

М. Васильева - Рождественская
Историко-бытовой
панель



М. Васильева - Рождественская

*Историко-бытовой
танец*

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ ПЕРЕСМОТРЕННОЕ

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия для средних специальных
и высших учебных заведений искусств и культуры*



*Маргарита Васильевна Васильева —
Рождественская (1889—1971) прожила
яркую жизнь. Она была талантливой
балериной, артисткой Большого
театра, участвовала в Русских
сезонах в Париже и Лондоне. Затем
перешла на преподавательскую работу,
была выдающимся педагогом историко-
бытового танца. Долгие годы
М. В. Васильева-Рождественская
пристально изучала историю бального
танца, вела поиски хореографических
образцов отдаленных эпох среди
архивных материалов, восстанавливала
их на основе музыки и живописи,
расшифровывала записи танцев
минувших столетий. Ее исследование —
ценный вклад в хореографическую
науку. Книга «Историко-бытовой
танец» — итог многолетнего
кропотливого труда ученого
и педагога.*



МОСКВА
«Искусство»
1987

История

Научная редакция
и вступительная статья
Н. И. Эльяша

Музыкальный редактор
С. В. Мага

Художники
Н. Н. Овчинников,
Т. С. Фадеева

Рисунки в тексте И. Д. Госсе

ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ И ЕГО ТЕОРИЯ

Современная литература по историко-бытовому танцу небогата. Между тем исторический танец занял значительное место в практике музыкального театра, стал обязательной дисциплиной в системе высшего и среднего хореографического образования. Обширный оперно-балетный репертуар требует от хореографов точного знания бытовых танцев различных эпох, умения передавать их живые черты, стилевые приметы. Можно назвать немало произведений, где исторический танец является замечательным средством образной характеристики. Достаточно вспомнить хотя бы изумительный по ритмической яркости и художественной правде «Танец с подушками» в «Ромео и Джульетте» Л. Лавровского, сарабанду в «Пламени Парижа» В. Вайнонена, экосез в «Евгении Онегине», поставленный А. Горским.

Необходимость в трудах по бытовому и историческому танцу определяется не только нуждами музыкального театра. Режиссерам драмы, кино, руководителям народных театров и самодеятельных коллективов нередко приходится воссоздавать на сцене картины прошлого, по ходу действия вводить старинные танцы, поклоны, приветствия.

Историко-бытовая хореография не останавливается в своем развитии. Она не может ограничиваться только танцами прошлых веков. Советские люди хотят иметь свои танцы, увлекательные и красивые, отражающие новые эстетические нормы, доставляющие удовольствие и воспитывающие вкус. Создание их — одна из первоочередных задач деятелей нашей культуры. Но нельзя создавать новые танцы, не познакомившись с вековым опытом, с художественными принципами бытовой хореографии.

Нет надобности в деталях или в отдельных вариантах восстанавливать балетный репертуар прошлого, гальванизировать давно отжившее. Но изучение ранее существовавших многообразных форм необходимо. Ритмы, фигуры, пластические приемы вальса, польки, увлекательные, живые, изящные по форме движения мазурки могут многое подсказать, направить мысль балетмейстера или исследователя.

Все это, так сказать, чисто практическая сторона вопроса. Но изучение историко-бытового танца представляет огромный научный интерес, обогащает наши знания истории балета и танцевальных стилей.

С момента своего возникновения и до сегодняшнего дня бытовой танец тесно связан со сценической практикой.

Танцевальные композиции французских придворных спектаклей XVI — первой половины XVII века по своей архитектонике и манере исполнения нередко напоминали модные в те времена в аристократическом обществе променадные танцы. В одном из балетов «дамы маршировали под звуки этих скрипок и, соблюдая каданс, не выходя из него, приблизились и остановились перед их величествами и затем протанцевали свой искусно задуманный балет со столькими турами, кругами, поворотами, переплетениями и смешениями, приближениями и остановками, что ни одна из дам ни разу не осталась на своем месте в своем ряду»*. Многие придворные представления венчал Grand-ballet, состоящий из фигурных танцев, которые выполнялись «по заранее намеченному геометрическому рисунку»**.

«Композиции комедийного балета королевы «Цирцея» (1581), — вспоминает современник, — столь симметричны, что и Архимед не сумел бы их лучше поставить»***. Во всех трех случаях постановщики аранжировали променадные танцы типа бассдансов (то есть беспрыжковых), усложняя при этом только графический рисунок. Шаги, позы, манера исполнения сохранялись полностью.

Трудно назвать бытовые танцы XVI—XVII веков, которые не появлялись бы на сценических подмостках. Некоторые из них на многие десятилетия удерживались в профессиональном театре. Модный в XVI веке пасспье до 30-х годов XVIII столетия исполнялся артистками балета. Одна из крупнейших французских балерин Франсуаза Прево прославилась исполнением именно пасспье. Более того, ряд танцев, навсегда исчезнув из салонов, обретал новую жизнь в балльном театре. Так было с сарабандой, шакон, паваной, романеской и многими другими.

Реформы Новера и его последователей существенным образом изменили выразительные средства балетного искусства. Сложнее и совершеннее стала техника. Теперь в ее шлифовке и обогащении самое активное участие принимали артисты-профессионалы. Но этот сложный творческий процесс проходил не без участия бытового танца.

В XVIII веке бытовая хореография насчитывала огромное количество образцов. Часть из них была унаследована от прошлых эпох, некоторые только входили в моду. К концу столетия начали создаваться предпосылки для утверждения более свободных и естественных парных круговых танцев.

* Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Ч. 1. М., 1937, с. 465.

** Очерки по истории западноевропейского театра. М., 1923, с. 220.

*** Друсскип М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л., 1936, с. 91.

Техника бытового танца XVIII века была сложной. Помимо выворотности, строгого рисунка движений рук, поз и поклонов она включала невысокие прыжки, заноски и ряд мелких движений, исполнять которые без тренировки было невозможно. Почти все эти движения встречались в гавоте и особенно в менуэте. Вот почему педагоги многих стран свою методику строили на преподавании этого танца. На его технике воспитано не одно поколение балетных артистов.

Ряд движений менуэта и гавота прочно вошел в лексику классического танца. Инсценированные гавот Гаэтано Вестриса и менуэт Мариуса Петипа обрели значение классических образцов. Особого различия между техникой бытового и сценического танца не существовало. Вот почему воспитанники Шляхетного корпуса, где было очень хорошо поставлено преподавание балльных танцев, с успехом выступали на сцене придворного театра и в спектаклях иностранных трупп, гастролировавших в России.

Развитие бытовой и сценической хореографии в значительной мере связано с музыкой. При создании балетных партитур композиторы Люлли и Рамо, Иомелли и Глюк нередко использовали ритмы и мелодии бытовых танцев.

Мелодии лендлеров широко заимствованы Моцартом в его «Безделушках», ритмами и мелодиями контрданса пронизана вся партитура «Творения Прометея» Бетховена. Подчеркнуто игривыми ритмами польки и галопа окрашена музыка многочисленных опер Пони и Минкуса.

К началу расцвета романтического балета школа классического танца приобретает законченный вид. Сценическая хореография окончательно отделяется от бытовой. Но творчески претворенные приемы и формы бытового танца по-прежнему попадают на балетную сцену. Эпоха вальса изменила не только стиль и манеру балльного танца. Мелодии и ритмы вальса становятся неизменными красками партитур романтического балета. Вальс обновил и обогатил балетную музыку. Он органически входит в партитуры Адана и Делиба. В балетной музыке Чайковского вальсу отведено самое значительное место. Задумчивость, эмоциональная взволнованность мелодий придают хореографическим образам подлинные человеческие черты, «становятся выражением свободного чувства, романтически «парящей» души. Но вместе с тем «вальсовость» (как приближение к бытовому жанру) придает этому высокому полету чувств земную теплоту и лиричность»*.

Историко-бытовой танец прочно вошел в хореографическую ткань балетных спектаклей. Задорной фарандолой когда-то заканчивались представления ярмарочных и бульварных театров Парижа. Позже редкий балет обходился без полонеза. В «Спящей красавице» Чайковского — целая сюита бытовых танцев.

* Житомирский Д. Балеты Чайковского. М., 1957, с. 24.

Влияние бытового танца на сценическую хореографию еще недостаточно изучено. Здесь еще немало темных мест и спорных предположений. Всестороннее исследование этого вопроса поможет более глубоко разобраться в стилевых особенностях спектаклей различных эпох, даст возможность более конкретно говорить о происхождении лексики сценического танца.

В историко-бытовой, как и в классической, хореографии пользуются французской терминологией. С нею мы сталкиваемся не только в трудах далекого прошлого, но и в исследованиях наших современников.

Французские термины в танцевальном искусстве утвердились давно. Уже в эпоху Возрождения Франция была страной с очень развитой танцевальной культурой. Она с необыкновенной быстротой опередила Италию, где в свое время были созданы первые ученые трактаты, посвященные танцу, откуда вышли первые знаменитые учителя танцев.

Французские педагоги оттеснили итальянцев. И куда бы ни забрасывала их судьба, они везде утверждали свои танцы, а вместе с ними и французские названия и термины. Их влияние стало особенно сильным после открытия Королевской Академии танцев, деятельность которой была направлена на увеличение числа опытных танцмейстеров, строгую канонизацию танцевальных форм и названий.

В утверждении французской терминологии немаловажную роль сыграла литература по танцу. В первую очередь должен быть назван классический труд Туано Арбо «Орхезография». Многие танцевальные схемы, позы и названия, предложенные Туано Арбо, прочно вошли в практику бальной хореографии большинства стран.

И все-таки до сих пор нет еще строгого единства в названиях и в классификации движений, с каким мы встречаемся, к примеру, в литературе по классическому танцу.

Народные танцы, попадая в аристократическое общество, нередко получали иные названия. По-другому именовались отдельные фигуры, движения, видоизмененные согласно придворному этикету. Иногда танец называли по одному из его движений. Менует получил свое название от маленьких шагов (*pas menus*) грациозной сельской пляски местечка Пуату. Одно название могло объединять очень большую группу танцев. Например, все беспрыжковые танцы, принятые в аристократическом обществе средних веков, назывались бассдансами.

При изучении бытовой хореографии XVI — первой половины XVII века нередко приходится сталкиваться с тем, что названия отдельных шагов, па, фигур переходили в названия танцев. Под словом «бранль» одновременно понимали и своеобразные шаги и целую группу танцев. Точно так же слово «вольта» означало полый поворот и очень сложный парный танец. На эти особенности терминологии в свое время указывал еще Туано Арбо,

Больше того, преподаватели зачастую одни и те же па и фигуры именовали на уроках каждый по-своему. Эти рабочие, классные, названия они запечатлевали в самоучителях и руководствах. Поэтому сплошь и рядом схожие или просто одинаковые танцевальные приемы и положения именуется по-разному.

Во второй половине XVII века сценический танец уже оперировал множеством канонических поз и движений, в своей первоначальной форме заимствованных из народного или бытового танца. Такие движения, как *balancé*, *jeté*, *assemblé*, *pas de bourgée*, включали многие образцы как сценического, так и бытового танца. Но с течением времени, по мере усложнения, совершенствования и разграничения техники бытового и сценического танца, одни и те же термины и названия стали обозначать различные или только приблизительно схожие движения и понятия.

В историческом танце *balancé* — не только покачивание из стороны в сторону. В учебнике И. Кускова под *balancé* подразумевается реверанс, который в соединении с *pas grave* получил название *balancé menuet*; в танце вольта одна из восьмитактовых фигур именуется *balancé*.

В некоторых бытовых танцах XVIII столетия приходится встречаться с огромным количеством названий, прочно вошедших в азбуку классического танца. Причем одинаковы тут не только названия, но и сам рисунок движений и поз. Бальные варианты менуэта и гавота включают: *attitude*, *arabesque*, *pas de bourrée*, *pas balancé*, *pas assemblé*, *pas jeté*, *pas emboîté*, *changement de pied*, *entrechat quatre*, *brisé*, *pas sissonne*. Но, несмотря на идентичность названий и пластического рисунка, в бальном танце эти движения выполняются иначе, чем в классике. Самое распространенное движение — *balancé* — делается менее выворотно, чем в классическом танце; в арабеске отведенная от корпуса нога полусогнута в колене и только слегка приподнята, прыжки значительно ниже, заноски не глубокие. Большинство этих движений исполняется на низких полупальцах. Подъем вытянут не полностью, движения менее техничны. Этому немало способствует обувь на каблуке и плотной подошве.

Ряд названий, возникнув еще в период средневековья, надолго вошел в словарь бального танца. На них легко проследить, как видоизменялись движения, как один и тот же термин служил в различные эпохи для обозначения па и фигур, имеющих подчас весьма отдаленное сходство.

Слово «тур» было известно еще во времена променадных маршеобразных танцев, где оно обозначало обычный ход по залу. В дальнейшем, по мере развития и усложнения техники, этот термин объединял движения, различные по структуре и динамике. В отличие от классического танца, где под туром подразумевается поворот корпуса вокруг своей оси, в бальном танце тур — вращение с обязательным передвижением по залу.

В XIX веке, когда вращение в паре стало обязательным, появились «тур за руки» (*tour de mains*), «тур на месте» (*tour sur place*). Они стали типичными для кадрили, французской кадрили, экосеза, бальной мазурки. В то же время применительно к вальсу «тур» обозначает движение пар по кругу.

В руководствах по историко-бытовому танцу, как правило, упоминается IV воздушная позиция. Она характерна для простого, двойного, крестьянского, бургундского бранлей, ригодона, паваны, жиги и многих других танцев. IV воздушная позиция отличается от классической тем, что одна нога, согнутая в колене, поднимается в воздух. В зависимости от того, как нога поднята, различают переднюю и заднюю воздушные позиции. Как и все позиции в историческом танце, они выполняются без «тщательной выворотности». Пробраз IV воздушной позиции возник очень давно, вероятно, еще в бытность веселых крестьянских прыжковых танцев, когда во время быстрой и темпераментной пляски нога, согнутая в колене, энергично выносилась вперед или назад и в этом положении фиксировалась на некоторое время. IV воздушная позиция — каркас многих па. Движение *piéd en l'air*, или, как его иначе называют, *grue*, по рисунку повторяет IV воздушную позицию с той лишь разницей, что ей предшествует шаг в сторону, подскок или подъем на полупальцы опорной ноги.

В балетном репертуаре прошлых эпох немало танцев сложных не только по графическому рисунку, но и по обилию своеобразных поз, фигур, прыжков (гальярда, вольта, менуэт, гавот, бальная мазурка и др.). Все они имели специальные названия. Знатоки бальной хореографии разных стран не раз обращали внимание на запутанность терминов, не раз делали попытки ввести более рациональные и точные определения. Особенно насущной эта проблема стала на рубеже XVIII—XIX столетий, когда в каждой стране бальный репертуар насчитывал огромное количество названий. Кое-что действительно удалось сделать. Очень трудно было бы изучать и фиксировать контрданс или французскую кадриль, если бы замысловатые наименования их фигур не стали называться просто по номерам.

Большей частью в трудах по бальной хореографии фиксировался репертуар аристократических салонов и вечеров городского населения. Народные танцы, давшие жизнь всем формам хореографического искусства, жили в изустной передаче из поколения в поколение. Тенденция освещать исключительно танцы своей эпохи начинается с Антониуса де Арена, который «дает список шестидесяти бассдансов, излюбленных в его время, и сообщает указания, как их разучивать и танцевать»*. В таком же плане построены книги Фабрицио Карозо и Чезаре Негри. В них огромное место отводится описанию манеры поведения и техники реверанса. Солид-

* Лисициан С. Запись движения (кинетография). М., 1940, с. 16.

ное руководство Рамо (*Rameau. Le maître à danser. Paris, 1725*) повествует о движениях и танцах, по сути дела, тоже одной эпохи.

Самое значительное руководство по бытовому танцу XVI века — книга Туано Арбо «Орхезография». Туано Арбо описывает почти все существующие танцы и их многочисленные разновидности. Особенно ценно в этом замечательном труде то, что его автор большое внимание уделяет танцам, которые исполняет городское население, а также бранлю — первоисточнику почти всех танцев.

«Танцевальный учитель» И. Кускова, посвященный менуэту, — одно из первых практических руководств, принадлежащих перу русского автора.

Интерес русского общества к танцу, интенсивное развитие отечественного балета на рубеже XVIII—XIX веков, устойчивость педагогической системы в хореографических школах, популярность балов, приемов, вечеров выдвинули многих танцевальных учителей, большинство из которых, как и педагоги более поздней эпохи, запечатлели свой опыт в учебниках, пособиях и самоучителях. Особый интерес представляют труды Л. Петровского, А. Максина, А. Чистякова, Н. Гавликовского, А. Цорна. Немало ценного в исследованиях Готфрида Тауберта, Альберта Червинского, Рудольфа Фосса, Жоржа Дера.

При таком обилии имен может показаться странным утверждение о бедности литературы по бытовому танцу и необходимости издания новых учебников. В каждый исторический период создавались свои монографии и пособия, каждая эпоха предъявляла к этим трудам свои требования. Они во многом зависели от того, какое место занимал танец в общественной жизни, насколько была развита народная и сценическая танцевальная культура.

Современное исследование по историко-бытовому танцу не может быть самоучителем или практическим руководством для любителей тапцевать. Не может оно быть и изложением личного опыта даже самого компетентного педагога, ибо речь идет о воскрешении бытового танца прошлых эпох в подлинных классических образцах, без дополнений и украшений, сделанных нередко малосведущими ремесленниками. Кроме того, необходимо строго хронологическое расположение материала, который давал бы достаточно полное представление об эволюции бытового танца. Педагогический и научно-исследовательский опыт в данном случае должен сказаться на умении восстанавливать стиль и манеру исполнения, характерные для различных эпох, подбирать нужный материал, наглядные примеры и образцы.

Классические руководства, проливающие свет на бальные танцы отдаленных времен, написаны на иностранных языках и давно стали библиографической редкостью. И даже самые ценные из них мало доступны широкому читателю, так как требуют помимо отличного знания языка известного навыка в расшифровке схем, таблиц, умения разобраться в сложной терминологии.

Так называемые самоучители грешат непоследовательностью в изложении фактического материала, в них много ошибочных и неточных описаний, так как первоисточником для них нередко служили сомнительные по своей достоверности печатные руководства или театральные формы бального танца, сочиненные хореографами прежде всего согласно законам сцены.

Существенный недостаток многих руководств XIX и начала XX века — отсутствие научной системы в периодизации и классификации танцевальных форм, без чего немислимо творческое постижение историко-бытового танца. К сожалению, даже профессиональные и опытные авторы обращали на это мало внимания. Они не скрывали, что, излагая свой опыт, популяризируют танцы наиболее модные, минуя исторический процесс развития со всеми его сложностями и противоречиями. Даже А. Цорн, составитель «Грамматики танцевального искусства и хореографии», известный обширными познаниями и педагогическим талантом, при создании учебников исходил из собственного опыта, излагал материал в той последовательности, в какой он изучался у него на уроках. Об этом он говорит в предисловии: «Первоначально мой труд имел вид записок учителя танцев по своему преподаванию. Я записывал весь урок, слово в слово, как он устно преподавался мною, воображая перед собой своих учеников и располагая объяснения преподаваемого материала в том самом порядке, в каком он естественно выдвигался нуждами устного преподавания».

С годами число тетрадей у меня все более возрастало: труд становился объемистее и, как мне казалось, требовал иного порядка расположения учебного материала. Но когда я попытался было изменить этот порядок, то встретил на этом пути неодолимые препятствия и при всей моей доброй воле не мог найти лучшего расположения материала, как тот, в котором я начал составлять свои записки к которому пришел, естественно, при преподавании танцев» *.

Педагогические приемы, выработанные Цорном, — самая ценная часть его труда, они и сейчас представляют некоторый практический интерес. Что же касается танцев, то он, как и многие его современники, ограничил себя лишь бальным репертуаром XVIII—XIX веков, излагая его в той последовательности, в какой он разучивался в его танцевальном классе (контрданс, полонез, менуэт, гавот, галоп, вальс-галоп, полька, краковяк, котильон, мазурка, фигурная мазурка, качуча)¹.

Классификация и периодизация бальных танцев очень затруднены. Дело в том, что многие из них, будучи принадлежностью какой-либо одной народности или страны, распространялись по всей Европе и быстро становились модными. Так было с менуэтом, гаво-

* Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии, Одесса, 1800, с. 16,

том, полонезом, контрдансом, вальсом, полькой, мазуркой. Правда, в каждой стране их стремились приспособить к местным вкусам и привычкам. Особенности танцевальной культуры, характер и темперамент народа накладывали свой отпечаток на исполнение. В России, например, церемониальные танцы XVIII века исполнялись более оживленно, чем в других странах, чопорный и степенный гротфатер нередко превращался в танец-игру, в менуэте не соблюдалось строгого чинопочитания, какое имело место во Франции. Даже вальс в различных странах получал разную интерпретацию.

Есть еще одно обстоятельство, затрудняющее точную периодизацию. Далеко не все танцы получают признание в момент своего появления. Часть из них прочно входит в обиход в период своего «второго рождения». Первое упоминание о гавоте относится к XVI веку, а всеобщую популярность он приобретает только в XVIII веке. Та же и вальс. Его знают уже в XV—XVI веках, но как сложившаяся форма он фигурирует в 70—80-х годах XVIII столетия, а самым популярным танцем эпохи становится в XIX веке.

Автор первого советского исследования по бальному танцу Н. Ивановский справедливо указывал, что в бытовой хореографии прошлого «отражены вкусы различных социальных слоев, различных классов — от королевской семьи и придворной среды до сравнительно демократических групп городского населения. Классификация бальных танцев по этим признакам чрезвычайно сложна, так как сплошь и рядом одни и те же танцы служили разным социальным группам, будучи ими соответственно приспособлены» *.

Попытки систематизировать историко-бытовой танец предпринимались не раз. Но подавляющее большинство авторов игнорировали его народное происхождение и национальное своеобразие. Основное внимание уделялось его внешней структуре и ритмическим особенностям. Схема, предложенная в свое время немецким исследователем Оскаром Би, разделяла историю бытового танца на три периода: 1) итальянский (до 1600 г.), 2) франко-английский (до 1800 г.), 3) современный немецко-славянский. Такое разделение — чисто механическое. Бесспорен тот факт, что наиболее интересные танцы Италии и Франции перекочевывали в другие страны и ассимилировались там, но это не останавливало развития самобытной танцевальной культуры. Наоборот, только благодаря ее совершенствованию создавались условия и предпосылки для постижения образцов, пришедших извне. Приверженцы теории Оскара Би забывают, что любая страна в каждую эпоху создает новые танцы. Их стиль и характер определяются рядом общественно-исторических факторов.

На протяжении всей истории хореографии существуют танцы простого народа и танцы аристократического общества; последние ни в коем случае не могут полностью характеризовать танцеваль-

Ивановский Н. П. Бальный танец XVI—XIX вв. М. — Л., 1948, с. 9.

ную культуру страны. Как точно заметил М. Друскин, французские придворные танцы XVII века были лишены «демократического принципа хороводного движения. Пары танцующих образовывали колонну. Их места строго регламентировались в зависимости от сословно-иерархических взаимоотношений участников. Создавались специальные учения о том, кому надлежит открывать бал и в каком порядке шествуют гости»*.

В то же время французский народ знал много связанных с его трудом и бытом, с его песнями и обычаями круговых танцев. Их язык не был чем-то застывшим и раз навсегда данным. Он все время обогащался и совершенствовался изобретательными народными танцорами. Именно народные круговые танцы, а не придворные променады и не репертуар, привезенные иностранными учителями, способствовали расцвету бальной хореографии и появлению все новых и новых ее образцов.

С очень многими проблемами, давно решенными в классическом и народно-сценическом танце, приходится сталкиваться при изучении историко-бытовой хореографии. Естественно, что первые советские исследователи в этой области не могли охватить всего сразу.

Н. Ивановский привел в своей работе наиболее известные образцы различных эпох, расположив их в строго хронологическом порядке. Раздел «Преподавание элементов бального танца» помогает уяснить основы этой дисциплины и облегчает понимание сложных композиций. Простота схем и рисунков делает книгу доступной тому, кто систематически не занимался изучением бальной хореографии.

Автор настоящей книги М. Васильева-Рождественская в изложении материала исходила из опыта работы на балетмейстерском и педагогическом отделениях Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского и в Московском академическом хореографическом училище, то есть из требований, какие могут предъявить к подобному рода пособию балетмейстер, педагог, артист балета; вместе с тем она коснулась ряда вопросов, имеющих не только учебный интерес. И, что особенно важно, все теоретические рассуждения и утверждения автора подкрепляются примерами, танцевальными образцами.

Мы очень много и часто говорим о неразрывной связи народной танцевальной культуры со всеми видами сценического танца. Эти утверждения нередко нуждаются в конкретизации, в наглядном доказательстве. Что касается историко-бытового танца, то здесь этой проблеме должно быть уделено особое внимание. Аристократическое общество воспринимало у народа не только отдельные танцевальные движения, но чаще всего сложившиеся хореографические формы. С ними и знакомились последующие поколения, так как именно эти, а не подлинные народные танцы были зафиксированы в пособиях, схемах, на рисунках и картинах. «Но все фольклорные,

* Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки, с. 19.

жизненно-реалистические элементы из них выхолощены. Оставлена лишь схема галантной, эротически окрашенной игры»*. Считать этот галантно-эротический налет довольно трудно, так как в литературе по бальному танцу не приводится народных образцов. Если отдельные исследователи и вспоминали о них, то непосредственных примеров никто все равно не приводил. Об этих танцах можно узнать из художественной литературы, мемуаров, увидеть отдельные позы и фигуры па гравюрах и офортах.

Книга М. Васильевой-Рождественской отличается прежде всего тем, что в ней "большое внимание уделяется происхождению историко-бытового танца. В результате длительной и кропотливой работы автору удалось собрать сведения о первых вариантах многих бытовых танцев. Но главное — в книге приводится много подлинно народных танцев, из них бурре, гавот и ригодон в народном варианте публикуются впервые.

* /^Бытовые танцы автор ^располагает^в исторической последовательности их развития. Внутри каждого периода танцы описываются в строго хронологическом порядке. Это в известной степени помогает воссоздать общую картину развития бытовой хореографии и понять закономерность смены одних танцевальных форм другими, более сложными.

Танцы, описываемые в книге М. Васильевой-Рождественской, распадаются на четыре группы. К первой, численно самой значительной, относятся подлинные образцы бытового танца, зафиксированные в том виде, как их исполняют в народе. Сюда входят: бургундский бранль, фарандола, морванский бранль, бранль «Колокольный звон», танец «Марешин», большой танец, бранль «Карре», шасс-а-катр, бранль «Булочница», бурре, ригодон, народные формы гавота, тампет и многие другие виды. Часть из них записана автором во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, часть заимствована из сборника «Entrez dans la danse» avec Edmée Arma. 29 danses populaires françaises avec notation des pas illustrée par Gacqneline L. Caillard». Вторую группу составляют танцевальные композиции и схемы, взятые из классических трудов по бальному танцу. В эту группу входят гальярда, вольта, контрданс, французская кадриль. Но при описании танцев как первой, так и второй групп автор выступает не только собирателем старинных реликвий и добросовестным протоколистом, хотя в книгу и включены тщательно проверенные достоверные образцы бытовой хореографии прошлого. Чтобы эти образцы стали понятными сегодня, М. Васильевой-Рождественской пришлось проделать очень кропотливую и трудоемкую работу. Дело в том, что и в классических руководствах и в современном сборнике французских народных танцев описания сделаны кратко, зачастую без раскладки по тактам, сложны их

* Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки, с. 19.

графические иллюстрации и термины. Кроме того, в них, как правило, не упоминаются связующие и проходящие па (которые как раз во многом определяют характерные особенности танца).

Для того чтобы современный хореограф или педагог мог практически использовать описания этих старинных танцев, автор должен был расшифровать и уточнить схемы, сделать потактовую раскладку движений, восстановить связующие и проходящие па, воссоздать манеру исполнения.

Классический менуэт М. Петипа, экосез А. Горского, танцы, сочи-^{*}ценные крупнейшими хореографами, включены в текст книги как лучшие примеры сценической формы бытового танца.

Они дают представление о подлинных образцах и манере их исполнения. В этих театральных «переработках» бытовых танцев сохранены их типичные черты и естественные краски. Так, мы не знаем более ясного и точного воспроизведения экосеза, чем это сделал в свое время А. Горский.

На танцах, условно объединяемых в четвертую группу, хочется остановиться особо. Сюда входят танцы прошлых эпох, сочиненные автором на основании иконографических, литературных и музыкальных источников.

На первый взгляд может показаться странным, что исследователь помещает в книгу композиции собственного сочинения. Есть целый ряд танцев, названия которых мы нередко встречаем в исторической и художественной литературе, мемуарах, знаем по музыкальным произведениям, по отдельным позам и фигурам, изображенным на старинных гравюрах и рисунках. Однако мы нигде не можем найти описаний самого танца, характера движений или хотя бы краткой танцевальной схемы. Причем речь идет о названиях, весьма популярных в свое время. К ним относятся «прощальный танец» Петровской эпохи, русский женский танец конца XVIII столетия и, наконец, алеман — один из замечательных танцев времен Пушкина и Грибоедова. Сочиняя эти танцы, М. Васильева-Рождественская стремилась пластически воспроизвести литературные описания. Что касается скорого менуэта, полонеза на музыку Шопена и Козловского, то они даны как возможные учебные образцы. «Крестьянский танец» в разделе «Бытовые танцы средних веков» тоже принадлежит автору. В нем запечатлены наиболее типичные черты хореографии средних веков.

Специальный раздел посвящен бытовому танцу в России. Несмотря на конспективное изложение материала и сравнительно небольшой объем, он представляет огромный интерес. Это, по сути дела, первая серьезная работа о развитии бальной хореографии в до-революционной России.

Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская (1889—1971) прожила яркую жизнь. Она была талантливой балериной, артисткой Большого театра, участвовала в Русских сезонах в Париже и Лондоне. Затем перешла па преподавательскую работу, была вы-

дающимся педагогом историко-бытового танца. Многие артисты столичных и периферийных балетных трупп — ее воспитанники.

Долгие годы М. В. Васильева-Рождественская пристально изучала историю бального танца, вела поиски хореографических образцов отдаленных эпох среди архивных материалов, восстанавливала их на основе музыки и живописи, расшифровывала записи танцев минувших столетий. Ее исследование — ценный вклад в хореографическую науку. Книга «Историко-бытовой танец» — итог многолетнего кропотливого труда ученого и педагога: автором воссозданы живые картины и образцы танцевальной культуры прошлого, дано четкое разграничение истинно народной и придворной, салонной хореографии; колоссальный по объему материал методологически выверен, систематизирован, преподан на фоне важнейших исторических событий и событий музыкальной жизни каждой эпохи.

Первое издание книги «Историко-бытовой танец» вышло в свет более двадцати лет назад, но, давно став библиографической редкостью, по-прежнему остается основополагающим трудом по изучению историко-бытового танца.

Николай Эльяс

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Советский балетный театр достиг огромных успехов. Наши балетмейстеры значительно обогатили язык классического танца и композиционные приемы, усовершенствовали актерское мастерство и методы режиссуры.

Соединение движений классического танца с элементами народной хореографии придало балетному искусству истинно жизненные и национальные черты.

В советском балете каждый из видов сценического танца является средством образной характеристики. И чем шире используются различные виды танцевальной лексики, тем выше художественный уровень спектаклей.

Для воплощения многогранных реалистических образов от исполнителя требуется свободное владение актерской техникой и всеми видами сценического танца.

Первоначальные знания и навыки в постижении многообразия танцевального языка актеры получают в школе. Судьбы балетного театра вообще во многом зависят от школы. После Великой Октябрьской социалистической революции произошел ряд существенных перемен в жизни хореографических училищ. Значительно усовершенствовалась педагогика, возник ряд новых специальных дисциплин. В число предметов, способствующих всестороннему воспитанию артистов балета, вошел и историко-бытовой танец.

Спектакли на темы русской и зарубежной классической литературы («Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Медный всадник», «Утраченные иллюзии», «Кавказский пленник», «Золушка», «Сакта свободы» и многие другие), историко-революционные балеты («Пламя Парижа», «Юпость»), героико-эпические произведения («Аудроне») содержат немало эпизодов и сцен, где главным выразительным средством стал именно историко-бытовой танец.

Современный балетный репертуар требует от балетмейстеров и исполнителей точных и обширных знаний этого предмета. Постановщики обязаны безошибочно определять эпоху возникновения и расцвета каждого танца, знать, в каких слоях общества он исполнялся, уметь установить связь и зависимость танца от быта и еще многое другое.

Историко-бытовой танец, по сути дела, народный танец. Его корни уходят в народное творчество. Правда, правящие классы придали манере исполнения придворный, салонный характер. Поэтому

в основу дисциплины «Историко-бытовой танец» надо положить изучение подлинных образцов исторического танца в их первоначальном виде, без прикрас, возникших в иной среде.

Основные фигуры и движения, манера исполнения французского бранля, итальянской салтареллы, немецкого гротфатера, австрийского вальса возникли в народе, порождены его характером, его музыкальными ритмами, привычками, вкусом, покроем одежды. О национальном своеобразии танцев в свое время писал Н. В. Гоголь: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий» *.

Исторический танец должен предстать в спектакле как воскресшая живопись прошлых эпох. Вот почему при сочинении композиций по мотивам исторических танцев самое главное внимание необходимо уделять их смысловому содержанию.

Эта сложная работа балетмейстера значительно облегчается, когда он имеет дело с артистами, которые еще в стенах школы восприняли исторические танцы не как отвлеченно-абстрактные схемы, а как живой, образный язык прошлых эпох.

До революции в хореографических школах преподавался балетный танец. Учащиеся разучивали вальс, польку, английскую и французскую кадрили, менуэт — танцы, которые были модными на балах, приемах и танцевальных вечерах. Однако систематических знаний о танцевальной культуре различных исторических эпох они не получали. Отсутствие научно-методической основы приводило к тому, что каждый педагог учил по-своему, зачастую делая собственные прибавления к танцевальным композициям далекого прошлого.

В советской балетной школе историко-бытовой танец занял свое законное место. В первом классе хореографического училища эта дисциплина приучает будущих артистов к освоению сценической площадки, правдивой манере поведения, приучает двигаться в разных темпах и ритмах.

Приучать к осмысленному выполнению движений и поз необходимо с первых лет. Ритмическое хождение парами еще не танец. Дети с первого класса должны сознательно делать все движения, понимать, что и как танцуют, долгие усвоить правила подачи рук друг другу и простейших поклонов.

* Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 6. М., 1953, с. И5.

На занятиях в младших классах учеников целесообразно ставить по линиям в шахматном порядке, для того чтобы каждый ученик был в поле зрения педагога. Линии желательно менять: это помогает лучше видеть каждого ученика.

В старших классах каждому новому разделу курса «Историко-бытовой танец» полезно предпосылать небольшие беседы и знакомить учеников с наиболее важными историческими событиями, а также с бытом и костюмом данного времени.

Основная задача программы по историческому танцу для старших классов — научить манере исполнения танцев отдельных эпох. Здесь многое зависит от того, насколько сам педагог владеет манерой исполнения, насколько он сам точно знает и может показать стилевые особенности отдельных танцев.

Среди педагогов историко-бытового танца, к сожалению, встречаются люди, которые безответственно подходят к своему предмету. Не обладая должным сценическим опытом, не зная теории, они считают, что достаточно прочесть в книге описание того или иного танца, чтобы преподавать этот предмет. Начетническое отношение к делу, неумение критически осмыслить специальные пособия и материалы приводят к серьезным теоретическим и практическим ошибкам.

В исторических танцах манеру и стиль исполнения восстанавливать очень трудно. За помощью чаще всего приходится обращаться к музыке. Вот почему подбор музыкального материала в преподавании историко-бытового танца имеет огромное значение. Музыка не только определяет ритмическую сторону танца, она подсказывает характер исполнения. Еще Новер говорил: «Удачный выбор мотивов — столь же существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия» *.

На уроках исторического танца учащиеся должны слышать подлинные народные мелодии, музыку прошлых эпох в лучших ее образцах. Много интересных старинных танцев есть и у композиторов нашего времени — Асафьева, Глиэра, Прокофьева.

Помимо хореографических училищ историко-бытовой танец преподается на балетмейстерском факультете Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Но если в балетном училище основная задача курса — ознакомление с наиболее типичными формами исторического танца, его элементами и манерой исполнения, то на балетмейстерском факультете студенты овладевают методом сочинения собственных композиций по мотивам историко-бытового танца. Знакомясь со всевозможными танцевальными стилями, подлинными музыкальными источниками, будущие хореографы обогащают свою творческую палитру, учатся воссоздавать картины прошлых эпох. Они привыкают пользоваться историческим танцем как средством образной характеристики. Осо-

* Нс-в ер Ж. Письма о танце. Л., 1927, с. 111.

бенно большое значение придается расшифровке старинных записей танцев и схем. Так, с увлечением работали студенты над расшифровкой контрдансов из репертуара французских балов. Эти документы изданы в 1764 году, и пришлось немало потрудиться, прежде чем отвлеченные схемы и фигуры, обозначенные пунктиром и линиями, обрели живые, подвижные формы. Работа была кропотливой. Разобрав и определив ходы и фигуры танцев, студенты согласовали их с музыкой и только после этого приступили непосредственно к постановке.

Студенты педагогического отделения ГИТИСа изучают все виды сценического и народного танца, общественно-политические, историко-театральные и музыкальные дисциплины. На этом отделении студенты не только детально изучают исторический танец, но и постигают методику его преподавания.

На последнем курсе студенты приобщаются к самостоятельной исследовательской работе. Они восстанавливают танцы прошлых эпох на основе музыкальных, литературных и особенно живописных источников.

О необходимости тщательного изучения произведения изобразительного искусства говорил еще Новер: «Я желал бы, сударь, в целях успешного развития моего искусства, чтобы те, которые себя предназначают для танца и сочинений действенных балетов, шли по пути, который я прошел. Пусть они постигнут, наконец, что без любовного изучения изящных искусств они смогут создавать только несовершенные творения, лишенные вкуса, грации, изящества и в то же время смысла...» *.

Историко-бытовой танец — молодая дисциплина. Ею занимается сравнительно небольшое число педагогов. Почти нет учебников, а неразрешенных проблем — множество. Совсем не изучен, к примеру, русский бытовой танец, о котором так много говорится в мемуарной литературе, не освещена в достаточной степени связь между балетным и балльным танцем. Эти и другие проблемы предстоит решить нашей талантливой молодежи.

За дружескую помощь и советы в процессе работы над этой книгой автор приносит искреннюю благодарность коллективу кафедры хореографии ГИТИСа А. И. Савицкой, Ю. А. Бахрушину, А. П. Долоуханяну, заслуженному артисту РСФСР Г. Н. Рождественскому, профессору В. П. Ширинскому.

* Новер Ж. Письма о танце, с. 64.



В средние века появляется ряд простейших танцевальных форм, которые, развиваясь и видоизменяясь, дают начало многим танцам, различным по характеру движений и ритмической структуре.

Народное творчество отстаивает свои права на существование в тяжелой борьбе. Церковь запрещает смех, веселье, прославление земной жизни. Служители культа с особенной яростью обрушиваются на танец, видя в нем дьявольское наваждение, влияние сатаны и страшных сил ада.

Но, несмотря на строгие запреты, во время народных праздников простые люди исполняют свои незатейливые танцы. Во всех странах народ с давних времен ежегодно отмечал праздник Нового года, проводы масленицы, приход весны. Игры, посвященные обновлению природы, были связаны с трудом земледельца. Особенно торжественно праздновался майский весенний праздник. Молодежь отправлялась в лес за букетами цветов, зелеными ветками, которыми украшались дома. Шествие молодежи оканчивалось на лугу. Посередине ставили увитое разноцветными лентами молодое дерево. Вокруг него устраивали пляски, хороводы.

Танцы простого народа были непосредственно связаны с трудовой деятельностью крестьян и ремесленников. Во время ежегодных цеховых праздников гончары, сапожники, бочары, оружейники поражали зрителей быстротой и ловкостью своих танцев, остроумием интермедий. Широко распространенные танцы с мячами и обручами требовали силы и сноровки.

Особенно широко было представлено народное творчество на ярмарках (кermесах). Крестьяне и ремесленники не только демонстрировали на них свои изделия, но и соревновались в ловкости и силе, умении петь, плясать, играть на самодельных инструментах. Танцу отводилось одно из первых мест. Художник Питер Брейгель, запечатлевший жизнь и быт средневековья, во многие свои произведения включал группы танцующих крестьян.

Наиболее распространенные танцы — бранль прачек, бранль башмачников. Уже сами названия говорят, что в этих танцах воспроизводились движения, характерные для той или иной профессии. Ни один праздник урожая, ни одна свадьба или другое семейное торжество не обходилось без танцев.

Танцевальная техника, манера исполнения, музыкальное сопровождение на протяжении средних веков не были однородны. Танцы раннего средневековья в основном хороводные. Исполнители образовывали закрытый круг, держась за руки, или выстраивались в цепочку. Хороводы могли быть мужские, женские или смешанные. У цепного танца был ведущий или ведущая. Танцевальные движения еще примитивны и состояли из шагов, изредка скачков. Руки держали на бедрах или подавали друг другу, женщины свободной рукой придерживали юбку. Танцы раннего средневековья часто исполнялись под пение самих танцующих. Оно напоминало речитатив и было монотонным. Песня состояла из куплета и припева. Во время припева начинался танец. Его движения как бы иллюстрировали песню.

В танцевальной культуре позднего средневековья намечается ряд изменений. Помимо повсеместно распространенного хороводного танца появляется парный танец. Исполнители, взявшись за руки, стоят парами, в затылок одна другой. Пары могли образовывать круг или стоять в ряд (линию). Усложняется и рисунок движений. К шагам, легким прыжкам добавляются более резкие и высокие прыжки, покачивание корпуса, острый рисунок движений рук. Положение стопы невыворотное. Танцы исполняются под пение самих танцующих или под рожок, в некоторых странах — под оркестр, состоящий из трубы, барабана, звонка, тарелок. Значительно развивается пантомимный и игровой элемент.

Основным танцем в XII веке был кароль, то есть открытый круг. Во время исполнения короля танцующие пели, держась за руки. Впереди танцующих шел запевала. Припев исполняли все участники. Ритм танца был то плавным и медленным, то убыстрялся и переходил в бег. Ряд исследователей считает, что фарандола является одной из разновидностей короля.

Наиболее популярный танец средних веков — бранль. Его участники держатся за руки, образуя закрытый круг.

Большую роль в распространении танцев играли средневековые бродячие актеры — шпильманы, жонглеры, гистрионы, скурры. Соединяя в себе танцовщика, актера, музыканта, акробата, рассказчика, они во многом способствовали развитию народного искусства, совершенствованию исполнительского мастерства. У многих из них была хорошо развитая танцевальная техника. Она включала акробатику, сложные, почти виртуозные движения рук. Многие беря из танцев, созданных народом, жонглеры обогащали их.

В своем творчестве бродячие актеры прославляли земные радости, вот почему они, как и русские скоморохи, подвергались гонениям.

нию со стороны духовенства. В XIII веке происходит расслоение жонглеров. Часть их остается в услужении у господ, получая название «оседлых».

Праздники и танцы крестьян и ремесленников резко отличались от танцев и праздников знати. Простой народ веселился на городских и сельских площадях, феодалы — в дворцовых залах, стены которых украшались коврами, гербами, мечами и военными трофеями.

Звуками рога возвещалось о прибытии гостей. Владельцы замка занимали кресла, остальные гости размещались на скамьях и табуретах, на которых лежали подушки, покрытые дорогими тканями. Дамы были в ярких платьях. Их руки украшали кольца и браслеты. На поясе, который перетягивал талию, висело зеркальце. Мужчины были при оружии. Во время свадьбы после поклонов и строго установленного церемониала рыцарь подносил невесте кольцо на рукоятке меча; поцелуем и ударом по рукам заключался брачный союз.

На балы и маскарады было принято являться в необычных костюмах и масках.

Один из балов, получивший название «маскарада пламенных» (*bal des ardents*, 1393), едва не стоил жизни большому количеству людей. «Герцогиня Беррийская по случаю свадьбы одной из придворных фрейлин устроила праздник в своем Парижском отеле. Для развлечения дам молодежь приготовила им сюрприз. Решили неожиданно для всех исполнить танец диких и в эту затею посвятили короля Карла VI. Четверо придворных сшили себе костюмы с вывороченными мехами и в таком виде, привязанные друг к другу цепями, как полоумные, ворвались в танцевальный залу. Они гоготали, издавали дикие крики, прыгали, скакали, подражая далеко не изысканным для того времени движениям диких народов. Танцоры, конечно, возбудили всеобщее любопытство. Герцог Орлеанский, желая узнать таинственных «инкогнито», взял в руки факел и подошел к одному из них с целью приподнять его маску. По неосторожности пламя факела загло мех на костюме. Огонь быстро перешел от одного к другому и, по словам хроникера того времени, все четверо в течение часа запылали, подобно горящим факелам. Огонь перешел и на гостей. Все королевское семейство едва спаслось от огня»*.

В пиршественном зале миннезингер под аккомпанемент арфы исполнял песни, заказанные хозяевами. Во время балов и пиршеств феодалы развлекали своих гостей театральными представлениями. Их устраивали обычно во время смены блюд, отчего они получили название «междуяствий». Поначалу — это незатейливые антре ряженных, которые темпераментно отплясывали «мориску» — мавритан-

ский танец. Первыми исполнителями были сами аристократы, одетые в фантастические костюмы и маски.

В XV веке костюмированные антре обрели содержание и постепенно превращались в довольно сложные театральные представления. Феодалы нередко использовали их для того, чтобы подчеркнуть свое величие и могущество.

Одним из таких представлений был «Пир фазана» (1454), где в текстах диалогов и песен в необыкновенно сложном и искусном декоративном оформлении прославлялось могущество христианской церкви, рыцарской добродетели, доказывалась необходимость крестовых походов. И, как тонко подметил С. Мокульский, в этом спектакле «политическая агитация в честь крестового похода тесно сплеталась с эффектным зрелищем, демонстрировавшим богатство и могущество устроителя празднества»*.

При дворах королей и феодалов периодически устраивались военные состязания, рыцарские турниры. Победителя турнира прославляли в песнях и стихах. Он получал награду из рук дамы. Турнир заканчивался балом.

На феодальных балах создавались променадные танцы-шествия. Они носили торжественный характер и технически были несложными. Собравшиеся на пир в своих лучших нарядах проходили перед хозяином, как бы демонстрируя себя и свой костюм — в этом и заключался смысл танца.

Танцы-шествия прочно вошли в придворный быт, без них не обходилось ни одно празднество. Часто исполнялся также танец с факелами. Его участники выстраивались в колонну парами. Первая пара, в которой шел рыцарь-победитель турнира, вела колонну, и ей было дано право выбирать фигуры и направлять движение танцующих.

Во время феодальных празднеств на придворных балах строго соблюдались этикет и чинопочитание.

В XIV веке придворное общество стало танцевать «эстампы», или «эстампиды», — парные танцы, сопровождавшиеся инструментальной музыкой. Иногда «эстампы» исполнялось втроем: один мужчина вел двух женщин.

Музыкальная форма «эстампы» берет свое начало от песен трубадуров, известных еще в XII веке. Большую роль играла музыка. Она состояла из нескольких частей и обуславливала характер движений и количество тактов, приходящееся на каждую часть. В «эстампы» танцующие могли двигаться вперед и назад плавным, скользящим шагом.

В «веселой эстампы» шаги чередовались с небольшими прыжками и подскоками.

* Худеков С. Н. История танцев всех времен и народов. Ч. 1—4. Спб., 1914, ч. 2, с. 83—84.

* Мокульский С. С. История западноевропейского театра. 4.1. М.,

БРАНЛЬ

Бранль — французский народный танец. Родился в эпоху раннего средневековья. Свое название получил от французского слова *branler*, что означает — двигаться, шевелиться, колебаться.

В средние века бранль был самым распространенным танцем. Во Франции его танцевали повсеместно — в городах и деревнях, на ярмарках, на праздниках, посвященных окончанию я^атвы и сбора винограда.

Бранль — хороводный танец. Основу его составляет круг, который может разбиваться на линии или превращаться в зигзагообразные ходы. Первоначально бранль исполнялся под пение танцующих. Мелодия и текст песен определяли характер танца. Танцевали бранль также под аккомпанемент волынки.

Танец простой и жизнерадостный, бранль в различных частях Франции исполнялся по-разному и даже носил различные названия: в Бретани — *пассье*, в Оверни — *бурре*, в Провансе — *гавот*. В провинции Пуату из бранля постепенно возник менуэт.

Бранлей было очень много. Их делят на простые, двойные, веселые, подражательные. Самые старинные бранли — простой, двойной и веселый. Уже сами названия танцев говорят об их происхождении, о связи с жизнью и бытом простых людей.

В бранлях исполнители воспроизводили движения трудовых процессов. Характерен в этом отношении бранль *прачек*, в котором движения и удары напоминают работу с вальком. В некоторых бранлях подражали повадке животных или птиц (например, в бранле *гусей*).

Часто во время исполнения танцующие энергично притопывали ногами. Притопы бывали сложными по ритмическому рисунку. Особенно большое значение имели притопы в «конском» бранле, где их делали во время кружения на месте. Излюбленным танцем молодежи был бургундский, или веселый бранль. Люди пожилого возраста чаще всего танцевали простой и двойной бранли.

Бранли могли танцевать все, его шаги осваивались очень легко. В последующие эпохи французская народная танцевальная культура обогатилась разнообразными танцами, но на сельских праздниках бранлю по-прежнему отдавали предпочтение. Исполнители пели народные песни, перебрасывались шутками.

Вскоре после своего появления жизнерадостный бранль привлек внимание аристократии и стал бальным танцем. Им открывался и заканчивался бал. Но придворная знать резко изменила танец. Он приобретает торжественно-церемониальный, манерный характер,



в нем появляются частые реверансы дам и поклоны кавалеров. Изменился и сам стиль движений: темпераментные прыжки, выбрасывание ног, непринужденные повороты корпуса, уступили место медленным, важным, глиссирующим шагам. Пышная придворная одежда придала танцу чопорность.

Особое распространение получили бранль с факелами и бранль с подсвечниками. В своем труде «Орхезография» Туано Арбо пишет, что они были построены на движении аллеманды. Танцующие обходили вокруг зала, выбирали того, кому они хотели бы передать факел, вели короткий разговор, после которого кавалер передавал факел даме, а она в свою очередь передавала его вновь выбранному ею кавалеру.

Бранль — первоисточник всех позднее появившихся бальных танцев. Он сыграл большую роль в развитии бальной хореографии.

Во Франции народ до сих пор с увлечением танцует незатейливые и простые бранли.

ПРОСТОЙ

БРАНЛЬ *

(музыкальный размер $2/4$)

Простой бранль — основная форма бранля. Из него родились все остальные разновидности этого танца. Исполняли его под пение, флейту или удары тамбурина. Характерность ему придавали сами исполнители. Молодежь танцевала бодро и ловко; старики — более степенно и размеренно. Но, несмотря на то, что в веселом бранле ноги поднимались в IV воздушную позицию, общий стиль исполнения был тяжеловесным.

Простой бранль занимает четыре такта. Танцующие стоят рядом, на расстоянии полшага друг от друга. Ноги в I невыворотной позиции.

1-й такт. Кавалер слегка наклоняет голову влево, приветствуя присутствующих. Дама — вправо.

2-й такт. Танцующие повторяют движения первого такта: кавалер вправо, дама влево. Во время поклона они встречаются взглядом.

3-й такт. Повторение первого такта. Голова кавалера склоняется влево, у дамы — вправо.

4-й такт. Танцующие берутся за руки. Левая рука дамы в правой руке кавалера. Правой рукой дама придерживает платье. Левая рука кавалера лежит на бедре. Глаза у дамы опущены. Кавалер слегка наклоняется к ней.

СХЕМА ТАНЦА

1-й такт. Шаг вперед левой ногой.

2-й такт. Правая нога приставляется к левой.

3-й такт. Шаг вперед правой ногой.

4-й такт. Левая нога приставляется к правой.

Эти четыре такта и составляют простой бранль. Его не исполняют более одного раза.

Туано Арбо советует варьировать простой бранль с двойным бранлем или с двойным бранлем с репризой, не нарушая при этом основного ритма. Когда простой бранль исполнялся на официальных придворных балах, то танцу предшествовал реверанс дамы и салют-поклон кавалера.

ДВОЙНОЙ

БРАНЛЬ

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

1-й такт. Шаг левой ногой.

2-й такт. Шаг правой ногой.

3-й такт. Шаг левой ногой.

4-й такт. Правую ногу приставить к левой.

ДВОЙНОЙ

БРАНЛЬ

С РЕПРИЗОЙ

Двойной бранль с репризой включает движения двойного и простого бранлей в различных вариантах. Но он обязательно заканчивается вынесением свободной ноги вперед в IV воздушную позицию с последующим ударом вытянутой стопой об пол (концами пальцев). Эта своеобразная акцентировка может подчеркиваться хлопками в ладоши или быстрым ударом смычка по корпусу инструмента. Движения этого бранля использованы Л. Лавровским в балете «Ромео и Джульетта» («Танец с подушками»).

ВЕСЕЛЫЙ

БРАНЛЬ

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

1-й такт. На «раз» шаг правой ногой вправо. На «два» левая нога выносится вперед в IV воздушную позицию с одновременным подскоком на правой ноге.

На «три» правая нога опускается на пол, левая остается в IV воздушной позиции.

2-й такт. На «раз» шаг левой ногой влево.

На «два» правая нога выносится в IV воздушную позицию. (Левая нога остается на полу.)

На «три» правая нога подставляется к левой. Движение повторяется с левой ноги.

Во время исполнения всего бранля пары держатся за руки, поворачиваются вправо, влево, вокруг себя. Движения выполняются поочередно вперед и назад.

БУРГУНДСКИЙ

БРАНЛЬ

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Танцующие как бы покачиваются из стороны в сторону, кроме того, четвертый и восьмой такты заканчиваются поднятием ноги в IV воздушную позицию.

1-й такт. Шаг влево левой ногой.

2-й такт. Правая нога приставляется к левой.

3-й такт. Шаг влево левой ногой.

4-й такт. Правая нога выносится вперед на воздух (grue или pied en l'air). Движение повторяется с правой ноги.

БРАНЛЬ

«КРЫСЫ»

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Этот бранль нередко танцуют и в настоящее время в районах Лорма, Мэр, Уру. Как и в отдаленные времена, он исполняется под пение хора.

Текст песни свидетельствует о том, что бранль «Крысы», как и многие другие бранли, первоначально был танцем-игрой.

Исполнители разделяются на две группы, расположенные квадратом. Каждая группа состоит из двух пар.

В начале танца исполнители стоят друг к другу лицом (юноша напротив девушки).

Правое плечо юноши и левое плечо девушки повернуты к зрителю; руки на бедрах, ноги в I позиции (схема 1).

Скрипка проигрывает мелодию, которая является как бы вступлением к танцу. Сам же танец начинается тогда, когда стоящий вокруг хор запоет первый куплет песни. В этот момент все участники исполняют на месте движение, несколько напоминающее па польки, но только более тяжеловесное, так как исполнители обуты в деревянные сабо. Это скорее притопывания, чем подлинное движение польки.



СХЕМА ТАНЦА

Музыка А проигрывается второй раз.

Затакт. Маленький прыжок на левой ноге, согнутая правая нога отделяется от пола.

1-й такт.

На «раз» шаг правой ногой во II позицию на всю ступню.

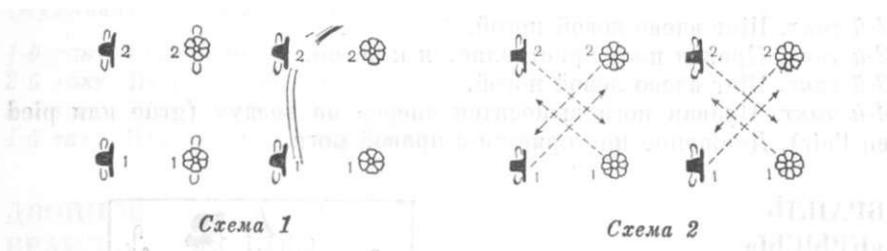
На «и» левая подтягивается к правой в I позицию.

На «два» шаг правой ногой во II позицию на всю ступню, одновременно левая нога подтягивается к правой в I позицию, слегка сгибаясь в колене.

На «и» маленький прыжок на правой ноге.

2-й такт. Повторение движений первого такта с левой ноги.

3—4 такты. Повторение движений первого и второго тактов.



Музыка В

5—6 такты. Первый юноша и вторая девушка, начиная правой ногой, делают четыре glissé и, выполнив dos à dos, меняются местами.

7—8 такты. Второй юноша и первая девушка повторяют движения пятого и шестого тактов (схема 2).

Музыка В повторяется второй раз.

9—10 такты. Первый юноша и вторая девушка повторяют движения пятого и шестого тактов в обратную сторону и приходят на свои места.

11—12 такты. Второй юноша и первая девушка повторяют движения седьмого и восьмого тактов и принимают исходное положение.

ФАРАНДОЛА

(музыкальный размер $\frac{6}{8}$)

Старинный французский танец, родиной которого считается Нижний Прованс. Но многие литературные источники указывают на античное происхождение этого танца, находя в его рисунке сходство со сложными поворотами в лабиринте Минотавра. Танцы, напоминающие фарандолу, в свое



время были широко распространены по всей Европе. Они то появлялись, то исчезали или входили в состав других, более сложных народных плясок.

Мелузин Вуд — автор большого труда по историческому танцу, вышедшему в 1952 году в Лондоне, — пишет, что фарандола была одной из форм кароля, в котором танцующие образовывали цепь, двигаясь во время всего танца одной линией.

Большинство исследователей относят фарандолу к танцам типа открытого круга и связывают ее происхождение с бранлем. Незамысловатые движения фарандолы, в основном состоящие из обычного шага, бега, доступны каждому.

Ни один народный праздник, ни одна свадьба не обходились без фарандолы, которой заканчивалось гуляние.

В очень отдаленные времена фарандола не имела сложных ходов. В ней могло участвовать любое количество исполнителей, которые выстраивались цепочкой и неслись вверх и вниз по деревенской улице или площади. Цепь возглавлял мужчина, исполнявший роль ведущего. От его умения и находчивости зависели ходы, ритм и характер исполнения танца. Ведущим выбирался тот, кто не только хорошо знал танец, но и умел шутить, импровизировать движения. Все участники должны были подчиняться ведущему и следовать его указаниям. Цепь фарандолы заканчивал мужчина, так как он при повороте мог тоже оказаться ведущим. У ведущего и замыкающего свободная рука лежала на бедре. Исполнители держались за руки или за платки, которые были у них в руках. Соединяться платками было особенно принято на юге Франции, где этот танец был очень распространен и сохранился до сих пор.

Фарандола — танец импровизационный, его рисунок различен в различных местностях, а также зависит от индивидуальности ведущего. Но вместе с тем в нем есть ряд типичных фигур. Среди них наиболее часто встречаются «змейка», «спираль», «арка», «улитка», «мосты» и «лабиринт» (схема 3).

Первая фигура «улитка»

Ведущий образует широкий круг, постепенно продвигаясь к центру и «закручивая» танцующих в «улиткообразную раковину». Когда участвующие «закручены» в спираль, он их «раскручивает», пропуская каждого второго под свою руку, остальные следуют за ним.

Перед тем как начать вторую фигуру, исполнители снова образуют цепь.

Вторая фигура «мосты»

Первый ведущий и стоящая за ним женщина становятся лицом друг к другу. Соединив поднятые вверх руки, они образуют арку. Вторая пара, пройдя под их руками, такая же соединяет поднятые

вверх руки, и так далее, до тех пор пока в конце арки окажется последняя пара. Ведущий проходит под арками, ведя за собой остальных. Снова образуется одна шеренга.

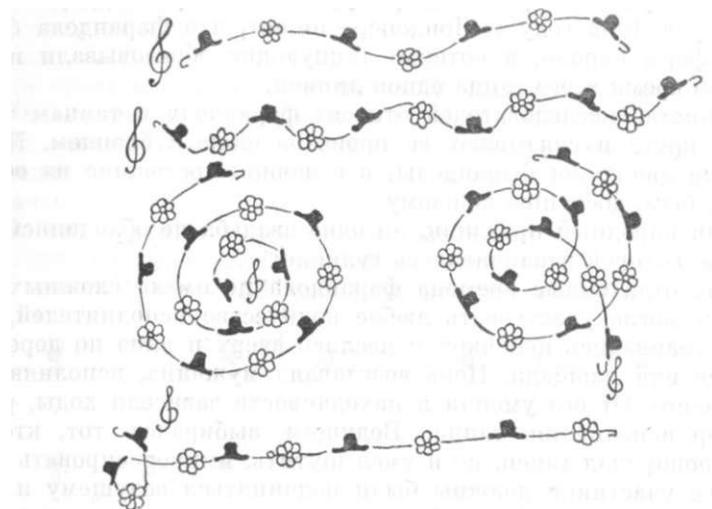


Схема 3

Третья фигура — «лабиринт»

Ведущий идет с танцующими по полукругу, затем поворачивается и проходит под аркой того, кто идет за ним. Так получается переплетение.

Каждая фигура, вне зависимости от ее сложности, переходит в цепочку. Тут обычно в танец включаются новые участники.

Первоначально фарандола исполнялась под пение и выкрики танцующих. Этот вокальный аккомпанемент вскоре сменился музыкальным сопровождением, которое могло повторяться по желанию участников несколько раз, так как фигуры танца не были ограничены определенным количеством тактов. Длительность танца зависела от количества участников и количества шагов, которые делались между фигурами.

Появившись в раннем средневековье, фарандола была широко известна вплоть до конца XVIII века. В эпоху французской буржуазной революции она стала любимым танцем санкюлотов. Ее исполняли под революционные песни и марши, в ней появились мужественность и героичность. На юге Франции фарандола исполняется до сих пор. На балах XIX века цепочкой фарандолы заканчивались французская кадрили и котильон.

Широкое применение фарандола нашла в сценической хореографии. Ее использовали постановщики балетов и пантомим в ярмарочных и балаганских театрах. Фарандола была обязательной

в санкюлотиде — патриотических апофеозах времен французской буржуазной революции. Позднее фарандолой начинались и заканчивались представления в варьете и мюзик-холлах. Деятели балетного театра часто использовали ее в заключительной части балетов. В последнем акте в веселой и бурной фарандоле перед зрителем проносились участники спектакля. Балетмейстер В. Вайнонен ввел фарандолу в балет «Пламя Парижа».

МОРВАНСКИЙ БРАНЛЬ

(музыкальный размер $6/8$)



Название «морванский» происходит от местности, где этот бранль наиболее распространен. Его исполняют под аккомпанемент шипкового инструмента типа цитры. Танец построен на шагах, которые делаются вперед, назад, с поворотом на месте. Исходное положение — пары стоят в колонну лицом друг к другу: юноша слева, девушка справа. Правая рука девушки в левой — юноши, правая рука юноши в левой руке девушки. Такое положение рук сохраняется на протяжении всего танца (схема 4).

Первая фигура — 8 тактов

1-й такт. Юноша делает два шага вперед левой, правой ногой, одновременно девушка делает два шага назад правой, левой ногой.

2-й такт. Юноша делает один шаг левой ногой вперед и приставляет правую ногу к левой ноге в I позицию. Девушка отступает правой ногой назад и приставляет левую ногу к правой в I позицию.

3—4 такты. Те же движения, но юноша отступает назад правой ногой, девушка идет вперед с левой ногой.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов. В конце восьмого такта танцующие оказываются лицом к зрителю: девушка стоит справа, юноша — слева. Правая рука девушки и левая рука юноши в III позиции. Свободные руки опущены вниз.

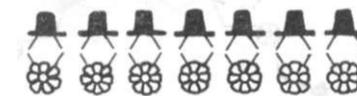


Схема 4

Вторая фигура — 8 тактов

1—2 такты. Танцующие, держась за руки, делают первый поворот. Девушка начинает правой ногой вправо, юноша — левой ногой влево.

3—4 такты. Повторение первого и второго тактов второй фигуры. Второй поворот.

5—8 такты. Повторение тех же движений. Третий поворот.

7—8 такты. Повторение тех же движений. Четвертый поворот.

Танцующие принимают исходное положение. Танец повторяется сначала.

БРАНЛЬ «КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН»

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

«Колокольный звон» — один из самых старинных французских бранлей. Танец сопровождается ритмичными хлопками, энергичными ударами ног об пол, имитирующими колокольный звон. Танцующие, держась за руки, образуют круг. Число пар, входящих в круг, неограниченно. Девушка стоит справа, юноша — слева. Движения состоят из простого шага с подпрыгиванием (схема 5).



Музыка А

1—8 такты. Круг движется влево, все начинают с левой ноги. В конце восьмого такта юноши образуют внутренний круг, девушки — внешний. Исполнители стоят лицом друг к другу, взявшись за обе руки. Руки на уровне плеч.

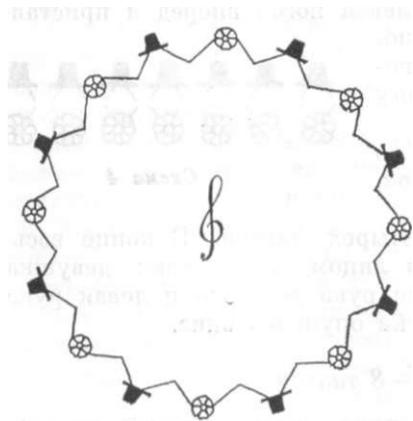


Схема 5

Музыка В

4 такта. Танцующие делают четыре balancé: юноши вправо, девушки влево.

4 такта. Не разрывая рук, исполняется круг на месте вправо, начиная с правой ноги.

Музыка А

2 такта. Девушки три раза хлопают в ладоши. На вторую четверть второго такта пауза.

2 такта. Юноши три раза ударяют правой ногой об пол. На вторую четверть второго такта пауза.

4 такта. Юноши переходят к девушкам, которые стоят от них слева, начиная движение с левой ноги (простой шаг с подпрыгиванием).

Музыка В

4 такта. Повторяются четыре balancé. Юноши начинают вправо, девушки — влево.

4 такта. Не разрывая рук, исполняется круг на месте вправо, начиная с правой ноги.

Музыка А

2 такта. Девушки три раза хлопают в ладоши. На вторую четверть второго такта пауза.

2 такта. Юноши три раза ударяют об пол правой ногой.

4 такта. Юноши переходят к девушкам, стоящим от них слева, начиная движение с левой ноги.

Первая часть танца кончается, когда все юноши перетанцуют со всеми девушками. Во второй части танца девушки переходят к другим юношам, начиная движение вправо. Одна из разновидностей этого бранля описана в книге Жоржа Дера.

МАРЕШИН

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Марешин — один из многочисленных видов бранля. Особенно часто его танцуют в Вандейской низменности. Если он исполняется одной парой, его называют бранль для двоих. Но его можно исполнять и несколькими парами под пение танцующих. Пары могут быть расположены в одну линию, которая движется то вперед, то назад, в две линии, стоящие лицом друг к другу: девушка стоит справа, юноша — слева.



Линии то приближаются, то отдаляются друг от друга (схема 6).

Иногда пары образуют закрытый круг, который может расширяться и суживаться по желанию исполнителей. Во всех случаях руки танцующих соединены.

Исходное положение: ноги в I позиции.

1-й такт. Прыжок на левую ногу. Правая нога, согнутая в колене, поднята в воздух во II позицию. Колено отведено в сторону (первая восьмая).

Повторить движение с правой ноги (вторая восьмая).

Повторить движение с левой ноги (третья восьмая).

Правая нога опускается к левой в I позицию (четвертая восьмая).

2-й такт. Удар об пол правой ногой. Одновременно ноги сгибаются в коленях (первая восьмая).

Прыжок на обе ноги (вторая восьмая).

Приземление на правую ногу. Левая нога, согнутая в колене, поднята в воздух во II позицию (третья восьмая). Пауза (четвертая восьмая).

На первую и вторую восьмые руки плавно поднимаются вперед и вверх, выше уровня головы, локти присогнуты. На третью и четвертую восьмые руки опускаются вниз. Корпус раскачивается (не сильно) то вправо, то влево.

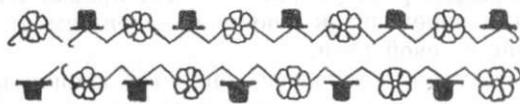


Схема 6

Первая фигура — 8 тактов

Музыка А

1—4 такты. Движением первого и второго тактов исполнители продвигаются вперед.

5—8 такты. Повторяя то же движение, отступают назад.

Вторая фигура — 8 тактов.

Музыка В

Может быть исполнена в трех вариантах.

Первый вариант — 8 тактов

Музыка В

Юноша правой рукой держит девушку за талию, левой рукой — правую руку девушки. Руки в III позиции. Левая рука девушки лежит на правом плече юноши.

Исполнители стоят лицом к зрителю. Ноги в I позиции. Сохраняя описанную позу, танцующие основным движением танца (см. описание первого и второго тактов) делают два круга на месте, поворачиваясь вправо.

После этого повторяется первая фигура танца.

Второй вариант — 8 тактов

Музыка В

В конце первой фигуры юноша двумя руками поднимает девушку за талию и затем ставит ее перед собой.

Танцующие расходятся: каждый кружится вокруг себя вправо, исполняя основное движение. Заканчивая фигуру, юноша поднимает девушку, держа ее двумя руками за талию.

Третий вариант — 8 тактов

Музыка В

Юноша берет правой рукой правую руку девушки за кончики пальцев. Руки подняты на уровень глаз. Танцующие делают два круга на месте.

Фигура заканчивается так же, как во втором варианте.

БОЛЬШОЙ ТАНЕЦ

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Большой танец, или «Круг», как его называют в Вандейской низменности, сохраняет в своем композиционном рисунке хороводную форму.

Исполнители образуют круг.

Их соединенные руки находятся чуть ниже талии, лица обращены внутрь круга. Если число пар очень велико, то составляют два круга: внутренний и внешний.

Оба круга движутся влево.

Весь танец состоит из двух фигур.

Движение сопровождается сольным пением одного из танцующих; припев подхватывают все (схемы 7 и 8),



Первая фигура — 12 тактов

1-й такт. Выдвинуть легко левую ногу вперед, носок на полу. Руки, не разрываясь, делают движение назад (первая четверть). Шагнуть левой ногой вперед. Руки делают движение вперед (вторая четверть).

2-й такт. Правая нога танцующих, сделав полукруг по полу вперед, шагает влево (ноги перекрещиваются). Одновременно корпус поворачивается правым плечом влево. Руки делают движение назад (первая четверть).

Левая нога подтягивается к правой ноге в I позицию. Руки делают движение вперед (вторая четверть).

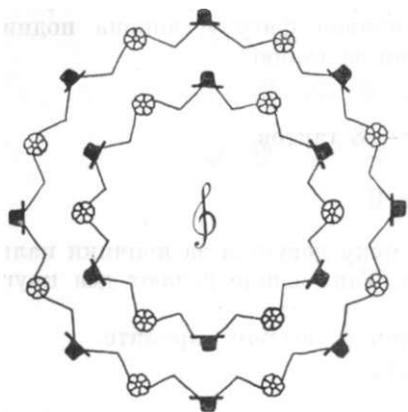


Схема 7



Схема 8

3-й такт. Шаг назад левой ногой. Руки делают движение назад (первая четверть).

Правая нога подтягивается к левой в I позицию. Корпус принимает исходное положение (вторая четверть).

4—6 такты. Продолжение движений первых трех тактов. Танцующие повторяют мотив вторично.

7—9 такты. Танцующие продолжают двигаться по кругу влево. Мотив повторяется третий раз.

10—12 такты. Танцующие продолжают двигаться в ускоренном темпе.

Мотив повторяется в четвертый раз.

Запевала не меняется на протяжении всего танца. С первыми звуками припева танцующие перестраиваются. Обычным шагом девушки идут внутрь круга. Юноши образуют внешний круг и держат девушек за обе руки; образуются пары.

Вторая фигура — 12 тактов

1-й такт. Перестройка в пары.

2-й такт. Удар левой ногой (первая, вторая восьмые).

Прыжок вверх, колени согнуты (третья восьмая).

Правая нога опускается на пол, левая остается в воздухе во II позиции (четвертая восьмая).

3-й такт. Прыжок на левую ногу, правая в воздухе во II позиции, колено согнуто (первая восьмая).

Прыжок на правую ногу, левая в воздухе во II позиции, колено согнуто (вторая восьмая).

Прыжок на левую ногу, правая в воздухе во II позиции, колено согнуто (третья восьмая).

Сохраняется предыдущая поза (четвертая восьмая).

4-й такт. Удар правой ногой (первая, вторая восьмые).

Прыжок вверх, колени согнуты (третья восьмая).

5-й такт. Повторить движение второго такта второй фигуры.

6-й такт. Повторить движение третьего такта второй фигуры.

7-й такт. Повторить движение четвертого такта.

8-й такт. Повторить движение второго такта второй фигуры.

9-й такт. Повторить движение третьего такта.

10-й такт. Повторить движение четвертого такта.

11-й такт. Удар правой ногой (первая, вторая восьмые). Девушка и юноша приседают на обеих ногах (третья, четвертая восьмые).

12-й такт. Юноша поднимает девушку в воздух, держа ее двумя руками за талию (первая, вторая восьмые).

Юноша опускает девушку (третья, четвертая восьмые).

БРАНЛЬ

«КАРРЕ»

(музыкальный размер $2/4$)

В Брессе бранль «Карре», или квадратный бранль, танцуют группой в четыре человека. Две пары становятся друг против друга на расстоянии примерно в три метра.

На протяжении всего танца руки юношей на бедрах, руки девушек придерживают юбки.

Танец построен на комбинации следующих движений: прыжок на левой ноге, правая выносится вперед на croisé (IV воздушная позиция) и два шага вперед. То же движение повторяется с другой ноги (схема 9).

Исходное положение танцующих: две пары становятся друг против друга.



Музыка А

1—8 такты. Обе пары идут навстречу друг другу. Девушки проходят в середине, юноши — по бокам. Дойдя до места своего визави, пары отступают (спиной) на свое прежнее место (схемы 10 и 11).

Схема 9

Схема 10

Схема 11

Музыка А повторяется

1—8 такты. Во время восьми тактов повторения каждый из кавалеров два раза обходит вокруг своей партнерши. Девушка, стоя на месте, отбивает такт правой ногой (схема 12).

Музыка В

1—8 такты. Каждый из кавалеров, дойдя до своего места, движется спиной к кавалеру визави, с которым, встречаясь *dos á dos*, делает «восьмерку» (схема 13).



Схема 12

Схема 13

Схема 14

Музыка В повторяется

1—8 такты. Каждый кавалер перед девушкой визави повторяет те же движения, как в репризе А, то есть делает два обхода (схема 14).

Музыка А повторяется третий раз

1—8 такты. Каждый кавалер делает фигуру в виде «восьмерки» и возвращается к партнерше.

Музыка А повторяется четвертый раз

1—8 такты. Пары, как в начале танца, меняются местами и возвращаются в свое исходное положение.

Музыка В повторяется третий раз

1—8 такты. Девушки обходят вокруг своих партнеров.

Музыка В повторяется четвертый раз

1—8 такты. Девушки меняются местами между собой, делая «восьмерку».

Музыка А повторяется пятый раз

1—8 такты. Каждая девушка обходит кавалера визави, который стоит на месте и отбивает такт.

Музыка В повторяется пятый раз

1—8 такты. Девушки возвращаются на место, делая «восьмерку». Конец каждой части сопровождается ударом каблука — при топом.

ШАСС-А-КАТР

(музыкальный размер $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$)

Танец исполняется группой в четыре человека — две девушки и двое юношей — под аккомпанемент скрипки, деревянной дудки или волынки с двумя дудками.

Исходное положение: все стоят в одну линию — девушки справа, юноши слева.



Группа танцующих движется то вправо, то влево, меняя свое направление согласно «запятым», означенным в нотах. У юношей руки вытянуты по швам. У девушек руки в карманах фартуков. Внимание каждого танцующего обращено на того партнера, который находится в направлении «хода» (схема 15).

Основное движение

1. Подпрыгнуть и опуститься на левую ногу, правая нога выносится во II воздушную позицию, колено согнуто, подъем не вытянут.



Схема 15 к

2. Ударить громко правой ногой об пол, ноги в I позиции.

3. Приставить левую ногу правой назад в IV позицию.

Правое плечо выносится вперед.

4. Правая нога приставляется к левой в I позицию.

СХЕМА ТАНЦА

(музыкальный размер $\frac{9}{8}$)

1-й такт. Прыгнуть и упасть на левую ногу, правая нога выносится во II воздушную позицию, колено согнуто (счет: раз, два, три).

2-й такт. Ноги в I позиции, удар правой ногой об пол (счет: раз, два, три).

3-й такт. Левая нога приставляется к правой назад в IV позицию. Правое плечо выносится вперед (счет: раз, два, три).

4-й такт. Правая нога приставляется к левой в I позицию (счет: раз, два, три).

(Музыкальный размер $\frac{6}{8}$)

1-й такт. Прыгнуть и упасть на левую ногу, правая нога выносится во II воздушную позицию, колено согнуто (счет: раз, два).

2-й такт. Ноги в I позиции, удар правой ногой об пол (счет: три, четыре).

3-й такт. Левая нога переносится к правой назад в IV позицию (счет: раз, два).

4-й такт. Правая нога ставится в I позицию (счет: три, четыре).

5-й такт. Повторение движений первого такта.

6-й такт. Повторение движений второго такта.

7—8 такты. Повторение движений третьего и четвертого тактов.

9—12 такты. Повторение первых четырех тактов, начиная с прыжка на правую ногу. Направление танца меняется.

13-й такт. Повторение первого такта, начиная с прыжка на левую ногу. Направление меняется (счет: раз, два).

14-й такт. Правая нога переносится к левой назад в IV позицию (счет: три)

Пауза (счет: четыре).

Во время паузы левая нога ставится к правой в I позицию, делая удар об пол.

Примечание. Во время перемены направления движения вперед выносится правое или левое плечо в зависимости от того, на какую ногу делается прыжок.

ТУРНИДЖЕР

(музыкальный размер $\frac{3}{8}$)



Юноши и девушки, держась за руки, под аккомпанемент волынки движутся по кругу.

Исполнители, взявшись за руки, стоят парами по кругу (девушка слева от юноши).

Число пар может быть неограниченным (схема 16).

Основное движение танца: шаг левой ногой вперед, правая нога на полу (первая восьмая).

Шаг правой ногой вперед на низкие полупальцы, одновременно левая поднимается на полупальцы (вторая восьмая).

Правая нога, полусогнутая в колене, проходит вперед в IV воздушную позицию на croisé, одновременно левая нога делает маленькое plié (третья восьмая).



Схема 16

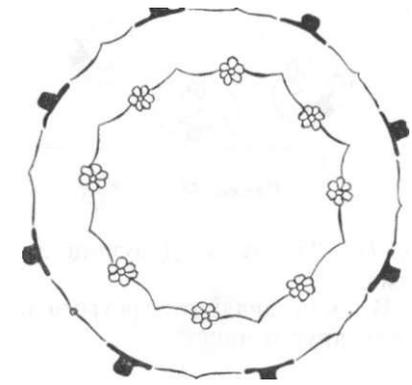


Схема 17

СХЕМА ТАНЦА

Музыка А

1—3 такты. Подготовка к танцу. Танцующие образуют круг. Начало танца — 8 тактов*.

4—11 такты. Круг движется вправо (см. основное движение). Продолжение танца — 8 тактов.

12, 4—10 такты. Круг движется влево.

* См. раздел «Музыкальные иллюстрации».

Музыка В

Перемещение танцующих — 4 такта.

13—16 такты. Девушки образуют круг в середине, держась за руки. Юноши образуют внешний круг, держась за руки (схема 17).

Примечание. Перемещение происходит без танцевальных движений.

17—24 такты. Девушки движутся по кругу влево, юноши — вправо, исполняя основное движение танца.

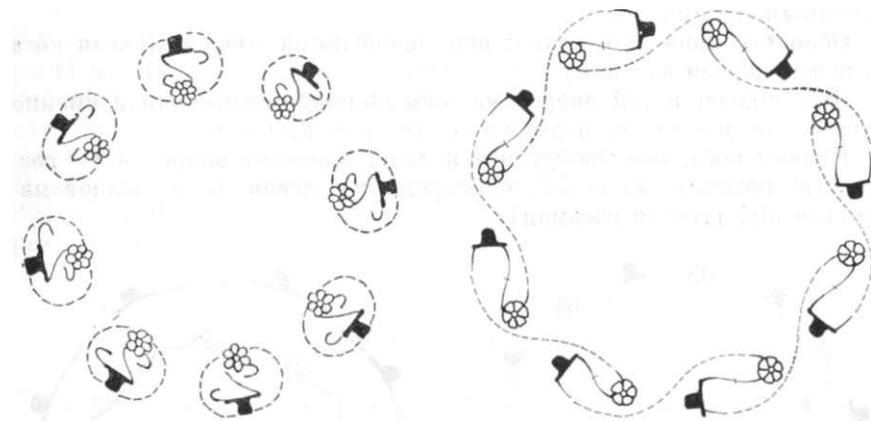


Схема 18

Схема 19

25, 17—23 такты. Девушки движутся по кругу вправо, юноши — влево.

В конце двадцать третьего такта девушки и юноши оказываются лицом друг к другу.

Музыка С

26—29 такты. Перемещение танцующих. Они подают друг другу правую руку, полусогнутую в локте. Левая рука юноши лежит на бедре. Левая рука девушки придерживает юбку.

Партнеры смотрят друг на друга. Голова слегка наклонена. 4—11 такты. Медленный поворот каждой пары на месте вправо.

12, 4—10 такты. Танцующие/подавая друг другу левую руку, делают медленный поворот влево.

Музыка В

Повторение тактов 13—24 и 17—23.

Музыка А

Повторение тактов 1—12 и 4—10.

Музыка Б

13—16 такты. Танцующие, держась за правые руки, делают полповорота, чтобы поменять места (схема 19).

17—25 такты. Шен. Каждый из танцующих идет вправо.

17—23 такты. Каждый юноша берет левую руку своей партнерши, а правую подает следующей девушке и т. д. Движение до своего места, с которого начался ход.

Музыка В повторяется

Такты 13—25 и 17—23.

Музыка Л повторяется

Такты 1—12 и 4—10.

Последние движения танцующих непременно должны точно совпадать с тремя заключительными нотами мелодии (см. «Музыкальные иллюстрации»).

БРАНЛЬ

«БУЛОЧНИЦА»

(музыкальный размер $6/8$)

Круговой танец, исполняется на сельских семейных праздниках. Аккомпанементом всегда служит только пение самих исполнителей.

Танцующие образуют круг. Юноши и девушки стоят через одного. Количество пар неограниченно. Девушка стоит справа, юноша — слева (схема 20). Круг начинает двигаться налево простым шагом с подскоком.

Это движение продолжается до тех пор, пока первая пара не сделает полный круг, возвратившись на место, откуда начался танец.

Затем пара А выходит в центр круга.

Девушка и юноша, держась за правые руки и подпрыгивая, делают круг на месте (схема 21). Девушка остается в центре круга, а юноша подпрыгивающим шагом идет к девушке второй пары и, взяв ее левой рукой за левую руку, делает круг на месте.



После этого юноша возвращается к своей первой партнерше, и они, взявшись за правые руки, делают круг. Первый юноша должен протанцевать со всеми девушками, стоящими в общем кругу, после чего возвращается к первой партнерше, на свое место.

Затем круг снова движется налево, но в центр входит вторая пара. Она проделывает те же фигуры, что и первая пара.

Танец заканчивается только тогда, когда все пары протанцуют в центре круга.

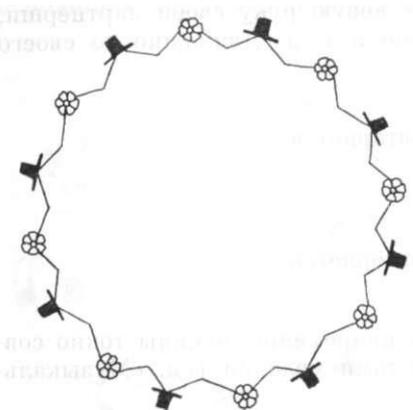


Схема 20

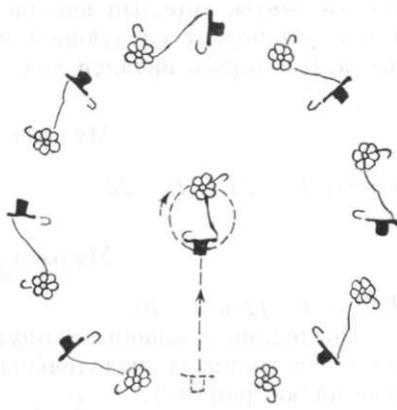


Схема 21

Исполнители бранля «Булочница» поют шуточную песенку о том, что у булочницы спрятано много денег, о которых она беспокоится даже ночью.

В хоровое пение врываются мужские возгласы: «Да-да, у булочницы есть деньги, и я видел их!»

Бранль «Булочница», как и многие другие народные танцы, неразрывно связан с песней. Содружество песни и танца придает народной хореографии действенный характер, художественную законченность.

БУРРЕ

(музыкальный размер $2/4$, $3/4$, $3/8$)

Старинный французский танец, в основе которого лежат видоизмененные и усложненные движения бранля. Родина бурре — Овернь. Сначала это был местный танец, затем он стал исполняться в Бурбонне, Анжу, Берри и от-



сюда распространился по всей Франции. Существуют парные и хороводные разновидности бурре.

Аккомпанементом к бурре часто было пение самих исполнителей, игра на волынке, удары каблуками, выкрики.

Схема танца может быть различной. Но чаще всего бурре имеет линейное построение. Мужская и женская шеренги стоят друг против друга. Первая пара начинает движение, другие поочередно его повторяют. Танец может быть круговым, но движения остаются те же, что и при линейной композиции.

В бурре большое значение имеет движение рук. Во время танца они то опускаются, то поднимаются вверх, то лежат на бедрах. Женщина может придерживать юбку.

Движения ног очень просты и состоят из двух прыжков то на одну, то на другую ногу. Прыжки чередуются с *pas marché* и *pas de bourrée*.

В различных местностях Франции исполнение бурре и характер его движений имели свои особенности. Овернцы танцевали в деревянных башмаках (*сабо*), движения были медленными, тяжеловесными, с сильным ударом каблука на третью четверть. В Бурбонне бурре исполнялся в двойном ритме с подпрыгиванием и выбрасыванием ноги в воздух, на вторую четверть делался акцент ударом каблука об пол.

Разновидностей бурре очень много. И сейчас в Оверни есть несколько вариантов этого старинного танца. Ниже мы описываем бурре, исполняемое в наши дни одной парой в местности *Velay* (Франция).

(Музыкальный размер $3/8$)

Перед началом танца юноша и девушка стоят лицом друг к другу и держатся за правые руки, после чего они, разъединив руки, расходятся. Девушка стоит направо от зрителя, юноша — налево. Исполнители обращены лицом друг к другу и, начиная танец, идут навстречу один другому.

Во время танца руки юноши подняты до уровня головы, полусогнуты в локтях и ладонями повернуты внутрь. Руки девушек придерживают юбки.

Первая фигура — 16 тактов

Музыка А и В

1-й такт. Шаг левой ногой вперед (первая восьмая). Прыжок на левой ноге, одновременно правая нога поднимается в IV воздушную позицию на *croisé*, колено полусогнуто, левое плечо выносится вперед. Голова повернута к левому плечу (вторая восьмая). Левая

нога ставится всей ступней на пол, *plié*, правая остается в воздухе (третья восьмая). (Первая восьмая каждого такта акцентируется).

2-й такт. Повторение движений первого такта с правой ноги, одновременно выносятся вперед правое плечо. Голова повернута к правому плечу.

3-й такт. Повторение движений первого такта с левой ноги (первая, вторая восьмые), но на третью восьмую правая нога ставится к левой. *plié* на обе ноги.

4-й такт. Обе ноги поднимаются на полупальцы (первая, вторая восьмые). *plié* на обе ноги (третья восьмая).

5—8 такты. С правой ноги повторяют движения первого — четвертого тактов.

В конце восьмого такта исполнители встают в положение *dos à dos*, касаясь друг друга правым плечом.

9—12 такты. Исполнители обходят друг друга вправо основным движением бурре (*dos à dos*), начиная движение с правой ноги на двенадцатый такт. Во время подъема на полупальцы (см. четвертый такт) исполнители встают, поворачиваясь вправо друг к другу левым плечом. Голова повернута к левому плечу.

13—16 такты. Исполнители обходят друг друга влево, делая предыдущие движения с левой ноги.

В конце шестнадцатого такта исполнители расходятся (на расстояние около метра).

Вторая фигура — 16 тактов

Музыка А и В

1-й такт. Девушка идет вправо по кругу, поворачиваясь то лицом, то спиной. Шаг правой ногой в сторону, тяжесть корпуса переносится на правую ногу (первая восьмая).

Левая нога скользяще выносятся в сторону на полупальцы, одновременно правая тоже поднимается на полупальцы. Корпус наклонен вправо, голова повернута к левому плечу и слегка наклонена вправо (вторая восьмая).

Правая нога опускается на пол, на каблук, левая нога в предыдущем положении (третья восьмая). По окончании первого такта девушка оказывается лицом к центру круга (схема 22).

2-й такт. Движение первого такта, но с левой ноги. Шаг левой ногой в сторону. Тяжесть корпуса переносится на левую ногу (первая восьмая).

Правая нога скользяще выносятся в сторону, одновременно обе ноги поднимаются на полупальцы. Корпус наклонен влево. Голова повернута к правому плечу и слегка наклонена влево (вторая восьмая).

По окончании второго такта девушка оказывается спиной к центру круга.

3—8 такты. Повторение движений первого — второго тактов. Юноша, стоя на месте, акцентирует первую восьмую каждого такта, притопывая правой ногой и легко хлопая в ладоши (схема 23). В конце восьмого такта девушка приходит на место юноши,

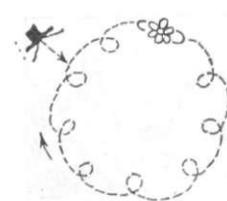


Схема 22

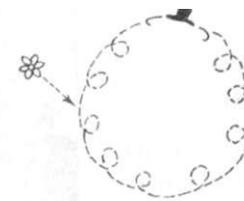


Схема 23

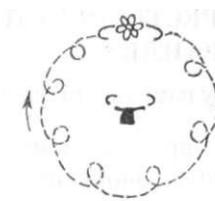


Схема 24

а юноша на восьмой такт проходит вперед и занимает место, откуда начинала вращение девушка.

9—16 такты. Девушка стоит на месте, хлопая в ладоши, притопывая правой ногой. Юноша повторяет вращение по кругу вправо. В конце шестнадцатого такта юноша оказывается в центре круга.

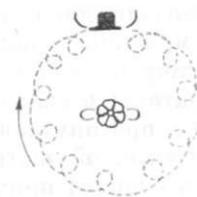


Схема 25

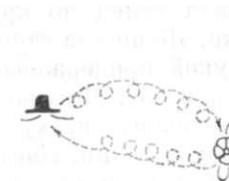


Схема 26

Третья фигура — 16 тактов

1—8 такты. Юноша стоит в середине, притопывая левой ногой и акцентируя первую восьмую каждого такта, а девушка повторяет движения второй фигуры, описывая круг, после чего она остается в центре круга (схема 24).

9—16 такты. Юноша повторяет вращения, описывая круг, девушка остается в центре круга, притопывая правой ногой и акцентируя первую восьмую каждого такта (схема 25).

Финал — 8 тактов

Музыка В

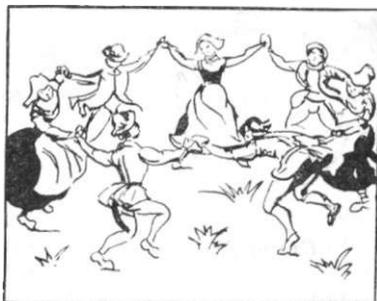
1—8 такты. Оба исполнителя, вращаясь, приходят в свое исходное положение, откуда они начинали танец. Танец заканчивается ударом ноги об пол на последней ноте (схема 26).

КРЕСТЬЯНСКИЙ

БРАНЛЬ *

(музыкальный размер $4/4$)

В крестьянском бранле сохранены движения и позы, характерные для народной хореографии. Невыворотные ноги, простой шаг, покачивание корпуса из стороны в сторону, невысокий подъем женщин в воздух — вот, собственно, основные приемы незатейливого кругового танца.



В танце участвует восемь пар. Они расположены по кругу: первая пара у точки 1, вторая у точки 8, третья у точки 7, четвертая у точки 6, пятая у точки 5, шестая у точки 4, седьмая у точки 3, восьмая у точки 2. Все пары стоят лицом к зрителю.

Пары вторая, третья и четвертая в начале танца делают поворот влево, продолжая танец по кругу. Исполнители движутся против часовой стрелки. Женщина стоит направо, мужчина — налево. Женщина левой рукой придерживает правую сторону юбки, приподнимая ее немного вверх. Четыре пальца спрятаны в складках юбки. Большой палец лежит сверху. Правая рука протянута вперед, немного выше уровня талии. Кисть повернута тыльной частью вправо. Локоть полусогнут и опущен вниз. Тяжесть корпуса приходится на левую ногу, правая нога, выдвинутая вперед в IV позицию, стоит невыворотно всей ступней на полу. Голова повернута к мужчине. Правая рука мужчины заложена за спину, левая рука протянута вперед, немного выше талии. Кисть повернута тыльной частью влево. Локоть полусогнут и опущен вниз. Тяжесть корпуса приходится на правую ногу, левая нога, выдвинутая вперед в IV позицию, стоит невыворотно всей ступней на полу.

Первая фигура — 8 тактов

1-й такт. Мужчина держит правой рукой левую руку женщины. Руки на уровне талии. Левая рука мужчины на бедре.

* Танец сочинен автором книги по литературным и иконографическим материалам.

Здесь описаны движения мужской партии. Женщина делает те же движения, но с другой ноги и в другую сторону. Правая рука женщины поддерживает юбку.

Шаг левой ногой влево, правая нога выносится в IV воздушную позицию (журавлиный шаг, gise) с одновременным подпрыгиванием на левой ноге (первая, вторая четверти).

Правую ногу поставить на пол, отделив левую от пола (третья четверть).

Левую ногу поставить на пол в III позицию, отделив правую ногу от пола (четвертая четверть).

Корпус наклонен вправо, голова повернута к женщине. Левая рука мужчины на бедре. Корпус женщины наклонен влево. Голова повернута к мужчине.

2-й такт. Движение повторяется вправо.

3-й такт. При повороте влево шаг на левую ногу (первая четверть) с одновременным выносом правой ноги в IV воздушную позицию (вторая четверть). Шаг на правую ногу (третья четверть) с одновременным выносом левой ноги в IV воздушную позицию (четвертая четверть).

4-й такт. Удар на месте левой ногой (первая четверть), правой (вторая четверть), левой (третья четверть), правая нога ставится назад в III позицию (четвертая четверть). Женщина делает те же движения с другой ноги и в другую сторону.

Примечание. Во время третьего и четвертого тактов руки мужчины на бедрах, женщина придерживает юбку. На вторую и третью четверти четвертого такта исполнители энергично хлопают в ладоши.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов, по на четвертую четверть восьмого такта мужчина поворачивается лицом к женщине. Положение рук меняется: правая рука мужчины лежит на талии женщины. Полусогнутая левая рука держит ладонь в ладонь правую руку женщины. Левая рука женщины лежит на спине мужчины.

Примечание. Танец идет по кругу с продвижением вперед против часовой стрелки.

Вторая фигура — 8 тактов

1-й такт. Мужчина делает шаг назад левой ногой (первая четверть). Прыжок на левой ноге, одновременно полусогнутая правая нога выносится назад (вторая четверть). Шаг правой ногой (третья четверть), шаг левой ногой (четвертая четверть). Шаги делаются на слегка согнутых ногах.

2-й такт. Повторение движений первого такта с другой ноги. В первом и втором тактах женщина делает те же движения, начиная с правой ноги.

3-й такт. Шаг на левую ногу (первая четверть), прыжок на левой ноге, одновременно полусогнутая правая нога выносится назад (вторая четверть). Повторение тех же движений с другой ноги (третья, четвертая четверти). Женщина делает те же движения, начиная с правой ноги.

4-й такт. Мужчина делает шаги назад левой, правой, левой ногой, начиная поворот влево (первая, вторая, третья четверти), и ставит правую ногу вперед в III позицию (четвертая четверть). Женщина делает шаги вперед вправо левой, правой ногой и ставит левую ногу вперед в III позицию (четвертая четверть).

Примечание. На четвертую четверть четвертого такта мужчина и женщина встают в положение dos á dos. Левая рука женщины в правой руке мужчины. Правая рука женщины в левой руке мужчины. Головы повернуты влево.

5-й такт. Мужчина и женщина делают шаг левой ногой (первая четверть), прыжок на левой ноге, правая полусогнута (вторая четверть). Два шага, начиная с правой ноги (третья, четвертая четверти).

Примечание. Движения пятого такта делают, не разъединяя рук, с поворотом в левую сторону на месте.

6-й такт. Продолжая поворот влево, шаг на правую ногу (первая четверть).

Прыжок на правой ноге (вторая четверть), шаг левой (третья четверть), шаг правой (четвертая четверть).

Примечание. В шестом такте танцующие заканчивают круг, который они начали в пятом такте.

7-й такт. Шаг левой ногой (первая четверть), прыжок на левой ноге, правая полусогнута (вторая четверть). Шаг правой ногой (третья четверть), прыжок на правой ноге (четвертая четверть). Движение с соединенными руками делается с продвижением влево. В конце седьмого такта женщина и мужчина должны поменяться местами.

8-й такт. Разъединив руки, мужчина делает назад (в центр круга) два шага левой, правой ногой (первая, вторая четверти), ставит левую ногу к правой в невыворотную I позицию (третья четверть) и кладет обе руки на талию женщины (четвертая четверть). Женщина, освободив правую руку, поворачиваясь влево, делает три шага, начиная левой ногой (первая, вторая, третья четверти). Встает лицом к мужчине на свое место, подставляя правую ногу в I позицию, и кладет руки ему на плечи (четвертая четверть).

Примечание. Мужчина стоит спиной к центру круга, женщина — лицом.

Третья фигура — 8 тактов

1-й такт. У мужчины боковой шаг на II позицию левой ногой (первая четверть), прыжок на левой ноге, правая полусогнутая приподнимается над полом (вторая четверть). Женщина делает те же движения с другой ноги. Два шага с поворотом вправо, во время которых танцующие меняются местами (третья, четвертая четверти). Мужчина начинает шаги правой ногой, женщина — левой.

2-й такт. Мужчина повторяет движения женщины, описанные в первом такте, женщина — движения мужчины.

3-й такт. Шаг левой ногой (первая четверть) с подскоком на левой ноге (вторая четверть) с одновременным поворотом вправо. Шаг правой ногой (третья четверть), подскок на правой ноге (четвертая четверть); в конце третьего такта танцующие меняются местами.

4-й такт. Небольшое приседание на обеих ногах (первая четверть). Мужчина поднимает женщину в воздух с одновременным поворотом вправо (вторая четверть) и ставит ее на место (третья четверть), на четвертую четверть — пауза.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов. В конце восьмого такта танцующие подают друг другу обе руки. Мужчина стоит спиной к центру круга.

Четвертая фигура — 8 тактов

1-й такт. Мужчина и женщина делают шаг назад с левой ноги (первая четверть). Небольшой прыжок на левой ноге, полусогнутая правая нога поднимается в IV воздушную позицию (вторая четверть), правая нога опускается на пол, одновременно левая приподнимается над полом (третья четверть), левая опускается на пол (четвертая четверть). Корпус откинут назад, голова повернута влево.

2-й такт. Повторение движений первого такта вперед, начиная с правой ноги. Корпус наклонен вперед.

3-й такт. Танцующие делают полуповорот на месте влево, взяв друг друга под левую руку.

Шаг левой ногой (первая четверть), прыжок на левой ноге, полусогнутая правая нога сзади (вторая четверть). Шаг правой ногой (третья четверть), прыжок на правой ноге, полусогнутая левая нога сзади (четвертая четверть).

4-й такт. Продолжая поворот влево, танцующие делают четыре прыжка, начиная с левой ноги.

Примечание. На третьем и четвертом тактах правая рука лежит на правом бедре.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов.

В конце восьмого такта танцующие берутся за руки, образуя общий круг.

Примечание. Первая пара стоит уже у точки 7.

Пятая фигура — 8 тактов

1-й такт. Шаг правой ногой вправо, левая полусогнутая поднята во II воздушную позицию (первая четверть). Прыжок на правой ноге. Корпус отклонен вправо (вторая четверть). Два притопа на месте, начиная с левой ноги (третья, четвертая четверти).

2-й такт. Повторение первого такта влево.

На четвертую четверть правая нога отделяется от пола, чтобы начать следующее движение.

3-й такт. При повороте на месте вправо шаг на правую ногу (первая четверть), прыжок на правой ноге (вторая четверть). Шаг на левую ногу (третья четверть) и прыжок на левой ноге (четвертая четверть).

4-й такт. Притопы на месте, начиная с правой ноги (первая, вторая четверти), и два удара в ладоши на третью и четвертую четверти.

5—6 такты. Повторение первого и второго тактов пятой фигуры.

7-й такт. Мужчина протягивает правую руку женщине, стоящей слева, приглашая ее на танец (первая, вторая четверти). Женщина, отказав ему взмахом руки (третья четверть), подает левую руку своему партнеру (четвертая четверть), продолжая с ним танец.

8-й такт. Все встают в пары, как в начале танца, на места, которые они занимали в начале пятой фигуры.

Шестая фигура — 8 тактов

1—6 такты. Повторение первых шести тактов первой фигуры.

Примечание. Первый и второй такты еще раз повторяются после первых четырех тактов, это и составит шесть тактов.

7-й такт. Мужчина, поворачиваясь влево, делает шаг левой ногой (первая четверть), прыжок на левой ноге, правая выносится в IV воздушную позицию (вторая четверть).

То же движение с правой ноги, продолжая поворот влево (третья, четвертая четверти).

8-й такт. Заканчивая поворот и опуская руки, танцующие делают три притопа.

Мужчина начинает левой, женщина — правой ногой, и на четвертую четверть принимают позу, с которой начали танец.

РИГОДОН

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Старинный народный танец, популярный на юго-востоке Франции — в Дофине, Провансе, Лангедоке.

Некоторые историки считают, что свое название он получил по имени учителя танцев Риго, будто бы сочинившего этот танец.

Известный немецкий исследователь Курт Закс берет под сомнение такую версию.

Он утверждает, что в основе названия — итальянские слова *rigodone*, *rigalone*, *rigoletto*, что значит — хороводный танец. Существуют мнения, будто название «ригодон» происходит от старонемецкого слова *giegen* или французского *rigoler* — танцевать.

Вернее всего ригодон причислять к старинным французским контрдансам.

Как и подавляющее большинство танцев, ригодон происходит от бранля. Вот почему, развившись в самостоятельную форму, он сохраняет черты, свойственные другим танцам.

Живой характер ригодона роднит его с такими танцами, как бурре и монтаньяр.

Особенно много сходных черт можно найти с бурре (например, движение влево, когда танец построен по линии, поочередная смена пар, подпрыгивание на одной ноге с выносом свободной ноги на *croisé* вперед, верчение под руку с девушкой). Ригодон в различных местностях исполнялся по-разному. В Лангедоке, например, ноги открывали в сторону, в то время как провансальцы их скрещивали, открывая вперед. Очевидно, поэтому па ригодона некоторые танцмейстеры называли «скрещенный шаг».

В наиболее крупных руководствах по танцу мы находим несколько отличающихся друг от друга описаний ригодона. Курт Закс приводит в своем исследовании па ригодона, сочиненное Рамо в 1750 году.

1-й такт. На «раз» прыжок на левой ноге, одновременно правая открывается на *croisé* вперед.

На «два» *plié* на обе ноги (III позиция).

2-й такт. На «раз» левая нога открывается во II воздушную позицию.

На «два» левая нога ставится вперед в III позицию.

Несколько иное описание дает Шарль Кампан.

Поначалу ноги исполнителя в I позиции, затем делается *plié* на обе ноги, после которого следует прыжок на левую ногу, в то время как правая нога с сильно вытянутым коленом открывается вбок и затем снова ставится в I позицию.



В различных местностях композиционный рисунок ригодона имел свои оттенки.

В Провансе это был круг, в Бургундии — линии. Танец сопровождался игрой на скрипке, пением танцующих. Очень часто исполнители отбивали такт деревянными башмаками.

Покрой одежды и ее цвет тоже зависели от местности. Например, в Провансе у девушек на головах были белые платки с ярко-зеленой каймой и коричневые круглые шляпы с большими полями. Спереди из-под платка спускались две косы. Зеленые фартуки были оторочены белой каймой.

В XVIII веке танцмейстеры включали несколько переработанный ригодон в число танцев, исполняемых на балах.

Мелодия и ритм ригодона привлекали многих композиторов XVIII века — Кампра, Рамо, Мурре, которые вводили этот танец в свои оперы.

Ригодон относится к числу наиболее устойчивых танцевальных форм. До сих пор в отдельных районах Франции его исполняют на народных праздниках.

РИГОДОН

(БУРГУНДИЯ)

(музыкальный размер 2^d)

Этот вид ригодона до сих пор очень популярен в Бургундии.

Юноши и девушки становятся парами лицом друг к другу, держась за обе руки.

Число пар может быть неограниченным (схема 27).



Весь танец состоит из прыжков с одной ноги на другую. При этом исполнители движутся вперед, назад, в сторону. Движения сопровождаются пением.

В начале танца ноги находятся в I позиции. Танец начинается с правой ноги. Каждый юноша делает движение назад, увлекая за собой девушку.

Первая фигура — 12 тактов

Музыка А повторяется три раза

Затакт. Отделить правую ногу от пола.

1-й такт. Прыжок на правой ноге вправо, одновременно левая выносится вперед в IV воздушную позицию (pied en l'air) (первая, вторая восьмые).

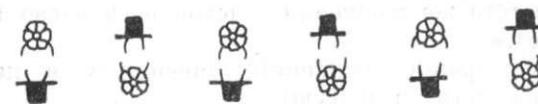


Схема 27

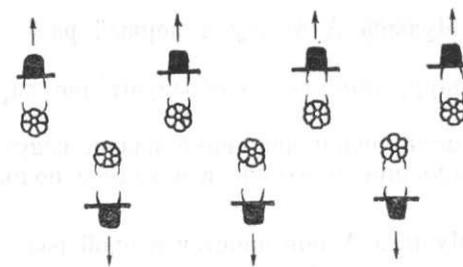


Схема 28



Схема 29

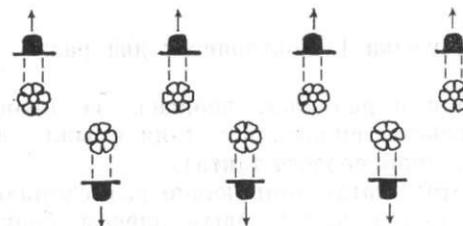


Схема 30

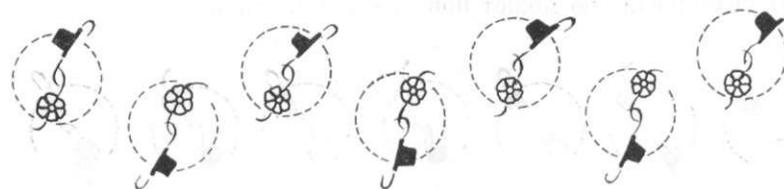


Схема 31

Повторение того же движения с левой ноги влево (третья, четвертая восьмые).

2—4 такты. Повторение движений, описанных в первом такте (прыжки с одной ноги на другую).

На последнюю отмеченную ноту четвертого такта танцующие ударяют левой ногой об пол.

Музыка А играет первый раз

Расходясь через пару, танцующие образуют две параллельные линии (схема 28).

5—8 такты. Девушки, делая движение назад, ведут своих партнеров за собой. Танцующие приходят в исходное положение.

Музыка А повторяется второй раз

(схема 29).

9—12 такты. Повторение движений первого—четвертого тактов.

Музыка А повторяется третий раз

(схема 30).

Вторая фигура — 8 тактов

Музыка В повторяется два раза

1—4 такты. Юноши и девушки, держась за правые руки (под ручку), поворачиваются вправо, исполняя прыжки с ноги на ногу (см. описание движений первого такта).

В конце четвертого такта танцующие разъединяют правые руки и, поворачиваясь друг к другу левым плечом, берутся под ручку левой рукой (схемы 31 и 32).

5—8 такты. Юноши и девушки поворачиваются влево, исполняя те же движения (прыжки с ноги на ногу).

Танец по желанию может повторяться сначала.



Схема 32

РИГОДОН

(ДОФИНЕ)

(музыкальный размер $2/4$)



В Дофине ригодон танцуют во время праздника урожая. Мужчины и женщины образуют круг и в сопровождении скрипки и пения исполняют различные фигуры (схема 33).

Первая фигура — 8 тактов

Музыка А

1—2 такты. Танцующие идут в середину круга. Подпрыгнув на левой ноге, правую ногу выносят вперед; подпрыгнув на правой, левую выносят вперед на *croisé* (схема 34).

3—4 такты. Танцующие расходятся от центра круга. Движения ног те же (схема 35).

Женщины обеими руками придерживают юбки, мужчины ударяют в ладоши, как бы обозначая первую часть каждого такта.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов.

Вторая фигура — 8 тактов

Музыка В

1—4 такты. Танцующие встают друг к другу лицом, берутся за правые руки по парам и, исполняя движения первой фигуры, делают поворот на месте вправо (схема 36).

5—8 такты. Повторяют то же движение, делают поворот влево, подавая друг другу левую руку (схема 37).

Третья фигура — 8 тактов

1—8 такты. Повторение первой фигуры.

Четвертая фигура — 8 тактов

1—8 такты. Повторение второй фигуры, но танцующие держат друг друга «под ручку».

Пятая фигура — 8 тактов

Музыка А повторяется третий раз

1—2 такты. Мужчины идут к центру круга, женщины остаются на месте.

3—4 такты. Женщины идут в центр круга.



Схема 33

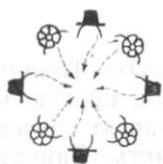


Схема 34

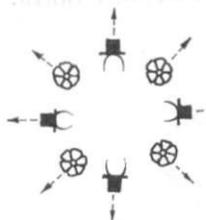


Схема 35

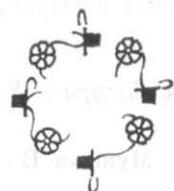


Схема 36

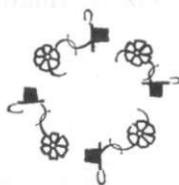


Схема 37

5—6 такты. Мужчины возвращаются в исходное положение, женщины стоят на месте, в центре круга.

7—8 такты. Женщины возвращаются в исходное положение. Снова образуется общий круг.

Шестая фигура — 8 тактов

Музыка В повторяется третий раз

1—8 такты. Повторение четвертой фигуры с постепенным ускорением вращения «под ручку».

БАССДАНСЫ

Бассдансы — собирательное название беспрыжковых старинных придворных танцев, основу которых составляют элементы народной хореографии.

Бассдансы часто называют «прогулочными» танцами. И действительно, они более похожи на церемониальное шествие или чинную ритуальную процессию.



В литературе по старинным танцам бассдансы подразделяются на французские и итальянские (как, например, в предисловии Лаура Фонта к труду Туано Арбо, парижское издание, 1888).

В итальянских бассдансах был смешанный ритм, переходящий из тройного в двойной, движения — более ускоренные.

Французские бассдансы носили торжественный характер. Шаги были скользящими. Во время танца дамы ловко управляли своими длинными шлейфами, красиво их закругляя, стремясь при этом не поднимать их с пола.

Роскошный наряд кавалера дополнялся пелериной и шпагой. Перед началом танца он снимал головной убор, предлагал даме руку и вел ее в конец зала, откуда начинался танец.

В итальянских бассдансах поклоны кавалера делались влево, шляпа снималась левой рукой.

Туано Арбо, как и многие французские учителя танцев, считает, что поклоны в бассдансах нужно делать вправо.

Композиционный рисунок прогулочных танцев мог строиться в виде хоровода, цепи, шествия. Горделивая осанка исполнителей, двигавшихся плавными скользящими шагами, придавала танцу торжественно строгий вид.

Бассдансы чаще всего исполнялись под хоральные мелодии самих танцующих, реже — под аккомпанемент лютни, флейты, арфы или трубы.



В эпоху Возрождения бытовой танец приобретает большое значение. Без него не обходятся не только балы, вечера, но и пышные уличные празднества, достигающие порой необычайной яркости и великолепия. «На карнавалных празднествах Лоренцо Великолепного во Флоренции по улицам города разъезжают огромные колесницы, окруженные пестрой толпой масок, и хоры певцов разъясняют аллегорический смысл размещенных на колесницах персонажей — Ариадны и Вакха, Париса и Елены и других. Во Флоренции же художники научаются планировать сложные эволюции масс и создавать новые художественные формы массовых движений на военных маневрах и в так называемых «конных балетах», где кавалерия заставляла гарцевать своих коней по сложным фигурам и рисункам, заранее начертанным художником-режиссером турнира» *.

В дворцовых залах итальянских вельмож устраиваются театральные представления типа интермедий с песнями и танцами. Танцы составляют основу этих роскошных зрелищ.

На домашних и уличных празднествах также исполняются разнообразнейшие танцы, придающие этим увеселениям оригинальность и красоту.

Пышные празднества, увеселения, балетные представления прочно утверждаются и в Париже. Приезжающие туда итальянские художники, поэты, музыканты, танцмейстеры вместе с французами устраивают праздники, создают новые виды театральных представлений, где танцу отводится значительное место. Но, «несмотря на приглашение во Францию ряда итальянских музыкальных деятелей, переоценивать значение их никак не следует. Основной и

* Очерки по истории западноевропейского театра, с. 208—209.

движущей силой, обеспечившей цветущее, развитие» * музыки и танца, была французская народная культура, национальные напевы, ритмы, национальная пластика.

В Италии, Франции, Англии, Испании возникает много новых танцевальных форм. Различные слои общества имеют свои танцы, вырабатывают манеру их исполнения, правила поведения во время балов, вечеров, празднеств.

Народная танцевальная культура была тем источником, откуда черпались движения, фигуры, а зачастую и вполне сложившиеся танцевальные композиции. Музыканты заимствуют из народных песен и танцев мелодии и ритмы для опер, романсов, танцевальных сюит. В 1565 году в Байонне был дан бал, где по ходу балетного спектакля исполнялись народные танцы различных французских провинций. Представление имело шумный успех, очевидно, поэтому во время приезда польских послов в 1573 году оно было повторено.

Великий реформатор французского балета XVIII столетия Жан Жорж Новер в «Письмах о танце» подчеркивает мысль о том, что балетмейстер может перенять у народа «множество движений и поз, порожденных чистым и искренним весельем» **.

Восторженно пишет о замечательной исполнительской манере народных танцоров г-жа Севиньи: «Я страшно огорчена тем, что ты не можешь видеть, как здесь в провинции танцуют бурре. Это действительно нечто поразительное! Простые крестьяне и крестьянки проявляют удивительное чувство ритма, легкость, изящество» ***.

Танцы эпохи Возрождения более сложны, чем незатейливые бранли позднего средневековья. На смену танцам с хороводной и линейно-шеренговой композицией приходят парные (дуэтные) танцы, построенные на сложных движениях и фигурах.

В каждой провинции бытуют свои танцы и своя манера исполнения. Новер писал, что «менуэт пришел к нам из Ангулема, родина танца бурре — Овернь. В Лионе они найдут первые зачатки гавота, в Провансе — тамбурина» ****. Отдельные формы народных танцев, характерные для эпохи Возрождения, популярны до сих пор. Так, во многих областях и провинциях Франции и сейчас исполняют ригодон, бурре, менуэт, бранль, сопровождая танец шуточными песнями. Народ по-прежнему исполняет свои танцы легко, изящно, непринужденно.

Придворные танцы эпохи Возрождения в большинстве своем — народные танцы, переработанные и видоизмененные согласно правилам этикета. Только незначительное число танцев возникло непосредственно в дворцовой среде.

* Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1956, с. 270.

** Цит. по: Классики хореографии. М. — Л., 1937, с. 42.

*** Цит. по: World History of the dance by Curt Sachs. New York, 1937, p. 410.

**** Цит. по: Классики хореографии, с. 42.

С Стилём придворной хореографии, дошедший до нашего времени, сложился постепенно. Это был длительный процесс. Некоторые исследователи считают, что в эпоху Возрождения вообще не было устойчивых и определенных танцевальных форм.; Действительно, для XV века характерно отсутствие танцев с четко установившейся формой.

Техника танцев XIV—XV веков необычайно проста. В основном это променадные танцы без регламентированного рисунка движений рук. Композиция большинства из них была построена на поклонах, приближениях, удалениях исполнителей друг от друга. Движения ног составляли мелкие шаги.⁷

Почти все танцы сопровождалось бесконечными поклонами, исполнению которых придавалось большое значение, так как они были частью придворного этикета.

Французские поклоны делались в правую сторону в отличие от итальянских, исполнявшихся влево. Кавалер снимал шляпу левой рукой — это должно было означать, что он приветствует даму от всего сердца. Следует заметить, что танцы Италии и Франции раннего Возрождения мало чем отличались друг от друга. Сдержанность и подчеркнутость осанки объяснялись во многом покроем придворной одежды: у дам были платья из тяжелой материи с очень длинными шлейфами, у мужчин — кафтаны, трико, обтягивавшие ноги, и узкие башмаки с длинными клювовидными носками. Одежда сковывала свободу движений.

Несмотря на то, что появляется огромное количество новых танцев, различные слои общества еще долго сохраняют танцы, популярные в эпоху позднего средневековья. Народ по-прежнему любит бранли. При дворе исполняются променадные танцы. Танцы со свечами и факелами прочно входят в бытовые и торжественные обряды и распространяются по всей Европе. Самыми популярными танцами XV—XVI веков были бассдансы.

Первое время исполнители не соблюдали определенной последовательности движений. Курт Закс говорит о том, что в танцах было много неопределенного. Один мог исполняться в темпе другого, в одном танце смешивались па различных танцевальных композиций. Очевидно, многое зависело от умения, изобретательности ведущих.

При изучении танцевальной культуры эпохи Возрождения необходимо помнить, что названия отдельных па распространялись на название танца в целом. Так, например, слово «бранль» обозначало одновременно и па и танец; «вольта» — и полный поворот и танец, включавший в свой рисунок элементы поддержки (высокий подъем дам в воздухе).

Народ исполнял бытовые танцы в простой и естественной манере, не придерживаясь специальных правил.

Этикет придворного общества был очень строгим; он регламентировал тончайшие детали поведения. Соблюдение правил этикета

считалось обязательным во время официальных аудиенций, церемоний, придворных прогулок, обедов, ужинов, танцевальных вечеров.

Это привело к тому, что в придворном обществе появляется учитель танцев — преподаватель изящных манер. С особым вниманием относились к исполнению реверансов и поклонов. Они были не только придворным приветствием, но и танцевальными фигурами, которые придавали бальной хореографии черты торжественного величия.

Реверанс — почтительный поклон. Его характер зависел от формы и покроя одежды. Особое внимание в поклоне уделялось



Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

умению кавалера обращаться со своим головным убором. Он снимал шляпу перед поклоном и приветствовал даму, делая салют. Класть руку на эфес шпаги, откидывать пелерину, делать самые простые движения и жесты придворные должны были подчеркнута красиво.

Реверанс и поклон XVI века

Величественностью и строгостью отличались реверансы и поклоны XVI века. Перед королем и королевой их делали особенно почтительно и глубоко.

Поклон кавалера (занимает четыре такта по $\frac{2}{4}$).

Исходное положение: I позиция (рис. 1).

1-й такт. Шаг правой ногой вправо, правая рука открывается на уровне плеча, кисть открыта (рис. 2).

2-й такт. Глаза кавалера устремлены на того, кому делается поклон. Правая рука сгибается в локте, поднимаясь к борту шляпы. Взяв шляпу за борт, кавалер слегка приподнимает ее вверх, одновременно левая нога приближается к правой сзади, упираясь носком в пол (рис. 3).

3-й такт. Левая нога делает шаг назад в IV позицию. Тяжесть корпуса переносится на левую ногу. Правая нога вытянута вперед в IV позицию.

Корпус склоняется, правая рука, в которой находится шляпа, проводится впереди корпуса - (рис. 4).

4-й такт. Выпрямление корпуса: правая рука отводится в сторону на уровне плеча. Выдерживается поза. Левая рука лежит на эфесе шпаги. Шляпа повернута наружной стороной к тому, кому делается поклон (рис. 5). Перед королем и королевой голова кавалера склонялась довольно низко.

Реверанс дамы (занимает четыре такта по ^{2/4}).

Исходное положение: I позиция.

1-й такт. Шаг правой ногой вправо.

2-й такт. Левая нога через I невыворотную позицию проводится назад в IV позицию.



Рис. 6

3-й такт. Глубокое приседание, голова слегка склоняется. Глаза опущены. Корпус остается почти прямым.

4-й такт. Выпрямление колен. Правая нога подтягивается к левой в I позицию.

Глаза устремлены на того, кому делается реверанс (рис. 6).

Реверанс и поклон XVII века

Развитие танцевальной техники в XVII веке и изменение покроя и ткани придворных костюмов не могло не отразиться на реверансах и поклонах. Поклоны и реверансы исполняются более утонченно и музыкально.

Реверансы и поклоны начинались с III и заканчивались IV позицией. Кисти рук часто отводились от корпуса.

Первая четверть такта — plié па обе ноги в III позиции, легкий наклон головы.

Вторая четверть — шаг правой ногой назад в IV позицию (рис. 7).

Третья четверть — выпрямление корпуса.

Изысканный рисунок рук венчал основные позы танца. Он приобрел особое значение в популярнейшем танце того времени — менуэте, где изящные движения рук, утонченные поклоны и реверансы придавали всему танцу необычайную галантность.



Рис. 7

Первым итальянским теоретиком танцевального искусства считают Доменико, или Доменикано, из Пьяченцы. Сам Доменико не писал никаких научных трактатов, но его ученики пристально всматривались в методику своего прославленного учителя и распространяли ее по всей стране. Сохранился так называемый парижский манускрипт: Domenico de Piacenza «De arte saltandi e choreas discendi» (1416), где излагается система обучения танцам по методу Доменико. В XV веке вышел трактат Гульельмо из Песаро: Guglielmi Hebraei Pisauriensis «De practica seu arte tripudii vulghare opusculum, circa», Ms. В 1455 году Антонио Корназано издал первую книгу о танце: Antonio Cornazano «Libro dell'arte danzare», Ms. Почти одновременно появляется «Золотая рукопись бассдансов», принадлежащая Маргарите Австрийской, где зафиксированы движения и сопровождающие их мелодии.

О том, что эти танцы к началу XVI столетия получают всеевропейскую известность, свидетельствует и английский учебник бассдансов, выпущенный Робертом Комиландом в 1521 году.

Среди итальянских трудов по хореографии XVI века заслуживает внимания книга Фабрицио Карозо: Fabritio Caroso «И Ballagino» (Venetia, 1581). Карозо пытается систематизировать не только танцы, но и составляющие их движения. Например, он делит реверансы на «важные» («grave»), «малые» («minima»), «средние» («semiminima»). «Средние» реверансы включали прыжок. J

В XV веке придворная хореография начинает приобретать свои специфические черты. Она окончательно порывает с какими бы то ни было приемами исполнения, свойственными народному танцу. Движения придворного танца становятся все более и более сдержанными. Исполнять веселую пиву считается неприличным, из салтареллы убираются прыжковые движения.

Бытовой танец эпохи Возрождения — танец парный. В нем все большее внимание обращается на мелкие детали движения рук,

манеру носить платье, держать корпус, снимать шляпу, приветствовать партнера и гостей. Исчезают пантомимный и импровизационный элементы. Танцующие стоят близко друг к другу, соприкасаясь плечами.

Танцмейстеры создают канонические формы танцев, которые старательно и пунктуально изучает привилегированное общество. Этому во многом способствуют учебники, где систематизируются движения и делается попытка зафиксировать танцевальные композиции.

В XV — начале XVI века танцевальное искусство наиболее пышно расцветает в Италии. Балы во Флоренции XV—XVI веков — образец великолепия, красочности, изобретательности.

Итальянские учителя танцев приглашаются в различные страны. Термины, которыми оперировали итальянские хореографы, проливают свет на характер танцев и манеру исполнения. Большое значение придавали «эре» — положению корпуса во время танца. Женщина должна была танцевать скромно, легко, нежно, опустив глаза. Допускалось сгибание колена, стопы, легкий отрыв ноги от пола. Танцующие могли делать нерезкие повороты и полуповороты, двигаться вперед, назад, допускался также простой и двойной шаг, остановки, «легкое переступание» — покачивание корпуса, скрещивание ног. В дальнейшем стали делать полный поворот, получивший название «вольта». Танцевальные термины и фигуры во Франции мало чем отличались от итальянских.

Стопы ног в танцах XV века располагались по прямой линии параллельно друг другу. Выворотность станет обязательной лишь с XVII века. Некоторые исследователи совершенно справедливо называют танцы XV века партерными (бассдансы и их разновидности: бранли, павана, куранта). Прыжки в них отсутствовали.

В XVII веке французская хореография обогащается новыми движениями, более сложными, более изящными, чем итальянские. Бытовой танец начинает включать такие движения, как *assemblé* на полупальцах, *jeté*, глассирующий шаг, перекрещивание ног, скольжение каблуком. Усложняется техника женского танца, в ней появляются мелкие движения типа *pas de bouffée*. Этому немало способствует изменение фасона придворной одежды. Укороченные платья позволяют делать легкие и отчетливые движения ногами.

Более оживленным и активным становится общение партнеров. Кавалер ведет даму, часто пропуская ее несколько вперед, обводит ее за руку. Танцующие смотрят друг на друга на протяжении всего танца.

Итальянские танцы французы исполняют по-своему, придавая им большое изящество и изысканность.

Французские хореографы и теоретики немало способствовали развитию танцевального искусства, созданию новых танцевальных форм, строгой канонизации танца. Созданные ими исследования и теоретические обобщения легли в основу почти всех руководств по

танцу, вышедших в более поздние эпохи. Среди знаменитых французских теоретиков особое место принадлежат Туано Арбо, выпустившему в 1588 году объемистый труд «Орхезография». В нем автор подробно и точно описывает не только танцы второй половины XVI века, но и более ранние хореографические формы, уделяя большое внимание и классификации бранлей.

Туано Арбо подробно фиксирует композицию танца, разновидности на и движений, манеру исполнения, характер костюмов и аксессуаров. Его труд способствовал популяризации хореографии, являлся той основой, на которой в дальнейшем так интенсивно развивался придворный и сценический танец.

Развитию танцевальной культуры в значительной мере способствует музыка, которая в этот период широко обращается к танцевальным ритмам. Нельзя не согласиться с М. Друскиным, который утверждает, что «инструментальная музыка в своем развитии примерно... до XVIII века неразрывно связана с бытовым танцем»*.

Со временем танцевальная музыка приобретает все большую самостоятельность. Развитие ее способствует фиксации движений и отдельных композиций.

В эпоху Возрождения при дворах европейских вельмож сложилась своеобразная танцевальная сюита. Обычно она состояла из медленного торжественного танца (бранль, баесданс, куранта), открывающего бал. За ним следовал живой, веселый танец, тоже состоящий из нескольких частей. Заклучали сюиту вольта, гальярда, салтарелла. С течением времени сюита стала усложняться. В нее входили новые танцы и движения: прыжки, верчение на одной ноге, кабриоли (XVI в.). В конце XVII века добавляется менуэт, затмивший своей славой и популярностью все танцы.

Итальянские бассдансы были распространены повсеместно, так же как павана, а в последующие эпохи — менуэт. Французы отдавали предпочтение куранте и паване, тогда как англичане любили жигу и сарабанду.

Балы, торжественные и танцевальные вечера, ставшие особенно популярными в XVIII—XIX веках, прочно вошли в придворный быт еще в эпоху Возрождения.

Название «бал» происходит от греческого слова «баллери», старофранцузского *bailer*, латинского *bailare*, что означает — танцевать, прыгать.

В более поздние исторические периоды балы стали подразделять на официально-придворные, общественные, семейные. Но для эпохи Возрождения типичны придворные балы, куда приглашалось только избранное общество. На эти роскошные празднества придворные являлись в дорогих парадных одеждах. Если же это был костюмированный бал-маскарад, — в замысловатых карнавалных костюмах.

* Друскии М. С. Очерки по истории танцевальной музыки, с. 28.

Первые итальянские и французские балы относятся к XIV веку. Их нередко открывал кардинал. Этот обычай сохранился до середины XV столетия. Так, в 1500 году Людовик XII дает большой бал в Милане, который открывает вместе с кардиналом. Блестящие балы были при дворе Франсиска I, на которых отличалась грацией, изысканностью манер сестра короля Маргарита Валуа.

Во время балов нередко давались балетные представления, в них выступали знаменитые певцы и танцоры. Балы, на которых присутствовали иностранные послы и дипломаты, обставлялись особенно пышно и торжественно.

В песнях и танцах славили короля, его доблестное войско, демонстрировали богатства страны, преданность подданных. Иногда весь бал превращался в аллегорический спектакль. Грандиозные балы с театральными выступлениями и карнавалами любила устраивать Екатерина Медичи. На одном из них, в Байонне, представители разных областей страны исполняли свои народные танцы.

/По, поя<алуй, нигде так не увлекались танцем, так тщательно его не изучали, как во Франции в конце XVII века. При Людовике XIV балы достигли необыкновенного блеска. Они поражали роскошью костюмов и парадностью обстановки. Здесь правила придворного этикета соблюдались особенно строго.

В 1661 году Людовик XIV издает указ об организации Парижской Академии танца. В специальном королевском документе говорится, что Академия призвана способствовать воспитанию хорошей манеры у привилегированных классов, хорошей выправке у военных. Возглавили это учреждение тринадцать лучших учителей, назначенных Людовиком. В задачу Академии входило установить строгие формы отдельных танцев, выработать и узаконить общую для всех методику преподавания, совершенствовать существующие танцы и изобретать новые.

Академия проверяла знания учителей танцев, выдавала дипломы, устраивала вечера и всячески способствовала популяризации хореографического искусства. Новые танцы, новые движения деятели Академии часто заимствовали у народной хореографии, которая продолжала развиваться своими путями. Члены Академии пользовались рядом привилегий, которые были недоступны другим учителям танцев. И хотя многие из академиков использовали свой высокий пост для личной выгоды, Академия сыграла огромную роль в развитии танцевальной культуры Франции. Особенного расцвета она достигла в период, когда во главе ее стал Луи Бошан — знаменитый балетмейстер и учитель танцев короля. Многие из членов Академии положили начало современной теории танца. К ним относятся Фёлье, Пекур, Маньи, Рамо.

На балах Людовика XV, богатых и красочных, придворный этикет был уже менее строгим. От убранства залов и гостиных, от элегантно-изысканных нарядов и легких танцев веяло утонченной грацией и подчеркнутой манерностью.

По указу Людовика XV вводятся платные общественные балы в здании оперного театра. Первый такой многолюдный публичный бал состоялся в 1715 году.

Народный и бытовой танец Франции XVI—XVII веков сыграл исключительно большую роль в развитии балетного театра и сценического танца. Хореография оперно-балетных представлений XVI, XVII и начала XVIII века состояла из тех же танцев, которые придворное общество исполняло на балах и празднествах. Только в конце XVIII века происходит окончательное разграничение бытового и сценического танцев. Ряд движений, на которых построены гавот, гальярда и особенно менуэт, лег в основу лексики классического танца.

Наиболее популярные танцы XVII столетия — гавот и менуэт — надолго пережили свою эпоху и были известны до начала XIX столетия./

МОНТАНЬЯР

(музыкальный размер $\frac{3}{8}$)

Монтаньяр — массовый танец, исполняющийся в сопровождении волынки и двух труб. В нем участвуют не менее восьми пар, располагающихся колонной. Фигуры и движения монтаньяра требуют, чтобы расстояние между парами было не менее полутора метров (схема 38).

Юноша стоит направо, девушка — налево. Руки танцующих сплетены за спиной: правая рука в правой, левая в левой. Пары движутся вперед. Основной ход: шаг правой ногой вперед, левая на полу (первая восьмая). Левая нога выносится вперед на низкие

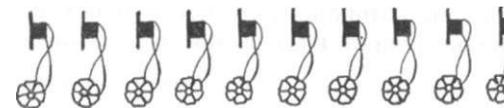


Схема 38

полупальцы, одновременно правая нога поднимается на полупальцы (вторая восьмая).

Левая нога, полусогнутая в колене, проходит вперед в IV воздушную позицию на croisé с одновременным маленьким plié на правой ноге (третья восьмая). Правое плечо выдвигается вперед. Голова повернута вправо.

Движение повторяется с другой ноги.

СХЕМА ТАНЦА

7.—4 такты. Исполняя основное движение, пары идут вперед.
5—8 такты. Первая пара, не разрывая рук, делает поворот на месте вправо.
9—10 такты. Первая пара расходится. Юноша идет налево от зрителя, девушка — направо. Руки юноши присогнуты в локтях, подняты вверх ладонями внутрь. Руки девушек раскрыты во II позиции. Танцующие идут к месту, откуда начинали танец, пропуская вперед вторую пару. Проходя сзади нее, юноша и девушка первой пары перекрещиваются перед каждой парой, начиная с третьей. Юноша первой пары проходит впереди своей партнерши, повернувшись лицом к третьей паре, девушка первой пары — к своему партнеру (схема 39).

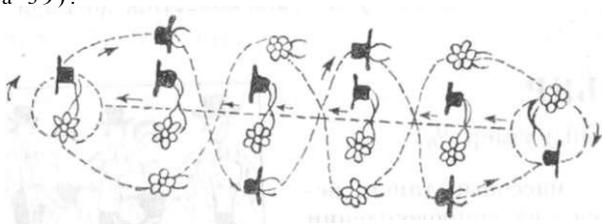


Схема 39

11—12 такты. Продолжая движение, юноша первой пары проходит вправо, а девушка — влево. Первая и третья пары образуют одну линию.

Примечание. На девятый — двенадцатый такты вторая пара проходит вперед основным движением и делает поворот на месте, не разрывая рук. Когда первая пара будет последней в колонне, она делает поворот вправо, как в начале танца, и, продолжая движение, снова идет вперед. Таким образом, все пары танцуют одновременно, пока не вернуться в исходное положение. Каждая пара, которая будет последней в колонне, должна сделать поворот вправо, после чего опять идти вперед.

ВОЛЬТА

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Вольта — парный танец итальянского происхождения. Название его происходит от итальянского слова *voltare*, что означает «поворачиваться». Обычно танец исполняется одной парой (мужчина и женщина), но число пар может быть увеличено.



Началу танца предшествует поклон кавалера и реверанс дамы (поклон XVI в.).

Основной рисунок танца состоит в том, что кавалер проворно и резко поворачивает в воздухе танцующую с ним даму. Этот подъем обычно делается очень высоко. Он требует от кавалера большой силы и ловкости, так как, несмотря на резкость и некоторую порывистость движений, подъем должен выполняться четко и красиво. Как и многие другие народные танцы, вольта вскоре после своего появления стала исполняться на придворных празднествах. В XVI веке она известна во всех европейских странах, но наибольший успех имела при французском дворе. Однако уже при Людовике XIII французский двор вольты не танцует. Дольше всего этот танец просуществовал в Италии.

С описанием вольты мы встречаемся как в самых ранних, так и более поздних исследованиях. Туано Арбо, например, называет вольту «провансальским танцем», считая, что она происходит от гальярды.

В некоторых источниках вольту именуют «гальярдной вольтой», хотя теми вольты медленнее темпа гальярды.

Движения вольты, связанные с подъемом дам в воздух, — прообраз будущей поддержки в сложной технике сценического танца. Анализ движений вольты подтверждает мысль о происхождении лексики сценического танца из народной хореографии и той большой роли, которую сыграли народные и бытовые танцы в развитии профессионального балетного искусства.

СХЕМА ТАНЦА

Исходное положение: ноги в I позиции. Исполнители стоят друг против друга, левое плечо кавалера и правое плечо дамы обращены к центру круга. Руки кавалера лежат на талии дамы, руки дамы лежат на плечах кавалера.

Исполнители движутся против часовой стрелки.

Первая фигура — 8 тактов

Balancé (рис. 8)

1-й такт. Кавалер делает скользящий шаг вперед правой ногой, дама — скользящий шаг левой ногой назад (первая, вторая четверти).

Кавалер подставляет левую ногу к правой и делает небольшой поворот вправо.

Одновременно дама делает большой поворот вправо, поднимаясь на полупальцы (вторая четверть). Ноги в первой позиции на всей



Рис. 8

ступне (третья четверть). Исполнители меняются местами.

2-й такт. Кавалер исполняет *balancé* с левой ноги, дама — *balancé* вперед с правой ноги.

3—4 такты. Повторение движений первого и второго тактов.

5—8 такты. Повторение движений первых четырех тактов.

Танцующие в конце первой фигуры оказываются в исходном положении.

Вторая фигура — 8 тактов

Повороты — *Tournée* (рис. 9)

9-й такт. Поворачиваясь немного вправо, кавалер делает шаг вперед правой ногой в IV позицию. Одновременно дама делает шаг правой ногой назад в IV позицию (первая четверть). Продолжается пово-



Рис. 9

рот вправо. Левые плечи танцующих обращены друг к другу. Левая нога кавалера, слегка согнутая в колене, проводится вперед и перекрещивает правую ногу, прикасаясь полупальцами к полу. Левая нога дамы прикасается пальцами к полу сзади, у щиколотки правой ноги (вторая четверть). Головы повернуты друг к другу. Руки дамы лежат на плечах кавалера, руки кавалера — на талии дамы.

Выдерживается предыдущая поза (третья четверть).

Танцующие меняются местами.

10-й такт. Кавалер переносит тяжесть корпуса на левую ногу, правая нога делает *assemblé* и опускается в I позицию. Дама делает шаг левой ногой на полупальцы, правая нога выполняет круговое

движение в воздухе сзади левой и опускается в I позицию (*renversé*). Танцующие принимают исходное пополнение.

11-й такт. Повторение девятого такта.

12-й такт. Повторение десятого такта.

13—16 такты. Повторение девятого—двенадцатого тактов.

Третья фигура — 8 тактов

Прыжки — *Sauté* (рис. 10)



Рис. 10

17-й такт. Повторение первого такта первой фигуры.

18-й такт. Кавалер левой рукой обнимает даму за талию справа. Его правая рука поддерживает ее за талию (спереди), и, опираясь энергично на левую ногу, толчком от бедра он поднимает даму вверх, одновременно помогая сделать полуоборот вправо.

Дама кладет правую руку сзади на шею кавалера так, чтобы можно было опереться на его правое плечо.левой рукой дама придерживает юбку. Готовясь к прыжку, дама должна оттолкнуться правой ногой от пола, вынося вперед левую ногу, согнутую в колене (первая, вторая четверти). Во время подъема дамы кавалер становится на полупальцы.

Дама и кавалер принимают снова исходное положение (третья четверть).

19—24 такты. Повторение семнадцатого и восемнадцатого тактов до конца музыкальной фразы.

Примечание. Третья фигура исполняется два раза. Танцующие принимают исходное положение.

ГАЛЬЯРДА

(музыкальный размер $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$)

Гальярда — старинный танец итальянского происхождения, распространенный в Италии, Англии, Франции, Испании, Германии.

Это веселый и живой танец, берущий свое начало в народной хореографии, хотя наибольшее распространение получил у привилегированных классов.

Уже в начале XVI века музыка гальярды стала популярна в широких слоях французского общества. Во время исполнения серенад орлеанские студенты играли мелодии гальярды на лютнях и



гитарах. Появление разнообразных мелодий гальярды и установление ее ритмической структуры способствовало тому, что движения танца стали более канонизированными.

Как и куранта, гальярда носила характер своеобразного танцевального диалога.

Кавалер двигался по залу вместе со своей дамой. Когда мужчина исполнял соло, дама оставалась на месте. Мужское соло состояло из разнообразных сложных движений. После этого он снова подходил к даме и продолжал танец.

Гальярда называлась еще «пять па», или «романеска». В основе танца пять движений: четыре небольших шага и прыжок. Эти движения занимали два такта по $\frac{3}{4}$ то есть шесть четвертей. Прыжок, следовавший за шагом, позволял делать выдержку и давал возможность начинать движение с другой ноги.

Движения танца могли делаться вперед, назад, в стороны, по диагонали. Их направление выбирали сами танцующие.

Как утверждает ряд исследователей, именно прыжки способствовали успеху гальярды.

Легкость и живость, с которой исполнялся танец, не исключали известной изысканности, которую нужно было сохранять даже при быстром повороте плеч. Исполнители гальярды демонстрировали не только легкость и проворство. Они могли по своему усмотрению чередовать движения, заменять подъем ноги легким касанием пола, шаг вперед — шарканьем или трикотирующими ударами носком и каблук. Меняя и усложняя движения, исполнители как бы соревновались друг с другом в ловкости.

Придворное общество танцевало гальярду в пышных парадных одеждах. Мужчины не обходились без пелерины, перекинутой через правое или левое плечо, и шпаги, которую придерживали левой рукой. Дамы одевались в дорогие платья, к поясу прикрепляли ленты, на которых висели маленькие зеркала.

Гальярда — танец сложный. Он состоит из шагов, прыжков, «переступов», поз, которые воспроизводились в определенной последовательности. Так, исполнитель делал четыре шага, за которыми следовали прыжок и после него пауза, занимавшая шестую четверть такта. При этом свободная от прыжка нога была приподнята сзади. Такое фиксированное положение тела называлось «позировка», или «руада». Различали правую и левую руады. Если тяжесть корпуса приходилась на правую ногу, а левая была приподнята, то такая поза называлась «левой руадой». При «правой руаде» тяжесть корпуса приходилась на левую ногу, а правая была приподнята сзади.

Следующим движением гальярды был «журавлиный шаг» (*piéd en l'air*, или *güe*). Его делали и мужчины и женщины, с той лишь разницей, что у мужчин это па носило волевой и смелый характер, у женщин — несколько смягченный. *Güe* могло быть правым и левым. При правом *güe* делался шаг левой ногой вперед, правая нога, согнутая в колене, выносилась тоже вперед. Если шаг делался

правой ногой, а согнутая в колене левая выносилась вперед, то движение называлось левым *güe*.

«Ляганье коровы» (*gu de vache*) — разновидность гальярдного прыжка. Это движение стало почти типичным для гальярды. Во время его исполнения нога поднималась вбок.

Своеобразие движения, называвшегося «переступом» (*entre-taille*), заключалось в том, что исполнитель делал шаг правой ногой вперед, а левую подтягивал к правой, как бы сталкивая ее с места, при этом правая нога сейчас же поднималась вверх, слегка согнутая в колене. «Переступы» различались правые и левые. Все зависело от того, с какой ноги начинался прыжок.

За большим прыжком, как правило, следовала «позировка» — *postur*, которая являлась заключительным движением. Здесь так же различали правую и левую «позировку». При правой «позировке» тяжесть корпуса приходилась на правую ногу, а отведенная назад левая нога слегка касалась пальцами пола.

При левой «позировке» отводилась назад правая нога.

Таким образом, почти все движения гальярды делались с той или другой ноги и в определенной последовательности.

Примеры смены ног и движений мы находим у Туано Арбо:

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| 1) <i>Güe</i> левой ногой. | 1) <i>Güe</i> правой ногой. |
| 2) <i>Güe</i> правой ногой. | 2) <i>Güe</i> левой ногой. |
| 3) <i>Güe</i> левой ногой. | 3) <i>Güe</i> правой ногой. |
| 4) <i>Güe</i> правой ногой. | 4) <i>Güe</i> левой ногой. |
| 5) Большой прыжок. | 5) Большой прыжок. |
| 6) Левая позировка. | 6) Правая позировка. |

Возможен и несколько иной вариант — другое соотношение «пяти па».

- 1) Ноги стоят в I позиции.
- 2) *Güe* правой ногой.
- 3) Правая руада.
- 4) *Entretaille* — закончить левой ногой.
- 5) Большой прыжок.
- 6) Правая позировка.

Французские и итальянские учителя танцев и поэты по-разному описывали гальярду, но все сходились в одном: реверансы и композиции танца не играли особо важной роли и исполнялись в головном уборе, шляпе или берете.

Как и многие другие придворные танцы, гальярда исполнялась в балетных спектаклях.

В крупнейших трудах по истории танца гальярде отводится значительное место. Ее описание мы находим в работах Рауля Фёлье, Рамо, Маньи.

Фабрицио Карозо описывает танец под названием «La Cascarde», который является разновидностью гальярды. Особенно подробно на гальярде останавливается Туано Арбо. И это понятно, так как в гальярде, как ни в каком другом танце, содержится много движений, перешедших в новые танцевальные формы.

ПАВАНА

В первой половине XVI века на смену бассдансам приходит павана, а позднее — куранта.

О происхождении паваны у историков хореографии нет единого мнения. Туано Арбо считал, что она пришла из Испании при Генрихе III. Шарль Давийе называет павану испанским танцем.



«Однако этому танцу,— говорит Давийе,— приписывают итальянское происхождение, думая, что этот танец пришел из Падуи и что его название происходит от слов Padavana, Padouana»*. Курт Закстоне придерживается мнения, что созвучие слова «павана» с названием города Падуи указывает на итальянское происхождение этого танца. Совсем иное толкование находим мы в труде Жоржа Дера, где говорится о том, что павана французского происхождения, что в 1574 году она была вывезена из Франции и что описание паваны у Туано Арбо сильно отличается от описания испанских паван, которые исполняются более оживленно, напоминая скорее канарийские танцы. Артур Пужен в театральном словаре рассматривает павану как танец испанского происхождения.

Вероятно, в каждой стране характер движений и манера исполнения паваны имели свои особенности. Так, нетрудно найти существенную разницу между французской и итальянской паваной. У французской шаги плавные, медленные, грациозные, скользящие, у итальянской более оживлены, беспокойны, чередующиеся с маленькими прыжками.

Вероятнее всего, снос название павана получила от латинского слова pavo, raon, что означает павлин. И действительно, танцующие павану как бы подражают паве, важно шествующей с красиво распущенным хвостом.¹

Такое определение паваны можно найти в танцевальном словаре Кампапа (издание 1790 г.), который считает павану испанским танцем. Один из немецких музыкантов еще в 1523 году так и называл павану: «павлиний танец».

* Baron Davillier. L'Espagne illustrée des 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré. Paris, 1874, p. 370—371.

Под музыку паваны происходили различные церемониальные шествия: въезды властей в город, проводы знатной невесты в церковь. Во Франции и Италии павана утверждается как придворный танец.

Торжественный характер паваны позволял придворному обществу блистать изяществом и грацией своих манер и движений. Народ и буржуазия этот танец не исполняли. Павана, как и менуэт, исполнялась строго по рангам. Начинали танец король и королева, затем в него вступал дофин со знатной дамой, потом принцы и т. д. Танцевали павану одной или двумя парами под аккомпанемент тамбурина, деревянных инструментов, флейты в медленном двойном размере.

Кавалеры исполняли павану при шпаге и в пелеринах. Дамы были в парадных платьях с тяжелыми длинными тренами, которыми нужно было искусно владеть во время движений, не поднимая их с пола. Движения трена делали ходы красивыми, придавая паване пышность и торжественность. За королевой приближенные дамы несли шлейф. Перед началом танца полагалось обходить зал.

В конце танца пары с поклонами и реверансами снова обходили зал. Но перед тем как надеть шляпу, кавалер должен был положить правую руку сзади на плечо даме, левую (держашую шляпу) — на ее талию и поцеловать ее в щеку. Во время танца у дамы были опущены глаза; только время от времени она смотрела на своего кавалера.

Основной ход паваны — простые и двойные шаги.

Простой шаг состоит из скользящего шага вперед или в сторону с переносом тяжести корпуса на шагающую ногу и с выводом свободной ноги в IV воздушную позицию вперед.

Двойной шаг на $\frac{2}{4}$ состоит из двух скользящих простых шагов с переносом тяжести корпуса на шагающую ногу и вывода свободной ноги в IV воздушную позицию.

Например: сделать скользящий шаг правой ногой в сторону (счет: «раз»), подтянуть левую ногу к правой в I позицию (счет: «и»). Правая нога скользит в сторону (счет: «два»), а левая нога выносится в IV воздушную позицию (счет: «и»).

Двойной шаг на $\frac{4}{4}$ — сделать скользящий шаг правой ногой в сторону (счет: «раз»), подтянуть левую ногу к правой в I позицию (счет: «два»). Правая нога скользит в сторону (счет: «три»), левая выносится в IV воздушную позицию (счет: «четыре»).

СХЕМА ТАНЦА

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Вступление к танцу — 7 тактов.

Две танцующие пары обходят зал. Первая пара начинает у точки 3, вторая пара — у точки 5. В конце седьмого такта пер-

вая пара должна прийти к точке 8, вторая пара — к точке 2, откуда и начинается первая фигура паваны.

Кавалер держит правой рукой левую руку дамы. Левая рука кавалера лежит на эфесе шпаги. Руки на уровне плеч, локти согнуты. Дама правой рукой придерживает у талии платье.

Ноги в I невыворотной позиции. Кавалер обращен к даме, левое плечо кавалера слегка впереди. Голова дамы обращена к левому плечу. Глаза опущены (рис. 11).

1—2 такты. Кавалеры начинают с левой ноги, дамы — с правой. Четыре простых скользящих шага вперед. Каждый шаг на две четверти.



Рис. 11

(Первый шаг — на аккорд, второй шаг — на остальные ноты такта).

6-й такт. Дамы идут друг к другу по диагонали: шаг правой — левой ногой (шаги на две четверти). Кавалеры делают два шага назад с правой ноги.

7-й такт. Двойной бранль. Дамы подают друг другу правые руки. Локти согнуты. Левыми руками придерживают подол платья (рис. 12). У кавалеров двойной бранль вперед с правой ноги.

8-й такт. Дамы обходят друг друга вправо, делая два шага с правой ноги.



Рис. 12

3—4 такты. Восемь шагов. Каждый шаг на каждую четверть такта, причем на первую четверть четвертого такта, не разрывая рук и слегка расходясь, танцующие делают друг другу поклон, слегка наклоняя голову.

Кавалер шляпы не снимает. У кавалера легкое plié на левую ногу, правая ставится назад. У дамы plié на правую ногу, левая ставится назад.

5-й такт. Два шага, продолжая ход. Каждый шаг на две четверти.

6—7 такты. Заканчивая ход шагами на каждую четверть, кавалер и дама встают друг против друга, правая рука кавалера опущена. Дама держит платье.

Первая фигура — 12 тактов

1—2 такты. Поклон кавалера даме вправо (поклон XVI в.). У дамы реверанс влево.

3—4 такты. Поклон паре визави вправо.

5-й такт. Дамы выходят вперед, делая два шага правой — левой ногой. Руки скрещены и придерживают платье.

9-й такт. Двойной бранль, в конце такта каждая дама идет к своему кавалеру, подавая ему левую руку, которую кавалер берет левой рукой.

10-й такт. Обходят друг друга простыми шагами.

11-й такт. Двойной бранль. Пары стоят визави.

12-й такт. Легкий поворот на полупальцах из середины в сторону: у дамы влево, у кавалера вправо. Кавалер берет правой рукой левую руку дамы.

Вторая, фигура — 8 тактов

1—3 такты. Переход на сторону визави тремя двойными па паваны: кавалер начинает левой ногой в сторону, дама — правой (первый, третий такты).

4-й такт. Четыре простых шага, дама начинает с левой ноги, кавалер — с правой. Танцующие обращены лицом друг к другу.

5—6 такты. Поклон кавалера даме вправо (поклон XVI в.), у дамы реверанс влево.

7—8 такты. Поклон паре визави вправо. На последнюю четверть восьмого такта кавалер поворачивается к своей даме,

Третья фигура — 13 тактов

1—3 такты. Кавалеры двойным шагом паваны делают переход к дамам визави, начиная с левой ноги. Левая рука кавалера — на эфесе шпаги, правая рука отведена в сторону. На третью четверть третьего такта кавалер, делая шаг на левую ногу, позирует: голова повернута к даме, левое плечо впереди. На четвертую четверть пауза.

4-й такт. Двойным бранлем, начиная с правой ноги, кавалер подходит к даме.

5—6 такты. Поклон кавалера даме вправо (поклон XVI в.).

7-й такт. Дама отвечает реверансом XVI века влево. Когда кавалер начинает переход, дама оканчивает свой реверанс.

8—11 такты. Переход кавалера к своей даме. Повторение первых четырех тактов третьей фигуры.

12—13 такты. Поклоны и реверанс друг другу.

КУРАНТА

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Куранта — придворный танец рубежа XVI—XVII веков, итальянского происхождения. Куранта — танец торжественный, его справедливо называли «танцем манеры», горделивым шествием. Название куранты происходит от итальянского слова *corrente*, что значит течение воды, плавное, равномерное.¹ Один из историков хореографии сравнивает движения куранты с движениями пловца, который плавно погружается в воду и затем появляется снова.

Композиционный рисунок танца обычно шел по овалу, но это мог быть и удлинённый квадрат, и восьмиугольник, что давало возможность делать зигзагообразные движения, характерные для итальянского танца *piva*, бытовавшего в XV веке*.

Куранта была простая и сложная (*figurée*). Первая состояла из простых, глиссирующих шагов, *demi-couré*, исполнявшихся преимущественно вперед. Сложная куранта носила пантомимический характер: трое кавалеров приглашали трех дам для участия в танце. Дам отводили в противоположный угол зала и просили танцевать.

* Пива (*piva*) — староитальянский танец в трехдольном размере. Название — от инструмента волынки. В XVI и в начале XVII в. часто фигурирует в качестве третьего танца сюиты; пасса-меццо — салтарелла — пива.



Дамы отказывались. Кавалеры, получив отказ, уходили, но затем возвращались снова и становились перед дамами на колени. Только после пантомимной сцены начинался танец. В сложной куранте движения исполнялись вперед, назад и в сторону. Туано Арбо говорит, что кавалер в куранте исполнял «коленца». Очевидно, это значило, что он делал более сложные движения, чем в простой, прогулочной куранте. В середине XVI века пантомимная часть танца отпадает.

Куранта много раз меняла свой музыкальный размер. Вначале он был на $\frac{2}{4}$, позднее — трехдольным.

В 1697 году на свадьбе герцога Бургундского бал открывался курантой. В начале танца был поклон и реверанс всем присутствующим, который занимал два такта. Затем на протяжении двух тактов танцующие делали поклоны друг другу. Реверансы и поклоны должны были точно совпадать с музыкой. Очень часто в куранте преобладали глиссирующие шаги.

Основное на куранты (*Temps de courante*)

1-й такт. Правая нога скользит вперед в IV позицию на полупальцы, левая остается сзади на низком арабеске (первая четверть). Левая нога подводится к правой назад в III позицию на низкие полупальцы (вторая четверть). Правая делает шаг вперед (третья четверть).

2-й такт. *Pas grave* правой ногой, делается глиссирующий шаг вперед на низкие полупальцы (первая четверть). Левая нога подтягивается к правой вперед (вторая, третья четверти). То же с левой ноги.

В куранте встречается *pas de bourrée*, которое занимает один такт: (*затакт*) правая нога отделяется от пола. Ставится вперед (первая четверть). На «и» левая подставляется к правой назад. Правая переносится назад в III позицию (вторая четверть). Левая ставится в III позицию вперед (третья четверть).

Все движения выполняются на низких полупальцах.

То же движение с левой ноги.

Движения кавалера в куранте были более быстрыми, чем у дамы. Это подтверждает Туано Арбо, когда пишет, что кавалер «делал коленца».

Но, несмотря на разные движения кавалера и дамы, ритм не нарушался.

Куранту называли еще «докторским танцем». Человек, постигший движения куранты, считался ученым. Около 1700 года куранту перестали исполнять на балах, на смену пришли танцы с более живым темпом.

Но, несмотря на это, она была включена в список танцев, обязательных для изучения балетными артистами,

АЛЛЕМАНДА

(музыкальный размер $2/4$)

Аллеманда — танец немецкого происхождения. Он принадлежит к массовым «низким», беспрыжковым танцам. Наиболее подробное описание аллеманды дает Туаю Арбо.

Исполнители становились парами друг за другом. Количество пар не ограничивалось. Кавалер держал даму за руки. Движения танца состояли из простых, спокойных шагов и двойного бранля. Шаги делали вперед, в сторону, отступая назад. По ходу танца нередко исполняли *grue* без прыжка, поднимая ногу в воздушную позицию (*piéd en l'air*).

Колонна двигалась по залу, и, когда доходила до конца, участники делали *conversion* — поворот на месте (не разъединяя рук) и продолжали танец в обратном направлении. Аллеманда состоит из двух частей, на каждую из них приходится восемь тактов.

САЛТАРЕЛЛА

(музыкальный размер $2/4, 3/8, 6/8$)

Народный итальянский танец. Название его происходит от итальянского слова *saltare* — прыгать, скакать. Он известен в Романьи, Лацо, Сан-Марино, в Абруццио. В каждой области его исполняют по-своему.

Салтарелла — очень простой танец, он не имеет установленных фигур. Основное его движение — *balancé*. Но исполнители должны обладать ловкостью и силой, так как темп в танце все время нарастает, доходя до очень бурного.

Салтарелла — парный танец. Число пар, участвующих в танце, может быть очень больши. Как и многие другие народные танцы, салтарелла начинается иногда игровой пантомимной сценой. Мужчина делает несколько па перед женщиной, как бы приглашая ее на танец. Женщина не сразу принимает приглашение; она смотрит немного в сторону и кокетливо играет фартуком. Удар барабана дает сигнал к первому прыжку. В некоторых районах Италии, например в Джиогарии, салтарелла бытует как низкий беспрыжковый танец. Существуют и се хороводные разновидности. В хороводной салтарелле танцующие стоят, тесно прижавшись друг к другу, их тела наклонены вперед, головы почти сталкиваются в центре круга; руки кладутся на плечи друг другу. Босые ноги мягко скользят по земле. Исполнители мерно раскачиваются в такт движению ног.

В Марче ее танцуют под аккомпанемент бубна или небольшого барабана, на котором отбивает дробь пожилая женщина. Музыканты иногда входят в круг и включаются в общий танец.

Своеобразно исполнение салтареллы в Романьи. Здесь она сопровождается песней, которую поет один из участников, и является как бы демонстрацией ловкости. Женщины ставят на голову стакан, до краев наполненный водой или вином. Во время сложных и быстрых движений не должно быть пролито ни одной капли.

САРАБАНДА

Известный балетмейстер и педагог Карло Блазис в одном из своих трудов дает краткое описание сарабанды: «В этом танце каждый выбирает себе даму, к которой он равнодушен. Музыка дает сигнал, и двое влюбленных исполняют танец, благородный, мерный, впрочем, важность этого танца нисколько не мешает удовольствию, а скромность придает ему еще больше грациозности; взоры всех с удовольствием следят за танцующими, которые исполняют различные фигуры, выражают своим движением все фазисы любви*».



Карло Блазис говорит о сарабанде, которую исполняли его современники. Только последняя фраза из его описания дает понять, как выглядел этот танец в XVI—XVII веках, когда он был модным в различных странах.

«Родина сарабанды — Испания. Поначалу это был народный танец, исполнявшийся под песни, которые Сервантес, например, считал непристойными».

Знатоки старинных танцев по-разному определяют смысл слова «сарабанда».

Одни утверждают, что оно происходит от названия инструмента, служившего аккомпанементом при пении, другие считают первоисточником еврейское слово *Zaga*, что означает «ходить кружась», третьи — персидское слово *serband*.

Танцевальный рисунок испанской сарабанды не сохранился, но отдельные ее движения влились в андалузские танцы более позднего времени.

В Испании сарабанду танцевали только женщины. Аккомпанементом служили кастаньеты, гитара и пение участниц. У нее был живой ритм, грациозные движения.

За пределы Испании сарабанда попадает в XVII веке. Здесь она становится парным танцем с более спокойным ритмом.

* Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864, с. 209.

В придворных кругах сарабанду обычно танцевали медленно и важно.

У себя на родине сарабанда попала в разряд непристойных танцев и в 1630 году была запрещена Кастильским советом.

МЕНУЭТ

Менуэт — один из самых популярных танцев XVI—XVII веков. Пережив на несколько столетий одновременно с ним возникшие хореографические формы, он сыграл большую роль в развитии не только бального, но и сценического танца. Как и большинство танцев, он возник из французского крестьянского бранля. Родиной его считают Бретань, где его исполняли непосредственно и просто. Свое название он получил от *pas menus*, маленьких шагов, характерных для менуэта.



Как и многие другие танцы, возникшие в народе, менуэт в своей первоначальной форме был связан с песнями и бытовым укладом данной местности. Исполнение менуэта отличалось изяществом и грацией, что немало способствовало его быстрому распространению и популярности в придворном обществе.

Любимым танцем королевского двора менуэт становится при Людовике XIV. Здесь он теряет народный характер, свою непосредственность и простоту, становится величественным и торжественным. Придворный этикет наложил свой отпечаток на фигуры и позы танца. В менуэте стремились показать красоту манер, изысканность и грациозность движений.

Аристократическое общество тщательно изучало поклоны и реверансы, часто встречающиеся по ходу танца. пышная одежда исполнителей обязывала к медленным движениям.

Менуэт все больше и больше обретал черты танцевального диалога.

Движения кавалера носили галантно-почтительный характер и выражали преклонение перед дамой.

Исполнители менуэта двигались по определенной схеме, придерживаясь строгого композиционного рисунка. Схем существовало много, хотя между ними нетрудно найти общие черты.

Президент Парижской Академии танца Луи Бошан — учитель Людовика XIV — предложил схему в виде буквы S.

Тауборт в своем труде описывает схемы в виде восьмерки, двойки, букв S и Z. Известный танцовщик Пекур, став президентом Академии танцев, настаивает на схеме в виде буквы Z. Постепенно она становится каноничной.

При французском дворе менуэт очень скоро стал ведущим танцем. Его называли «королем танцев и танцем королей». Исполнители располагались строго по рангам. В первой паре шли король и королева, после них — дофин с одной из знатных дам. Отсюда возникли названия: менуэт de la Keine и менуэт de Dauphin.

Долгое время менуэт исполнялся одной парой, затем число пар стало возрастать.

Менуэту обучались долго, несмотря на его незамысловатый основной шаг. Это объясняется тем, что очень трудно давалась манера исполнения.

Переход от одного движения к другому должен был совершаться без рывков и в точном ритме, плавно, красиво. Особенно сложной была мужская партия, в которой большую роль играли движения со шляпой. Ее следовало элегантно снять во время реверанса, красиво держать попеременно то в одной, то в другой руке и непринужденно надеть.

Руки танцующих, мягкие, пластичные, с красивым изгибом кистей, дорисовывали позы менуэта.

В менуэтах XVII века они имели своеобразную позировку: их не полагалось поднимать высоко, соединение рук танцующих должно было происходить мягко, плавно.

Медленный менуэт в XVIII веке сменил скорый. Если при исполнении медленного менуэта главным было точное выполнение заранее предусмотренной схемы, то для скорого свойственно ускорение темпа, введение ряда сложных движений; руки разрешалось поднимать высоко в различных позах.

В менуэте XIX века изменяются не только движения рук. Музыкальный размер, определяющий характер основного па менуэта, который в XVII веке занимал два полных такта по $\frac{3}{4}$, стал занимать один такт.

С такой формой шага мы встречаемся в менуэте, сочиненном Мариусом Петипа на музыку из оперы Моцарта «Дон Жуан».

На сценические подмостки менуэт попал давно, но когда — установить пока не удалось. Курт Закс, например, указывает 1700 год; другие исследователи останавливаются на периоде между 1706—1729 годами.

Менуэт был популярным танцем не только при французском дворе. Он исполнялся в России на ассамблеях Петра I (танцевала одна пара). Во времена Елизаветы Петровны число пар значительно возросло.

Русское высшее общество в совершенстве овладело техникой этого танца и изящной манерой исполнения.

В эпоху французской революции менуэт теряет свою популярность. На смену приходят другие, более простые и общедоступные танцевальные формы. Но менуэт остался среди особо важных танцев в системе хореографического образования. На нем воспитывались многие поколения балетных артистов всех стран.

ЭЛЕМЕНТЫ МЕНУЭТА XVII—XVIII ВЕКОВ

(два такта по 3 Д)*Основной шаг менуэта XVII века (pas menuet)*

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди.

1-й такт. Plié в III позиции на обе ноги (первая четверть), скользящий шаг правой ногой вперед, левая нога сзади в IV позиции (вторая четверть), plié на обе ноги, одновременно левая проводится вперед в IV позицию (третья четверть).

2-й такт. Три маленьких шага вперед на низких полупальцах с левой ноги (первая, вторая, третья четверти). Этот шаг можно исполнять назад.

Примечание. Шаг второго такта делается без малейшего отведения ноги в сторону.

Второй шаг (pas menuet) (два такта по $^3/4$)

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди.

Затакт — plié.

1-й такт. Шаг правой ногой вперед в IV позицию, левая нога сзади в IV позиции (первая четверть). В этом положении выдерживается пауза (вторая четверть). Левая нога подтягивается к правой ноге назад в III позицию. Ноги поднимаются на низкие полупальцы (третья четверть).

2-й такт. Три маленьких шага вперед на низких полупальцах с левой ноги.

*Разновидность второго шага**Затакт* — plié.

1-й такт. Шаг правой ногой вперед в IV позицию, левая сзади в IV позиции (первая четверть). В этом положении выдерживается пауза (вторая четверть). Левая нога проводится вперед в IV позицию (третья четверть).

2-й такт. Pas de bougée с левой ноги (первая четверть). Pas de bougée с правой ноги (вторая четверть). Левая нога ставится вперед, заканчивая движение (третья четверть).

Шаг вправо (pas menuet á droite et á gauche)(два такта по $^3/4$)

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди.

Затакт — plié.

1-й такт. Правая нога скользяще переводится во II позицию, левая нога вытянута во II позицию, слегка прикасаясь носком к полу

(первая четверть). Это движение выдерживается (вторая четверть). Plié на правой ноге, носок левой ноги снимается с пола (третья четверть).

2-й такт. Левая нога подтягивается к правой назад в III позицию, ноги на низких полупальцах, колени вытянуты (первая четверть). Правая нога скользяще переводится во II позицию (вторая четверть). Левая нога ставится вперед к правой в III позицию (третья четверть).

В менуэте это движение делается два раза, одно за другим.

На первый такт руки через I позицию плавно открываются во II. Голова постепенно поворачивается в сторону партнера. На третью четверть — легкое движение кистями, которые плавно поворачиваются ладонями вниз. На второй такт голова плавно поворачивается вправо. Шаг менуэта влево делается так же, как вправо, но с левой ноги.

Кроме упомянутых шагов в менуэте встречаются движения: balancé и pas grave.

Balancé вправо (два такта по $^3/4$)

В «Танцевальном учителе» Ивана Кускова это движение названо balancé, позже его стали именовать «реверансом». Оно служило как бы заключительным движением других па и никогда не повторялось одно за другим.

Исходное положение: правая нога впереди в III позиции.

Затакт — plié.

1-й такт. Скользящий шаг правой ногой во II позицию, тяжесть корпуса переносится на правую ногу, носок левой ноги слегка прикасается к полу, колено вытянуто (первая четверть). Левая нога подтягивается к правой и через I позицию проводится в IV позицию назад (вторая, третья четверти).

2-й такт. Plié на обе ноги (первая четверть). Колени вытягиваются (вторая четверть). Правая нога ставится вперед в III позицию (третья четверть).

Balancé влево делается так же, как и вправо, но впереди в III позиции должна быть левая нога.

Pas grave

Танцевальные словари характеризуют это движение как шаг, исполняемый подчеркнуто важно и горделиво. Оно придает менуэту своеобразный характер.

Pas grave может исполняться в начале менуэта, как до, так и после balancé. По мере изменения темпа менуэта и постепенного перехода от медленного к более быстрому pas grave сливается с balancé и получает название balancé-menuet.

В pas grave своеобразна манера подачи руки. Если pas grave на-

чинали с правой ноги, соединяли левые руки, если же начинали с левой ноги, подавали правые руки.

Исходное положение: ноги в III позиции, правая впереди.

Затакт — *plié*.

1-й такт. Подъем на полупальцы (первая, вторая четверти). *plié* (третья четверть).

2-й такт. Скользящий шаг правой ногой во II позицию. Тяжесть корпуса переносится на правую ногу (первая четверть). Левая нога подтягивается к правой и через I позицию проводится в IV позицию назад (вторая, третья четверти).

Pas grave, или balancé-menuet

Партнеры стоят лицом друг к другу.

1-й такт. Шаг с правой ноги вперед в IV позицию (первая четверть). Левая нога подтягивается к правой назад в III позицию, одновременно ноги поднимаются на полупальцы, соприкасаясь икрами. Руки плавно поднимаются выше талии. Локти согнуты. Кисти левых рук слегка соприкасаются (вторая, третья четверти).

2-й такт. Левая нога делает шаг назад. Правая нога вытянута вперед. Руки на уровне талии, локти выпрямляются (первая четверть). На вторую четверть пауза. Правая нога подтягивается к левой в III позицию вперед (третья четверть). Исполнив два па менуэта, начиная с правой ноги, танцующие меняются местами.

В менуэтах XIX века основной шаг занимает один такт на $\frac{3}{4}$. Этот шаг встречается в сценическом менуэте Петипа.

Шаг менуэта XIX века (один такт $\frac{3}{4}$)

Исходное положение: правая нога в III позиции впереди.

1-й такт. Шаг правой ногой вперед на низких полупальцах (первая четверть). Шаг левой ногой вперед на низких полупальцах (вторая четверть). Шаг правой ногой вперед на *plié*, одновременно левая нога скользяще проводится из IV задней позиции в IV позицию вперед. Это движение повторяется с левой ноги.

СХЕМА- МЕНУЭТА XVII ВЕКА*

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Перед началом танца кавалер, подойдя к даме, делает поклон; дама отвечает реверансом.

Танцующие подают друг другу руки, и кавалер ведет даму в центр зала. Танец начинается лицом к точке 1.

* Композиция сочинена автором книги,

Первая фигура — 8 тактов

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди. Кавалер держит правой рукой левую руку дамы, которая стоит с правой стороны от кавалера. Правая рука дамы слегка поддерживает платье. Левая рука кавалера или лежит па эфесе шпаги, или слегка отведена от корпуса. Танцующие стоят, слегка повернувшись друг к другу.

1—2 такты. Одно па менуэта вперед, начиная с правой ноги.

3—4 такты. Одно па менуэта вперед, начиная с левой ноги.

5-й такт. Кавалер делает шаг левой ногой по диагонали к точке 8, правая нога в IV позиции, носок вытянут. Руки отведены от корпуса. Дама делает то же движение с правой ноги к точке 4.

6-й такт. Два маленьких шага вперед с правой ноги. На третьем шаге полуповорот вправо, левая нога становится назад в III позицию. Дама делает то же движение с правой ноги, па третьем шаге полуповорот влево. Ноги в III позиции, правая нога впереди.

7—8 такты. Поклон и реверанс друг другу. Руки отведены от корпуса.

Вторая фигура — 8 тактов

1—2 такты. Одно па менуэта с правой ноги. Кавалер делает его от точки 8 к точке 2, дама — от точки 4 к точке 6.

3—4 такты. Одно па менуэта с левой ноги.

5—6 такты. Повторение первого и второго тактов. На третью четверть шестого такта полуповорот влево.

7—8 такты. Поклон и реверанс друг другу. Руки отведены от корпуса.

Примечание. На первый и второй такты левая рука кавалера медленно кладется на эфес шпаги. Голова повернута в сторону дамы, левое плечо слегка выдвинуто. Руки дамы поддерживают платье и только во время реверанса отведены от корпуса. В конце второй фигуры кавалер находится у точки 2, дама — у точки 6.

Третья фигура — 16 тактов

1—4 такты. Два па менуэта с правой ноги, потом то же движение продолжают с левой ноги, по диагонали навстречу друг другу в точке А.

5-й такт. *Pas grave* с правой ноги. Левые руки подаются друг другу. Шаг правой ногой вперед в IV позицию (первая четверть). Левая нога подтягивается назад в III позицию. Подъем на низкие полупальцы (вторая, третья четверти). Руки в локтях согнуты, кисти рук ниже уровня плеч (рис. 13).

6-й такт. Левая нога отступает назад в IV позицию (первая четверть). Правая нога вытянута вперед в IV позицию, подъем вытянут. Руки опускаются вниз до уровня талии. В этом положении



Рис. 13

выдерживается пауза (вторая четверть). Правая нога подтягивается скользяще в III позицию вперед (третья четверть; рис. 14). 7-й такт. Танцующие тремя маленькими шагами с правой ноги меняются местами.



Рис. 14

8-й такт. Пауза.

9—10 такты. Дама и кавалер делают поклон друг другу.

11—1^ такты. Ход друг к другу маленькими шагами, начиная с правой ноги и подавая правые руки. Левая рука дамы придерживает платье. Левая рука кавалера отведена от корпуса.

13-й такт. Pas grave вперед с левой ноги, начиная поворот вправо.

14-й такт. Pas grave с правой ноги, продолжая поворот вправо.

15—16 такты. Шесть маленьких шагов с левой ноги. Левые руки подают друг другу, не разрывая правых до возвращения в исходное положение (дама стоит справа от кавалера). Руки скрещены. Левые — сверху.

Четвертая фигура — 8 тактов

1-й такт. Шаг с правой ноги вперед. Левая остается сзади в IV позиции (первая четверть). Руки скрещены. Пауза. Выдерживается предыдущая поза (вторая, третья четверти). Головы повернуты друг к другу.



Рис. 15

2-й такт. Pas de bourrée с левой ноги, которая переносится вперед (первая четверть), затем с правой ноги (вторая четверть). Левая нога переносится вперед (третья четверть). В pas de bourrée акцент на каждую четверть.

3—4 такты. Повторение первого и второго тактов четвертой фигуры с левой ноги.

5-й такт. Кавалер делает шаг по диагонали к точке 8 левой ногой, правая нога сзади в IV позиции, подъем вытянут. У дамы шаг с правой ноги к точке 2. Левая нога в IV позиции сзади (первая четверть).

Выдерживается поза (вторая четверть): у дамы руки придерживают платье, у кавалера руки отведены от корпуса.

6-й такт. Кавалер делает шаг правой ногой к точке 7. Левая нога вытянута вперед в IV позицию, носок на полу. Дама делает шаг

левой ногой вперед, правая нога вытянута вперед в IV позицию (первая четверть).

Выдерживается поза: левая рука дамы отведена от корпуса, правая рука согнута в локте, голова наклонена вправо. Руки кавалера отведены от корпуса (вторая, третья четверти). Танцующие стоят спиной к зрителю.

7-й такт. Кавалер делает шаг левой ногой вперед (первая четверть). Шаг правой ногой вправо. Кавалер обращен лицом к даме (вторая четверть). Левая нога кавалера делает маленький шаг назад в III позицию. Рié на обе ноги (третья четверть). Дама делает шаг правой ногой вперед (первая четверть). Шаг левой ногой вперед (вторая четверть). Правая нога подтягивается к левой в III позицию вперед, рié на обе ноги (третья четверть).

8-й такт. Позировка: у кавалера левое плечо впереди, правая нога вытянута вперед в IV позицию, левая рука на эфесе шпаги, правая рука отведена от корпуса.

Дама обращена лицом к кавалеру, правая нога вытянута в IV позицию. Правая рука полусогнута в локте, кисть открыта ладонью вверх. Левая рука отведена от корпуса.

Финал — 16 тактов

1—2 такты. Одно па менуэта у дамы наверх от зрителя, у кавалера — вниз к зрителю, начиная с правой ноги.

3—4 такты. Одно па менуэта с левой ноги делается по диагонали друг к другу.

5—8 такты. Танцующие подают друг другу левые руки и, начиная с правой ноги на менуэта, делают круг на месте и занимают исходное положение.

9—12 такты. Два па менуэта с правой ноги, затем с левой ноги по прямой линии вперед.

13—14 такты. Поклон присутствующим. Кавалер правой рукой снимает шляпу.

15—16 такты. Поклон друг другу. Кавалер прикладывает шляпу к груди. Левая рука отведена от корпуса.

Менуэт заканчивается позировкой.

У кавалера правая нога в IV позиции впереди. Левая рука на эфесе шпаги. Левое плечо впереди, правая рука, держащая шляпу, отведена от корпуса.

Дама на третью четверть шестнадцатого такта переносит тяжесть корпуса на левую ногу и левой рукой, которая согнута в локте, с открытой вверх ладонью, как бы делает приветствие (рис. 15).

ПАССПЬЕ

Бал в Байонне, устроенный Екатериной Медичи в 1565 году, запечатлен во многих исторических документах и исследованиях. Роскошный придворный праздник украшали танцевальные выступления жителей различных провинций Франции. Под незатейливые народные мелодии провансальцы исполняли вольту, бретонцы — свой любимый танец пасспье.



Крестьяне Верхней Бретани издавна знали этот темпераментный танец. И даже здесь, в необычной обстановке придворного праздника, они исполняли его непринужденно и живо, как и у себя на сельских вечеринках. Они быстро двигались с перекрещенными ногами, ловко ударяя одной о другую. Динамичный бретонский танец имел на балу в Байонне огромный успех. И когда в 1573 году был показан балет в честь польских послов, бретонские танцы, как и народные пляски других провинций, были включены в программу торжественного зрелища.

В конце XVI века пасспье становится очень популярным. В праздничные дни экспансивные парижане охотно отплясывают его на улице.

Первоначальный двойной ритм крестьянского танца постепенно становится тройным.

На французских придворных балах пасспье появляется в самом конце XVI столетия. В первой половине XVII века его начинают танцевать в различных салонах Парижа. Ритм пасспье убыстряется ($\frac{6}{8}$), его движения напоминают скорый менуэт. Теперь этот танец включал множество мелких, подчеркнуто ритмичных движений. Во время танца кавалер должен был с необыкновенной легкостью снимать и надевать шляпу в такт музыке.

В 1890 году Жорж Дера опубликовал композицию «Пасспье de la Veine». Она состояла из восьми фигур, включающих большое количество трудных, часто повторяющихся движений.

На балах XIX столетия пасспье почти не танцевали.



Бытовые танцы XVIII века

Бытовой танец XVIII столетия не имеет такого огромного количества названий, какое было в период позднего Возрождения, когда не только совершенствовались и усложнялись танцевальные формы прошлых эпох, но и создавалось много новых. Правда, и в XVIII веке продолжается процесс совершенствования и развития ранее существовавших танцев. Известно, что гавот появился еще в XVI веке, а популярность он приобретает лишь два столетия спустя. Второе рождение гавота происходит несколько необычно. В дворцовые и балльные залы он приходит не с сельских праздников, а со сценических подмостков, аранжированный опытной профессиональной рукой. Гавот становится похожим на маленький балетный спектакль для двух исполнителей. Точно так же популярным становится скорый менуэт.

В первой половине XVIII века главенствуют парные танцы: бурре, пасспье, ригодон, гавот и менуэтов Англии к ним присоединяется хорнайк (ничего общего не имеющий с одноименным матросским танцем).

Танцам XVIII столетия свойственна живость темпа, усложненная техника. И тем не менее салтарелла, тордион, канарис и вольта — танцы, где встречаются прыжки, притопы, резкие повороты корпуса, — постепенно забываются.

Как и во всей культуре, в хореографическом искусстве Франции происходит много преобразований, реформ. Они были выражением прогрессивных идей, художественно-эстетических воззрений передовых мыслителей страны. Просветители не оставили без внимания ни одной области культуры. В трудах Каюзака и Дидро, в произведениях Руссо содержится немало критических замечаний в адрес современного балетного театра. Их мысли о «действенном танце», о возврате театра «к природе» и живописности пластических композиций воспринимаются и во многом претворяются в жизнь реформатором балетного театра XVIII века Ж. Ж. Новером (1727—1810.)

Выразитель идей просветителей в хореографии, Новер превращает балетный спектакль в самостоятельный театральный жанр, обогащает его выразительные средства, задумывается о связи сценического танца с народной танцевальной культурой.

В эпоху Просвещения французская хореография развивается во всех направлениях. Совершенствуется и усложняется язык сценического танца, появляются новые формы бытового танца.

На сцене ярмарочных и бульварных театров, в комической опере значительное место занимает танцевальное искусство. Популярные бытовые танцы, народные пляски органически входят в сценическое действие. Значительных успехов достигает провинциальный балетный театр. В нем утверждается демократическая тематика, идут новаторские поиски, которые венчает и поныне не сходящая со сцены хореографическая комедия «Тщетная предосторожность» (балетмейстер Доберваль).

Народное танцевальное искусство на протяжении всего века обогащает профессиональную хореографию. Его влияние особенно сказывается в эпоху французской буржуазной революции, когда и балетный театр, и балльный репертуар пополняются массой новых названий за счет бытовых танцев и народных плясок.

Технически более сложным и совершенным становится язык сценического танца. Правда, в XVIII веке сценический танец одновременно является и бытовым. Вот почему для исполнения балльных композиций приходится длительно изучать позы и отдельные движения, тренироваться в выполнении поклонов и отдельных сложных фигур. Особенно труден менуэт. Его первое публичное исполнение было очень ответственным испытанием для новичков. Гёте, наблюдавший, как танцуют менуэт на одном из римских карнавалов, особо отмечал высокое исполнительское мастерство танцующих.

В XVIII веке создается немало трудов по теории хореографии. Знаменитые «Письма о танце» Новера (первое издание — Штутгарт, 1760) не утратили своего значения и в наши дни.

(Рауль Фёлье, Дезе, Рамо разрабатывают систему записи танцев. Они являются сторонниками графической записи, которая фиксирует не только отдельные движения, но и композицию, пространственный рисунок).

По-прежнему многие придворные танцы требуют детального освоения реверансов и поклонов. Новый покрой одежды, замысловатость причесок у дам придают поклонам и реверансам своеобразный характер.

В книге Рамо имеется описание женских реверансов.

• Реверанс вперед

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди. Правая нога глассирует вперед в IV позицию (первая четверть). Пlié на левую ногу, голова и корпус легко склоняются вперед (вторая чет-

верть). Выпрямление корпуса (третья четверть), руки отведены от корпуса, кисть слегка приподнята вверх (рис. 16).

Реверанс вправо

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди. Шаг правой ногой вправо, тяжесть корпуса переносится на правую ногу (первая четверть). Левая нога подтягивается назад к шиколотке правой ноги и сейчас же в IV позицию на plié (вторая четверть). Выпрямление корпуса (третья четверть). Реверанс влево исполняется так же.



Рис 16

Схема мужского реверанса точно такая же, как и женского, но дамский реверанс более глубокий и сама манера исполнения его подчеркнута изысканная. В гавоте реверанс и

Модные танцы построены на плавных и мягких движениях рук и корпуса, мелких изящных шагах. В них многое подчинено законам сценической хореографии.

Современная английская исследовательница Мелузин Вуд утверждает, что в XVIII веке кроме основных форм существовали еще и комбинированные: сарабанда-бурре, бурре-менуэт. Это были сложные по рисунку композиции, рассчитанные на одну пару.

В середине века парные танцы уступают место массовым, в первую очередь контрдансу. Контрданс сразу завоевывает симпатии широких общественных кругов. Ни один танец не может конкурировать с контрдансом. Ему посвящают специальные исследования.

Только за период 1755—1787 годов появилось семнадцать монографий.

Охотнее всего контрданс исполняют на общественных балах и семейных вечерах. Его распространению немало способствуют новые нормы общественного поведения. Теперь на балах и танцевальных вечерах пары не строились согласно придворному церемониалу. Исполнители чувствовали себя более непринужденно. Контрданс порой превращался в танец-игру.

Английские знатоки разделяли контрданс на два вида: раунд и лонгуэйз. Раунд напоминает бранль — мужчины и женщины стоят попеременно. Лонгуэйз состоит из двух линий — мужской и женской, они расположены лицом друг к другу. Композиционный рисунок обоих видов танца очень замысловат. Танцующие часто меняются местами, располагаются группами по три, проходят под «воротами».

Для английского контрданса характерно постепенное включение пар в танец и комбинация фигур парного и массового танца. Бесконечны варианты фигур.

Очевидно, этим и объясняется огромное количество контрдансов. Некоторые исследователи утверждают, что число их равно нескольким сотням.

Композиции, напоминающие контрданс, имеются у многих народов.

В эпоху французской буржуазной революции танец, песня, музыка украшали бесчисленные народные празднества. Они становились неотъемлемой частью быта.

На площадях и улицах звучали оркестры, в садах Парижа устраивались специальные концерты для народа. После концертов, как правило, начинались танцы.

Грандиозные массовые празднества привлекали тысячи людей.

По сути дела, это были театрализованные демонстрации, для которых писалась специальная музыка и тексты песен. Один из первых праздников — «Праздник Федерации» 14 июля 1790 года. Из разных концов Франции в Париж направлялись толпы народа, они шли вместе со своими депутатами, пели, танцевали. Провансальцы, овернцы, марсельцы — каждый исполнял собственный танец; с импровизированными плясками выступали солдаты.

Танцы на улицах и площадях носили хороводный, поистине массовый характер.

Французы вспомнили о старинной фарандоле. Теперь ее цепь составляли представители различных провинций. Возбужденные и радостные, проносились они в стремительном танце по улицам Парижа. Импровизационный массовый танец эпохи французской революции тесно связан с песней и часто иллюстрирует ее.

Одна из первых песен революции «Ça ira», что означает: сбудется, наладится, образуется. Она исполнялась бодро, в быстром танцевальном темпе.

Мотив «Ça ira» заимствован из контрданса «народные колокола», одного из самых распространенных танцев второй половины XVIII века. Пели «Ça ira» повсеместно. Оркестры играли этот мотив во время земляных работ, военных парадов и маршей. Возгласами «Ça ira», «Аристократов на фонарь», «Аристократов повесят!» заканчивались многие песни.

Песни и танцы французской революции создавались под непосредственным влиянием героических событий. Возникнув в одном месте, они быстро распространялись по всей стране. Так, знаменитая боевая песня «Марсельеза» Руя«е де Лиля скоро стала французским национальным гимном. Сочиненная в Страсбурге в мае 1792 года, она первоначально называлась «Chant de guerre de L'armée du Rhin» («Боевая песня Рейнской армии»). Вскоре она стала любимой песней марсельского батальона. Солдаты воодушевленно пели ее на пути в Париж. В разгар революционных событий марсельцы исполняли песню в театрах во время революционных апофеозов и на многочисленных общественных праздниках. В Париже ее назвали «Марш марсельцев». Она была самой известной, на ее мотив написано множество текстов. В ноябре 1792 года Гретри писал Руже де Лиллю: «Ваши куплеты марсельцев «Allons, enfants de la patrie^ поются во всех театрах и во всех концах Парижа; мелодия очень хорошо усвоена всеми благодаря тому, что ее слышат каждый день в исполнении хороших певцов» *.

В августе 1792 года весь Париж пел и танцевал карманьолю, в которой выражалась симпатия к санкюлотам, презрение к королю.

По мнению Гретри, мотив карманьоля родился в марсельской гавани. Песня эта имеет плясовой, хороводный характер, в ней есть что-то общее с пастушескими напевами, пользовавшимися большой известностью в XVIII веке. Карманьолю исполняли парижане, солдаты и крестьяне, приходившие в Париж из-за Альп и Пьемонта помогать в земляных работах. На их родине карманьоля была самым распространенным танцем.

В 1793—1794 годах создается огромное количество песен и танцев. Их сочиняет народ и музыканты-профессионалы. В сборниках «Санкюлотские музы» помещены песни под заглавием «Исполнялись у решетки Конвента» такого-то числа — лишнее доказательство огромного значения музыки и танца в жизни революционного Парижа.

На санкюлотском празднике свободы (1792), устроенном по поводу амнистирования солдат полка Шатовье, после гимна па слова Шенье и музыку Госсекса все присутствующие исполняли массовую пляску. Париж еще никогда не видел такой огромной массы танцующих людей.

* Цит. по: Тьерсо Ж. Поспи и празднества французской революции. М., 1933, с. 86.

Труднее революционный репертуар проникает на профессиональную сцену. Так, несмотря на все попытки, не удалось осуществить постановку республиканского балета «Вильгельм Телль». Зато па сцене Парижской оперы ставят торжественные апофеозы, где исполняются народные танцы и пляски санкюлотов. Балетные артисты принимают участие в театрализованных революционных празднествах.

Значительные изменения происходят в то время и в бытовой хореографии.

На смену придворным танцам с их сложным этикетом приходят танцевальные формы, доступные и близкие широким общественным кругам.

Контрданс, а затем вальс — вот два основных танца, которые будут определять стиль бытовой хореографии.

В эпоху революции появляются такие танцы, как тампет, матредур и танец с шалью (pas de châte). Из Франции они быстро попадают во все европейские страны/^

Придворные балы и в XVIII веке отличались изысканностью и роскошью. Французский король устраивал празднества то в Париже, то в богатейших загородных дворцах. Знать стремилась во всем подражать двору: украшала замки картинами самых знаменитых художников, тратила колоссальные суммы на увеселения и пышные приемы.

Нередко балы устраивались в парках и садах. Изысканное и подчеркнуто изящное искусство рококо оказывало влияние на убранство балов, наряды дам, манеру поведения, стиль бальной хореографии.

Среди огромного списка танцев, которые исполнялись на придворных балах, ведущее место принадлежит скорому менуэту, гавоту, пассье и контрдансу.

В конце века в буржуазных салонах устраивались вечера с танцами, выступлением певцов, музыкантов, знаменитых актеров. Эти вечера часто носили интимный характер, хотя и обставлялись очень богато. Именно здесь исполнялся танец с шалью. По всей вероятности, его появлению способствовало увлечение французского общества античной культурой и поэзией.

В существующих руководствах по бальной хореографии pas de châte не описан. Судя по литературным и иконографическим источникам, pas de châte — импровизационный женский танец, где игра с шарфом и движения рук имели большое значение. Одна, две, три дамы выходили в центр зала или гостиной, подбрасывали вверх легкий шарф, ловили его и затем проделывали с ним различные грациозные движения, обращая при этом особое внимание па плавность и красоту движений рук.

Во времена Наполеона I широкое распространение получили платные балы и маскарады, на которых большой популярностью пользовался контрданс. Трудовой народ и крестьяне, приезжавшие

на ярмарки, нередко устраивали танцевальные вечера в харчевнях и постоянных дворах. Здесь все было просто и непринужденно. Раздвигались столы, и под звуки деревенской скрипки и флейты начиналось веселье. Поначалу танцевальные вечера возникали стихийно. Затем они стали проходить регулярно. Больше всего любили собираться в харчевнях, устроенных в виде беседки и густо увитых зеленью. Одна харчевня вошла в историю своими ежегодными масляными вечерами, которые оканчивались многолюдной фарандолой.

СКОРЫЙ МЕНУЭТ XVIII ВЕКА*

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

УЧЕБНЫЕ ПРИМЕРЫ

ПРИМЕР ПЕРВЫЙ

Танцующая пара стоит лицом к зрителю. Кавалер держит правой рукой левую руку дамы. Ноги в III позиции на низких полупальцах. Правая нога впереди. Руки отведены от корпуса (рис. 17).

Первая фигура — 16 тактов

1-й такт. Chassé с правой ноги (первая и вторая четверти), левая переносится в III позицию вперед на низкие полупальцы.

2-й такт. Chassé с левой ноги, правая переносится в III позицию вперед на низкие полупальцы.

3-й такт. Повторение первого такта.

4-й такт. Повторение второго такта.

Четыре такта исполнители идут по кругу влево.

5-й такт. Balancé-menuet с правой ноги вперед: кавалер и дама делают шаг вперед, одновременно подавая друг другу правую руку, которая плавно поднимается в III позицию (первая четверть), на вторую и третью четверти такта левая нога подтягивается к правой сзади.

6-й такт. Левая нога делает шаг назад (первая четверть), правая рука опускается до уровня талии. На вторую и третью четверти правая нога подтягивается в III позицию.

7-й такт. Кавалер и дама меняются местами, делая три маленьких шага, начиная с правой ноги. Руки в III позиции.

8-й такт. Шаг левой ногой вперед (первая четверть), одновременно

* Композиция скорого менуэта на музыку И. Гайдна сочинена автором на основе литературных и иконографических источников.

правая проводится в IV позицию назад (вторая четверть). Левая нога вытянута в IV позицию вперед. Левое плечо выносится вперед. Левая рука открыта (II позиция), правая отведена от корпуса (рис. 18).



Рис. 17

9—12 такты. Повторение первых четырех тактов первой фигуры с левой ноги. Дама начинает движение с места кавалера.

13—14 такты. Balancé-menuet с левой ноги (см. описание пятого и шестого тактов).



Рис. 18

15-й такт. Возвращение на исходные места тремя маленькими шагами.

16-й такт. Заключительная поза первой фигуры. Дама стоит лицом к зрителю. Тяжесть корпуса на правой ноге, левая нога полупаль-

шами прикасается к полу около щиколотки правой ноги. Кавалер стоит спиной к зрителю. Тяжесть корпуса на левой ноге, правая полупальцами прикасается к полу около щиколотки левой ноги. Правые руки в III позиции над головой. Левые руки на талии друг друга.

Вторая фигура — 16 тактов

Затакт — рlіé.

1-й такт. Подавая друг другу левую руку, которая плавно поднимается в III позицию, танцующие делают шаг правой ногой: кавалер назад к точке 8, дама вперед. Левая нога на низком арабеске, колено полусогнуто. Правая рука отведена от корпуса.

2-й такт. Начиная с левой ноги, делают три маленьких шага на низких полупальцах.

3-й такт. Кавалер и дама меняются местами, встречаясь левыми плечами: шаг правой ногой вперед, левая отведена в IV позицию назад. Тяжесть корпуса на правой ноге.

4-й такт. Полуоборот вправо, тяжесть корпуса переносится на левую ногу. Правая выносится вперед в IV позицию, носок на полу.

Примечание. Во время третьего такта левая рука согнута в локте, кисть поднята вверх, правая отведена от корпуса. Голова повернута влево. Во время четвертого такта правая согнута в локте, левая отведена от корпуса. Наклон корпуса к правой ноге.

5—6 такты. Повторение первого и второго тактов второй фигуры, но кавалер ведет даму от зрителя (в глубь зала).

На третью четверть шестого такта кавалер ставит левую ногу вперед в III позицию.

7-й такт. Кавалер берет правой рукой левую руку дамы, оба делают два маленьких шага: кавалер с левой, дама с правой ноги (первая, вторая четверти), рlіé (третья четверть).

8-й такт. Танцующие выдерживают позу реверанса. У кавалера впереди правая нога, у дамы — левая.

9-й такт. Chassé вперед у кавалера с правой ноги, у дамы с левой (первая, вторая четверти), рlіé (третья четверть).

10-й такт. Шаг назад: дама с правой, кавалер с левой ноги (первая, вторая четверти). Левая нога дамы и правая нога кавалера подтягиваются в III позицию (третья четверть).

11—12 такты. Повторение девятого и десятого тактов.

13-й такт. Исполнители расходятся: дама к точке 2, кавалер к точке 7. Дама делает шаг правой ногой, кавалер — то же движение, но с левой ноги. У дамы левая рука согнута в локте, у кавалера — правая.

лера — правая. Свободные руки отведены от корпуса. Голова повернута у дамы влево, у кавалера — вправо.

14 такт. Дама делает шаг вправо левой ногой и встает спиной к зрителю. Правая нога выносится в IV позицию вперед, носок на полу, левая рука согнута в локте. Свободные руки отведены от корпуса. Наклон корпуса у обоих вперед. Кавалер также стоит спиной к зрителю.

15-й такт. Начиная с правой ноги, три маленьких шага навстречу друг другу.

16-й такт. Поза: кавалер и дама стоят на правой ноге, левая прикасается полупальцами к полу около щиколотки. Правая рука дамы в правой руке кавалера в III позиции. Левая рука дамы в левой руке кавалера. Руки на уровне талии. Корпус изогнут в левом бедре и слегка откинут назад (рис. 19).



Рис. 19

Третья фигура — 8 тактов

1-й такт. Шаг вперед на правую ногу на низкие полупальцы, левая на низком арабеске.

2-й такт. Шаг назад на левую ногу на низкие полупальцы, правая выносится в IV воздушную позицию.

3-й такт. Три маленьких шага вперед, начиная с правой ноги.

4-й такт. Левая нога выносится вперед на полупальцы (первая четверть), одновременно левая рука переводится в III позицию, а правая идет вниз на вторую и третью четверти. Пауза.

5—6 такты. Повторение первого и второго тактов третьей фигуры с левой ноги.

7-й такт. Три маленьких шага на третью четверть, начиная с левой ноги; левые ноги ставятся назад.

8-й такт. Дама встает спиной к зрителю, кавалер — лицом к даме.

Четвертая фигура — 8 тактов

1-й такт. Шаг вперед с правой ноги на низкие полупальцы; одновременно дама и кавалер подают друг другу левую руку. Руки в III позиции. Левая нога на низком арабеске. Голова обращена влево. Левое плечо впереди. Правая рука отведена от корпуса (рис. 20).

2-й такт. Pas de bougée на каждую четверть, начиная с левой ноги.

3-й такт. Повторение первого такта, начиная с левой ноги. Правая рука в III позиции, левая отведена от корпуса.

4-й такт. Pas de bourgée на каждую четверть, начиная с правой ноги. На третью четверть четвертого такта кавалер встает спиной к зрителю.

5-й такт. Кавалер держит правой рукой левую руку дамы, свободные руки отведены от корпуса. Pas de bourgée вперед с правой ноги.

6-й такт. Pas de bourgée с левой ноги.

7-й такт. Два маленьких шага с правой ноги (первая, вторая четверти). Plié (третья четверть).

8-й такт. Танцующие поднимаются на полупальцы в исходное положение первой фигуры. Пауза.



Рис. 20

Пятая фигура — финал — 16 тактов

1—14 такты. Повторение первой фигуры.

15-й такт. Маленькие шаги вперед (первая, вторая четверти). Plié, у дамы сзади правая нога, у кавалера — левая.

16-й такт. Заключительная поза — реверанс. У дамы впереди левая нога, у кавалера — правая. Свободные руки отведены от корпуса.

ПРИМЕР ВТОРОЙ*

Исходное положение: танцующие стоят лицом друг к другу — кавалеры правым плечом вперед, дамы — левым. Руки слегка отведены от корпуса. Ноги в III позиции на низких полупальцах. У дамы впереди правая нога, у кавалера левая.

* Композиция принадлежит автору книги. Музыка Гайдна.

Первая фигура — 14 тактов

1-й такт. Кавалер делает поклон вправо с легким прыжком (первая четверть). Левая нога отводится в IV позицию назад (вторая, третья четверти). Дама делает то же движение, но начинает влево.

2-й такт. Выпрямление колен. Кавалер выносит правую ногу вперед в IV позицию, носок на полу. Дама выносит вперед левую ногу.

3-й такт. Кавалер глиссирует левой ногой по диагонали (первая четверть), подставляя правую ногу в III позицию вперед на plié (вторая, третья четверти). Одновременно дама делает шаг правой ногой вперед (первая четверть), шаг левой назад по диагонали (вторая четверть), правая ставится на plié в III позицию вперед.



Рис. 21

У обоих правое плечо впереди. Руки в подготовительной позиции.

4-й такт. После plié кавалер и дама делают приветствие друг другу. Правая нога открывается в IV позицию вперед. Правая рука открыта вперед, на уровне талии (рис. 21). Левая отведена от корпуса.

5-й такт. Подают друг другу правые руки, которые переходят в III позицию. Одно chassé с правой ноги (первая, вторая четверти). Головы обращены друг к другу. Левая нога переносится вперед в III позицию. Низкие полупальцы (третья четверть). Голова повернута к левой ноге. Движение пятого такта идет по кругу вправо.

6-й такт. Повторение движения пятого такта, начиная с левой ноги (первая, вторая четверти). Головы поворачиваются друг к другу (третья четверть).

7-й такт. Три маленьких шага с правой ноги вперед. Дама делает полуповорот левым плечом вперед.

8-й такт. Plié в III позиции (первая четверть), подъем на полупальцы (вторая, третья четверти). Танцующие стоят в исходном положении первой фигуры.

9—13 такты. Повторение первых пяти тактов.

14-й такт. Дама и кавалер делают два маленьких шага вперед с правой ноги. Дама поворачивается вправо на месте, одновременно подавая левую руку кавалеру. Правые руки в III позиции (рис. 22).

Вторая фигура — 8 тактов

1-й такт. Кавалер и дама, сохраняя позу, делают на низких полупальцах шаг вперед с правой ноги (первая, вторая четверти). Левая нога на низком арабеске, колено полусогнуто. На третью четверть такта небольшое plié. Корпус дамы слегка откинут назад,



Рис 22

голова обращена к кавалеру. Корпус кавалера наклонен вперед. Голова обращена к даме.

2-й такт. Кавалер и дама на низких полупальцах делают шаг назад с левой ноги (первая, вторая четверти). Правая нога в IV воздушной позиции. Корпус дамы слегка наклонен вперед. Голова обращена к правой ноге. Небольшое plié на левую ногу (третья четверть).

3-й такт. Три маленьких шага вперед, начиная с правой ноги на низких полупальцах. Правые руки разъединяются и опускаются вниз. Левые руки плавно поднимаются в III позицию.

4-й такт. Левая нога переносится вперед в III позицию на низкие полу-

пальцы (первая четверть). Вторая и третья четверти — пауза.

5-й такт. Кавалер и дама делают на низких полупальцах вперед шаг с левой ноги. Правая на низком арабеске, колено полусогнуто. На третью четверть plié. Корпус кавалера и дамы слегка откинут назад. Голова обращена вправо.

6-й такт. Кавалер и дама делают шаг правой ногой назад на низкие полупальцы. Левая нога в IV воздушной позиции. На третью четверть plié. Корпус дамы слегка наклоняется вперед. Голова обращена к левой ноге. У кавалера корпус наклонен вперед. Голова обращена к даме.

7-й такт. Три маленьких шага на низких полупальцах вперед с левой ноги. Руки опускаются вниз.

8-й такт. Дама, поворачиваясь правым плечом влево, встает лицом к кавалеру. Танцующие стоят по диагонали.

Третья фигура — 8 тактов

1-й такт. Balancé-menuet. Кавалер и дама делают шаг правой ногой вперед, одновременно подавая друг другу правую руку, которая

плавно поднимается в III позицию (первая четверть). На вторую и третью четверти левая нога подтягивается к правой назад на полупальцы.

2-й такт. На первую четверть шаг левой ногой назад, на вторую и третью четверти правая нога ставится вперед в III позицию. Руки опускаются до уровня талии.

3-й такт. Два глиссирующих шага с правой ноги, правая рука переводится в III позицию. Головы обращены друг к другу. На третью четверть такта шаг с левой ноги (кавалер и дама меняются местами).

4-й такт. Шаг правой ногой назад в IV позицию, левая подтягивается в III позицию вперед на plié (корпус повернут вправо). На вторую и третью четверти кавалер и дама делают приветствие друг другу. Левая нога открывается вперед в IV позицию. Левая рука открыта вперед, правая отведена от корпуса. На третью четверть пауза.

5—6 такты. Шесть маленьких шагов друг к другу с левой ноги. Кавалер переходит впереди дамы на свое место и на третью четверть шестого такта ставит правую ногу назад в III позицию.

7-й такт. Sissonne ouverte у дамы на левую ногу, у кавалера — на правую (первая четверть). На вторую четверть pas de bourrée, на третью четверть plié в III позиции. У дамы впереди правая нога, у кавалера — левая.

8-й такт. Подъем на полупальцы на первую четверть. На вторую и третью — пауза. У кавалера и дамы исходное пополнение первой фигуры.

Четвертая фигура — 15 тактов

1-й такт. Соло дамы: по диагонали вправо pas de bourrée, начиная с правой ноги.

2-й такт. Шаг правой ногой вперед, тяжесть корпуса переносится на правую ногу. Левая нога в IV позиции слегка прикасается носком к полу. Правая рука дамы отведена в сторону, кисть левой руки приподнята.

Кавалер на первый и на второй такты выдерживает предыдущую позу.

3—4 такты. Кавалер повторяет движение дамы первого и второго тактов с левой ноги по диагонали влево. На третий и четвертый такты дама выдерживает предыдущую позу.

5-й такт. Дама делает полуоборот вправо и chassé правой ногой. Правая рука в III позиции, левая отведена от корпуса.

6-й такт. Chassé влево (первая, вторая четверти), на третью четверть plié на левой ноге, правая нога вытянута вперед в IV позицию. Руки отведены от корпуса.

7-й такт. Кавалер делает chassé правой ногой к даме (первая, вторая четверти), на третью четверть plié в III позиции.

<p><i>The Introduction</i></p> <p><i>Minuet</i></p> <p>1st Division.</p>	<p><i>The S reversed or common form of the Minuet</i></p> <p>2^d Division.</p>	<p><i>The Presenting of the right Arm</i></p> <p>3^d Division.</p>
<p><i>The Presenting of the Left Arm.</i></p> <p>4th Division.</p>	<p><i>The S reversed or common form of the Minuet.</i></p> <p>5th Division.</p>	<p><i>The Presenting of both Arms and Conclusion</i></p> <p>6th Division. <i>Finis.</i></p>

A. Kellom in part of 'Art of Dancing' *R. W. Stead 'finis'*

The above is the whole Form and regular Order of the Minuet written in Characters & Figures, as describ'd in Book II.

Характерные фигуры менуэта. Из книги Келлома Томлинсона «Искусство танца», т. II (Лондон, 1735)

8-й такт. Кавалер делает приветствие на первую четверть, правая нога вытянута в IV позицию. На вторую и третью четверти — пауза. *

9-й такт. Кавалер и дама делают *pas de bougée*: кавалер влево, дама вправо (первая, вторая четверти). На третью четверть левая нога переносится вперед в III позицию. Руки слегка отведены от корпуса.

10-й такт. Продолжая поворот, *pas de bougée* с левой ноги.

11-й такт. Кавалер предлагает даме правую руку (первая четверть). На вторую четверть — пауза. На третью четверть дама дает кавалеру левую руку.

12-й такт. *Chassé* вперед с правой ноги. Левая подтягивается к правой назад в III позицию (третья четверть).

13-й такт. *Chassé* назад левой ногой. На третью четверть правая нога подтягивается вперед в III позицию.

14-й такт. Три маленьких шага вперед. Дама делает их с правой ноги, кавалер — с левой.

15-й такт. Дама и кавалер делают реверанс друг другу. У дамы правая нога в IV позиции. У кавалера левая нога в IV позиции.

Пятая фигура — 10 тактов

1—8 такты. Повторение первой фигуры.

9-й такт. Три маленьких шага вперед.

10-й такт. Реверанс друг другу.

КЛАССИЧЕСКИЙ МЕНУЭТ*

(из оперы Моцарта «Дон Жуан». Постановка М. Петипа)

Исполняется одной парой, стоящей в центре зала. В классной работе изучается несколькими парами, построенными в колонну.

Кавалер держит правой рукой левую руку дамы. Руки в I позиции. Локти округлены. Левая рука кавалера слегка отведена от корпуса. Правая рука дамы придерживает платье или слегка отведена от корпуса.

* Классический менуэт сочинен М. Петипа в XIX столетии, в эпоху, когда этот танец перестал исполняться на балах и танцевальных вечерах. Но в своей композиции М. Петипа использовал типичные движения и позы, характерные для менуэта XVIII столетия. Менуэт М. Петипа введен в раздел «Бытовые танцы XVIII века» как замечательный образец сценической формы танца.

Исполнители стоят лицом к зрителю. Ноги в III позиции (правая нога впереди).

Первая фигура — 8 тактов

1-й такт. Кавалер и дама на «раз», «два» поднимаются на полупальцы. На «три» plié.

2-й такт. На «раз» шаг на полупальцах вправо. На «два» левая нога подтягивается к правой в I позицию. На «три» plié.

3-й такт. Дама правой ногой делает скользящий шаг назад в IV позицию на croisé. **ТЯЖЕСТЬ** корпуса постепенно переносится на правую ногу. Корпус и голова наклоняются вправо.

Кавалер на «раз» повторяет те же движения с другой ноги.

4-й такт. На «раз» дама продолжает переносить **ТЯЖЕСТЬ** корпуса на правую ногу. На «два» выпрямляет колено. Тяжесть корпуса на правой ноге. Голова постепенно поднимается и поворачивается влево к кавалеру. На «три» носок левой ноги, касаясь пола, вытягивается вперед. Правая рука слегка отведена от корпуса.

Кавалер делает те же **ДВИЖЕНИЯ С** другой ноги.

5-й такт. Затакт — дама отделяет от пола левую ногу, а кавалер — правую. На «раз», не опуская рук, дама делает шаг вперед левой ногой, на «два» — правой ногой; на «три» plié на левую ногу, одновременно правая, делая скользящее круговое движение, выводится во II позицию.

Кавалер делает те же движения с правой ноги.

6-й такт. На «раз» дама поворачивается влево, правая нога скользяще подтягивается к левой ноге вперед в III позицию. Подъем на полупальцы. На «два» сохраняется предыдущая поза. На «три» опускается на всю ступню. Кавалер и дама стоят лицом друг к другу.

У кавалера поворот вправо. Он делает те же движения с другой ноги.

7-й такт. Танцующие стоят лицом друг к другу.

На «раз» делают шаг правой ногой в сторону во II позицию. Левая нога скользяще подтягивается к правой и сейчас же проводится в IV позицию назад.

На «два» plié в IV позицию с переносом тяжести корпуса на левую ногу. Голова и корпус наклонены влево. Руки опущены.

На «три» выпрямление колен. Носок правой ноги вытянут вперед и слегка касается пола. Голова и корпус повернуты вправо и чуть отклонены назад. Танцующие стоят по диагонали правым плечом вперед. Правая рука через I позицию плавно открывается вперед ладонью вверх. Локоть слегка согнут. Левая рука отведена от корпуса ладонью вниз.

8-й такт. На «раз» и «два» сохраняется предыдущая поза. На «три» правая нога подтягивается к левой вперед в III позицию. Plié. Руки опускаются.

Вторая фигура — 8 тактов (balancé-menuet)

1-й такт. На «раз» кавалер и дама делают правой ногой шаг вперед, подавая друг другу правую руку; руки плавно переходят из I в III позицию. Голова слегка наклонена влево; партнеры смотрят из-под руки. Левая нога с вытянутым подъемом в IV позиции. Носок прикасается к полу. Левая рука отведена от корпуса.

На «два» сохраняется предыдущая поза.

На «три» левая нога подтягивается к правой сзади в III позицию.

2-й такт. На «раз» левая нога делает шаг назад в IV позицию. Правая нога в IV позиции впереди, подъем вытянут, носок едва прикасается к полу. Руки из III позиции переходят в I. Левая рука с присогнутой локтем слегка отведена от корпуса. Голова и корпус чуть наклонены вправо.

На «три» правая нога ставится впереди левой в III позицию.

3—4 такты. Кавалер и дама с правой ноги менуэтными шагами меняются местами. Руки из I позиции переходят в III. Голова и корпус повернуты вправо. В конце четвертого такта танцующие стоят по диагонали левым плечом вперед. Левая нога впереди в III позиции.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов второй фигуры с левой ноги. В конце четвертого такта танцующие встают лицом друг к другу.

Третья фигура — 8 тактов

На первые два такта исполняются шаги менуэта вправо. Дама идет к точке 1 (к зрителю), кавалер — к точке 5 (от зрителя).

1-й такт. Затакт — plié. На «раз» шаг правой ногой во II позицию. Левая нога во II позиции, подъем и пальцы вытянуты, носок касается пола.

На «два» выдерживается предыдущее движение.

На «три» plié на правой ноге, одновременно левая снимается с пола.

Руки на «раз», «два» плавно через I позицию открываются во II позицию. Корпус и голова наклонены влево. Ладони открыты вверх. На «три» кисти рук мягко поворачиваются ладонями вниз.

2-й такт. На «раз» левая нога на полупальцах скользяще подтягивается к правой в III позицию назад.

На «два» правая нога делает шаг во II позицию на полупальцы.

На «три» левая нога скользяще подтягивается к правой в III позицию вперед. Руки опускаются вниз. Голова поворачивается вправо, слегка наклонена вперед.

3—4 такты. Повторение первого и второго тактов.

5-й такт. На «раз» шаг вперед левой ногой (к партнеру). Тяжесть корпуса переносится на левую ногу. Колени вытянуты. Подъем пра-

вой ноги вытянут в IV позицию, и носок слегка касается пола. Левая рука открыта в III позицию, правая слегка отведена от корпуса. На «два» сохраняется предыдущая поза.

На «три» правая нога подтягивается к левой назад в III позицию. *Plié*.

6-й такт. На «раз» шаг назад правой ногой, тяжесть корпуса переносится на правую ногу. Колено вытянуто; носок левой ноги слегка касается пола. Левая рука из III позиции открывается во II. Ладонь повернута вверх. Правая рука слегка отведена от корпуса.

На «два» сохраняется предыдущая поза.

На «три» *plié* на правой ноге. Левая нога во II воздушной позиции. Голова и корпус наклонены влево.

7-й такт. На «раз» левая нога скользяще подтягивается к правой в III позицию назад.

На «два» шаг правой ногой во II позицию.

На «три» левая нога подтягивается к правой вперед и ставится всей стопой на пол, правая нога переходит на *soupir de pied* назад. Руки опускаются вниз, слегка отведены от корпуса.

8-й такт. На «раз» *soutenu* правой ногой влево. Обе ноги на полупальцах. Левая нога впереди.

На «два» *plié* на левой ноге, левое плечо впереди, правая нога на *soupir de pied* сзади.

На «три» *plié* на правой ноге, правое плечо впереди. Левая нога на *soupir de pied* сзади. Руки отведены от корпуса. Голова повернута вправо.

Четвертая фигура — 8 тактов

1-й такт. Кавалер и дама делают *pas de bourrée* вправо.

На «раз» левая нога встает на полупальцы (первая четверть).

На «два» правая нога делает маленький шаг в сторону на низких полупальцах (вторая четверть).

На «три» левая нога переносится вперед на *plié*. Правая нога подтягивается на *soupir de pied* сзади (третья четверть).

Движения рук: правая рука внизу, левая слегка отведена от корпуса.

На «раз» и «два» правая рука отводится от корпуса, на счет «три» левая опускается вниз. Голова обращена влево.

2-й такт. На «раз» и «два» повторение *pas de bourrée* влево. На «три» правая нога подтягивается к левой в III позицию вперед. *Plié*. Голова и корпус наклонены влево. Руки внизу.

3-й такт. На «раз» правая нога открывается вперед в направлении партнера в IV позицию; колени вытянуто. Правая рука открывается в I позицию. Ладонь открыта вверх. Левая рука отведена от корпуса. Голова и корпус повернуты к партнеру. Танцующие как бы делают приветствие друг другу.

На «два» сохраняется предыдущая поза.

На «три» правая нога подтягивается к левой в III позицию вперед. *Plié*. Голова и корпус отклонены влево.

4-й такт. На «раз» и «два» повторение движений третьего такта.

На «три» *plié* на левой ноге, правая отделяется от пола.

5-й такт. На «раз», «два» маленькие шаги с правой и левой ноги на низких полупальцах по направлению друг к другу.

На «три» шаг правой ногой на *plié* с выведением левой ноги вперед. Правая рука поднимается в III позицию. Левая рука отведена от корпуса. Наклон головы из-под руки.

6-й такт. Повторение движений пятого такта. Танцующие продолжают двигаться навстречу друг другу.

7—8 такты. Танцующие меняются местами (маленькие шаги), подавая друг другу правые руки.

Головы повернуты друг к другу и обращены к правому плечу. Левые руки отведены от корпуса.

В конце восьмого такта танцующие становятся лицом друг к другу. Правые ноги впереди в III позиции. *Plié*. Руки опущены.

Пятая фигура — 8 тактов

Повторение третьей фигуры, но дама идет к точке 5 (от зрителя), кавалер — к точке 1 (к зрителю).

В конце восьмого такта на третью четверть танцующие встают правым плечом вперед. Правая нога впереди в III позиции. *Plié*. Руки внизу. Голова и корпус повернуты влево.

Шестая фигура — 8 тактов

1-й такт. На «раз» правая нога открывается вперед в направлении партнера. Колени вытянуты. Правая рука дамы и кавалера плавно открывается вперед, как бы делая приветствие. Ладонь открыта вверх. Левая рука отведена от корпуса. Голова и корпус повернуты к партнеру.

На «два» сохраняется предыдущая поза.

На «три» правая нога подтягивается к левой в III позицию вперед. *Plié*. Голова и корпус отклонены влево.

2-й такт. Повторение первого такта шестой фигуры.

3—4 такты. *Pas menuet*, начиная с правой ноги, навстречу друг другу. Правая рука плавно поднимается в III позицию, левая рука отведена от корпуса.

В конце четвертого такта руки опускаются вниз. Левая нога подтягивается к правой в III позицию назад.

5—6 такты. *Balancé-menuet* правой ногой (повторение первого, второго тактов второй фигуры).

7—8 такты. Танцующие шагами *менуэта* меняются местами, в конце восьмого такта встают в исходное положение первой фигуры *менуэта*. *Plié*,

Седьмая фигура — 8 тактов

1—8 такты. Повторение первой фигуры менуэта.

На восьмой такт выдерживается позировка седьмого такта, и менуэт заканчивается.

ГАВОТ

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$)

Гавот — крестьянский хороводный танец, возникновение которого почти все источники относят к самому началу XVI столетия. Это, по сути дела, видоизмененный бранль. Недаром Туано Арбо называет гавот «сюитой бранлей». Французские крестьяне исполняли его легко, плавно, грациозно, под народные песни и волынку.

Схема танца — открытый или закрытый круг, участники которого проделывали одни и те же движения. Каждый круг имел ведущую пару из числа лучших танцоров. Кавалер этой пары по своему вкусу варьировал движения, которые затем исполнялись остальными. В конце танца из круга выходила пара, которая продолжала танец. И когда это соло закапчивалось, молодой человек дарил своей партнерше букет цветов.

Но гавот XVI века не получил широкого распространения и вскоре был забыт. Однако на рубеже XVII—XVIII веков гавот возрождается и быстро завоевывает одно из самых видных мест среди бытовых танцев. Его пропагандируют не только учителя танцев, но и самые известные художники: пары, исполняющие гавот, переходят на полотна Лайкре, Ватто, изящные позы танца запечатлеваются в фарфоровых статуэтках.

Но решающая роль в возрождении этого танца принадлежит композиторам, которые создают очаровательные мелодии гавота и вводят их в самые различные музыкальные произведения.

Гавот XVIII столетия совсем не похож на свой народный первоисточник. Теперь это галантный, жеманный и манерный танец — стиль рококо в хореографии. Чаще всего он исполняется одной парой. Усложняется и сам танцевальный язык. Его основными движениями стали не только *pas chassé*, *pas balancé*, *pas glissade*, но и *pas assemblé*, *pas jeté*, *entrechat quatre*, *pas emboîté*.

Особой популярностью пользовался гавот, сочиненный известным танцовщиком и балетмейстером Г. Вестрисом («Гавот Вестриса»), относящийся, правда, к следующему столетию.

Как в менуэте, исполнению предшествует шестнадцатитактовое вступление. На первые восемь тактов танцующие занимали места, на вторые восемь тактов исполняли первую фигуру.



«Гавот Вестриса» рассчитан на четыре пары, стоящие в каре. Его вводили в разные балеты и создавали многочисленные варианты.

Описание «Гавота Вестриса (сына)» имеется в книге Жоржа Дера. Он сочинен в плане своеобразного *pas de deux*.

Сценическая форма этого гавота состоит из четырех частей.

Начало танца исполняют дама и кавалер, сюда входят следующие движения: *grand jeté* вперед, *pas assemblé*, *entrechat quatre*, *brisé*, *fouetté*, *pas glissade*, *jeté* с заносками.

Вторая часть — вариация кавалера, которая состоит из двух *pas de basque* вперед, четырех *pas de bourrée* назад, трех *jeté en tournant*, четырех *entrechat quatre* и пируэта.

Третья часть — вариация дамы, состоящая из тех же движений, которые исполнял и кавалер, но пируэт заменяется заносками (*entrechat quatre*).

В конце третьей части кавалер и дама делают *pas balancé*, восемь *pas de zephyre*, поочередно подавая то правую, то левую руку, и заканчивают третью часть, делая семь *jeté battus*, расходясь в стороны друг от друга.

Четвертая часть — кода, схема которой прямая линия и стремительная диагональ из следующих движений: *pas jeté*, *pas assemblé*, *entrechat cinq*.

Дама могла заменить эти движения на *pas de bourrée* на пальцах. Заканчивалась кода большим кругом, куда входили пируэты, *grand jeté*, *rond de jambe* в воздухе и *assemblé*.

ГАВОТ

(БРЕТАНЬ)

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Танцующих — две пары. Исполнители стоят в линию близко друг другу (плечо к плечу), крепко взявшись за руки. Танец состоит из четырех тактов. Стоящий слева может вести танцующих в любом направлении, не нарушая, однако, ритма танца. У левого юноши левая рука на бедре, у правого юноши правая рука поднята выше уровня локтя. Танцу аккомпанирует труба или волынка.



СХЕМА ТАНЦА

Исходное положение танцующих: ноги стоят в I позиции.
1-й такт. Прыжок на правой ноге, одновременно левая нога поднимается на воздух, делая полукруговое движение влево (первая

восьмая). Правая нога опускается всей стопой на пол, сгибаясь в колене, а левая подтягивается к щиколотке правой сзади (*coup de pied*) (вторая восьмая или первая четверть). Шаг левой ногой во II позицию (третья восьмая). Правая нога подтягивается к левой в I позицию (четвертая восьмая или вторая четверть).

Прыжок на правой ноге, одновременно левая нога поднимается на воздух, делая полукруговое движение влево (пятая восьмая).

Правая нога опускается всей стопой на пол, сгибаясь в колене, левая нога подтягивается к щиколотке правой ноги сзади (*coup de pied*) (шестая восьмая или третья четверть).

Шаг левой ногой во II позицию и прыжок на левой ноге, одновременно правая нога поднимается в IV воздушную позицию на *croisé* (седьмая восьмая). Левая нога опускается всей стопой на пол на *plié*. Правая остается в IV воздушной позиции (*croisé*) (четвертая четверть).

2-й такт. Прыжок на левой ноге, одновременно правая нога поднимается на воздух, делая полукруговое движение вправо (первая восьмая).

Левая нога опускается всей стопой на пол, сгибаясь в колене, а правая нога подтягивается к щиколотке левой сзади (*coup de pied*) (вторая восьмая или первая четверть). Прыжок на правой ноге, одновременно левая поднимается в воздух, делая полукруговое движение влево (третья восьмая). Правая нога опускается всей стопой на пол, сгибаясь в колене, левая нога подтягивается к щиколотке правой ноги сзади (*coup de pied*) (четвертая восьмая или вторая четверть).

Шаг левой ногой во II позицию (пятая восьмая). Правая нога подтягивается к левой ноге в I позицию (шестая восьмая или третья четверть).

Шаг правой ногой в сторону и прыжок на правой ноге, одновременно левая нога поднимается в IV воздушную позицию на *croisé* (седьмая восьмая).

Правая нога опускается всей стопой на пол, левая нога остается в воздухе на *croisé*. Первый и второй такты повторяются сначала.

ГАВОТ XVIII ВЕКА

(музыкальный размер $4/4$)

Исходное положение: кавалер стоит слева от дамы. Левое плечо слегка впереди. У дамы впереди правое плечо. Руки кавалера и дамы слегка отведены от корпуса. Оба стоят в III позиции на низких полупальцах. У дамы впереди правая нога, у кавалера — левая (рис. 23).

Первая фигура — 8 тактов

Затакт. Plié.

1-й такт. Два *entrechat quatre* и *plié* (первая, вторая четверти). Полупальцы (третья четверть). Пауза (четвертая четверть).

2-й такт. Повторение первого такта.

3-й такт. Дама и кавалер меняются местами, делая одно *chassé*: дама влево, кавалер вправо (первая, вторая четверти). *Plié*. Полупальцы (третья четверть). Кавалер берет левой рукой левую руку дамы. Правые руки на уровне талии. На четвертую четверть выдерживается пауза (рис. 24).



Рис. 23

Рис. 24

4-й такт. Одно *chassé*: у дамы вправо, у кавалера влево (первая, вторая четверти). *Plié*. Полупальцы (третья четверть); кавалер берет правой рукой правую руку дамы. Руки наверху в III позиции. Левые руки на уровне талии, отведены от корпуса. На четвертую четверть выдерживается пауза.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов первой фигуры.

Вторая фигура — 8 тактов

Исходное положение: кавалер держит правой рукой левую руку дамы. Свободные руки отведены от корпуса. Ноги в III позиции, правая нога впереди.

1-й такт. *Pas de bourgée* вперед с правой ноги на каждую четверть такта.

На четвертую четверть — пауза. Левые ноги остаются впереди. 2-й такт. *Pas de bourgée* вперед с левой ноги. На четвертую четверть *plié* на левую ногу. Правая переносится назад к щиколотке.

3—4 такты. Начиная с правой ноги, семь маленьких *jeté* назад. На четвертую четверть четвертого такта правая нога оказывается в III позиции впереди на *plié*.

Одновременно танцующие становятся лицом друг к другу (кавалер лицом к точке 3, дама к точке 7).

5-й такт. Кавалер и дама ставят правую ногу в IV позицию на полупальцы, левую — на низком арабеске (первая четверть). *Plié* на обе ноги (вторая четверть). Правая нога поднимается на полупальцы, одновременно левая делает *couré* (третья четверть). *Plié* на обе ноги (четвертая четверть). На первую и вторую четверти



Рис. 25

головы танцующих повернуты влево, на третью четверть — вправо. Руки слегка отведены от корпуса (рис. 25).

6-й такт. С левой ноги повторяют движения пятого такта.

7—8 такты. Танцующие обходят друг друга, держась за правые руки (III позиция), делают семь маленьких шагов на низких полупальцах. Головы повернуты вправо друг к другу. Левая рука слегка отведена от корпуса. На четвертую четверть восьмого такта танцующие становятся в позу, с которой начинается третья фигура: кавалер и дама стоят *face* к точке 1. Ноги обоих в III позиции. Правая нога впереди. Правая рука кавалера полусогнута, левая рука дамы опирается на правую руку кавалера. Свободные руки отведены от корпуса.

Третья фигура — 8 тактов

1-й такт. *Glissade* левой ногой (первая четверть). *Temps levé* на правую ногу (вторая четверть), *glissade* дважды левой ногой (третья четверть). *Temps levé* на правую ногу (четвертая четверть).

Голова во время движения *glissade* повернута влево, на движении *temps levé* — вправо (рис. 26).

2-й такт. Одно *chassé* назад с левой ноги (первая, вторая четверти). *Assemblé* правой ногой вперед (третья четверть), *changement de pied* (четвертая четверть). Во время второго такта корпус слегка наклонен вперед.

3-й такт. Повторение первого такта, но *glissade* выполняется вправо. Голова во время движения *glissade* повернута вправо, на движении *temps levé* — влево.

4-й такт. Повторение второго такта, начиная с правой ноги. Во время *changement de pied* (четвертая четверть) танцующие встают *en face* (кавалер лицом к точке 3, дама к точке 7).

5-й такт. Кавалер и дама делают *glissade* правой ногой. Одновременно левая нога подтягивается назад в III позицию (первая четверть). Обе ноги поднимаются на полупальцы, левая нога переносится вперед в III позицию (вторая четверть). *Battement tendu* левой ногой вперед (третья четверть). Левая нога подтягивается в III позицию вперед (четвертая четверть). Во время второй четверти правое плечо выводится вперед. Голова повернута вправо. Корпус слегка наклонен вперед.

6-й такт. С левой ноги повторяют движение пятого такта влево.

7—8 такты. Танцующие обходят друг друга, держась за правые руки (III позиция рук). Они делают семь маленьких шагов на низких полупальцах. Головы повернуты вправо друг к другу. Левая рука отведена от корпуса. На четвертую четверть восьмого такта танцующие встают в исходное **ПОЛОЖЕНИЕ** первой фигуры.

Четвертая фигура — 8 тактов

1—6 такты. Повторение первых шести тактов первой фигуры.

7-й такт. Начиная с правой ноги, танцующие обходят друг друга, держась за правые руки, делая четыре маленьких шага на низких полупальцах. Левая рука отведена от корпуса.

8-й такт. Дама делает поворот вправо под правую руку кавалера, которую он держит в III позиции (первая, вторая четверти). Заключительная поза (третья, четвертая четверти). Дама стоит на правой ноге, левая — сзади в III позиции, слегка прикасается полупальцами к полу. Корпус слегка согнут в талии и наклонен влево. Голова повернута и слегка наклонена влево. Правая рука в III



Рис. 26

позиции. Левая рука дамы в левой руке кавалера на уровне талии. Тяжесть корпуса на правой ноге.

Левая нога кавалера, «слегка согнутая в колене, отведена назад в IV позицию. Правое бедро кавалера выдвинуто вперед. Голова обращена к даме.

СЦЕНИЧЕСКИЙ ВАРИАНТ ГАВОТА XVIII ВЕКА*

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Исполнительница должна обладать отличной пальцевой техникой, изящным рисунком движений рук, который здесь имеет особенно большое значение, умением точно передавать стилевые особенности танца.



Рис. 27



Рис. 28

Исходное положение: исполнительница стоит на правой ноге, левая находится около шиколотки правой, легко прикасаясь к полу. Руки отведены от корпуса. Движение первой фигуры от точки 5 по кругу влево (рис. 27).

Первая фигура — 8 тактов

Затакт. Plié.

1-й такт. Четыре легких шага на пальцах поочередно правой и левой ногой (первая, вторая четверти). Шаг правой ногой (третья четверть), plié на правую ногу (четвертая четверть).

* Сценический танец XVIII столетия не знает пальцевой техники. Все исполняется на полупальцах. Пальцевая техника утверждается в 30—40-х гг. XIX в. в романтических балетах. Гавот на пальцах сочинен автором книги,

Во время первого такта руки поднимаются постепенно в сторону до уровня талии, на четвертую четверть правая рука сгибается в локте кистью вверх. Голова повернута вправо к руке.

2-й такт. Повторение первого такта с левой ноги.

3-й такт. Четыре шага легкого бега на пальцах с правой ноги (первая, вторая четверти), plié на левой ноге, одновременно правая выводится вперед в IV позицию носком на пол (третья четверть). Левая поднимается на пальцы, правая делает coupé (четвертая четверть).

Во время третьей и четвертой четвертей корпус и голова наклонены вправо, правая рука полусогнута в локте кистью вверх. Левая рука отведена от корпуса.

4-й такт. Повторение третьего такта.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов.

Примечание. Окончание первой фигуры у точки 5.

Вторая фигура — 8 тактов

1-й такт. Jeté fermé на левую ногу на plié. Голова повернута влево, правая рука опущена вниз, левая отведена от корпуса (первая четверть). Правая нога поднимается быстро в IV воздушную позицию на effacé, левая нога на пальцах, одновременно правая рука и голова открываются вправо (вторая четверть). Pas de bourgée с правой ноги (третья четверть). Левая нога переносится вперед в III позицию. Левое плечо впереди (четвертая четверть) (рис. 28).

2-й такт. Повторение первого такта второй фигуры с правой ноги.

3-й такт. Четыре шага легкого бега на пальцах назад с левой ноги (первая, вторая четверти), шаги на каждую восьмую. Шаг левой ногой назад на пальцах (третья четверть). Правая нога в III позиции, впереди на plié (четвертая четверть). Руки отведены от корпуса.

4-й такт. Два entrechat quatre с правой ноги, plié (первая, вторая четверти), подъем на пальцы в V позицию (третья четверть). Пауза (четвертая четверть). Руки отведены от корпуса.

5—7 такты. Повторение первых трех тактов второй фигуры.

8-й такт. Два entrechat quatre с правой ноги и два changement de pied en tournant по полтура, поворачиваясь вправо. На первый changement de pied корпус наклонен слегка влево. В конце второго changement de pied голова повернута вправо, правая рука согнута в локте кистью вверх. Левая рука отведена от корпуса.

Третья фигура — 8 тактов

1-й такт. Chassé на пальцах, croisé, правая нога впереди (первая, третья четверти), jeté на левую ногу, правая переносится назад к шиколотке левой (четвертая четверть) (рис. 29).

На первую, вторую и третью четверти правая рука согнута в локте, левая отведена от корпуса. Голова повернута вправо. На четвертую четверть руки отведены от корпуса, голова повернута влево.

2-й такт. Легкий бег на пальцах назад начиная с правой ноги (первая, вторая четверти). Шаг на пальцах на правую ногу назад (третья четверть). Лево́й ногой небольшое *assemblé* на *croisé* (четвертая четверть), вперед в III позицию на *plié*. Руки отведены от корпуса. Корпус слегка наклонен вперед.

3-й такт. I Повторение первого такта третьей фигуры, начиная с левой ноги. Голова повернута влево. Левая рука согнута в локте кистью вверх.



Рис. 29



Рис. 30

4-й такт. Легкий бег на пальцах с левой ноги (первая, вторая четверти). Шаг на пальцах левой ноги назад (третья четверть). Правая нога переносится вперед в III позицию на *plié*.

5-й такт. Шаг правой ногой на пальцах на *écarté* к точке 2, левая на *coup de pied*, *plié* на правую ногу, одновременно левая нога подтягивается к щиколотке правой (первая четверть). Переступить на левую ногу и стать всей ступней на правую, левую отделить от пола (вторая четверть). Шаг левой ногой влево (третья четверть). *Plié* на обе ноги, правая прикасается к полу полупальцами (четвертая четверть) — короткий реверанс.

6-й такт. Повторение пятого такта третьей фигуры.

7-й такт. *Assemblé soutenu* на пальцах по V позиции правой ногой (первая, вторая четверти). *Assemblé soutenu* левой ногой в V позицию (третья четверть).

8-й такт. *Pas de bourrée suivi* по V позиции влево, к точке 6, правая нога впереди (первая, вторая четверти). *Plié* на обе ноги

(третья четверть). Поза: ноги в III позиции на пальцах. Голова повернута влево. Левая рука полусогнута в локте кистью вверх, правая рука отведена от корпуса (четвертая четверть) (рис. 30).

Четвертая фигура — 8 тактов

1-й такт. Шаг правой ногой вправо на *effacé* на *plié*. Левая нога вытянута назад в IV позицию, прикасаясь носком к полу. Голова повернута влево. Левая рука полусогнута в локте, правая отведена от корпуса (первая четверть) (рис. 31).



Рис. 31



Рис. 32



Рис. 33

Pas de bourrée на пальцах с левой ноги с полуповоротом вправо. Голова и руки сохраняют предыдущее положение. Левая нога переносится вперед (вторая, третья четверти). *Soutenu en tournant* вправо (четвертая четверть) (рис. 32).

2-й такт. Шаг левой ногой влево на *plié*, правая нога вытянута в IV позицию, прикасаясь носком к полу. Голова повернута вправо, правая рука полусогнута в локте кистью вверх, левая отведена от корпуса (первая четверть). *Pas de bourrée* на пальцах назад с правой ноги. Правая нога переносится вперед (вторая, третья четверти). Пауза (четвертая четверть).

3-й такт. Небольшой круг вправо на пальцах: шаг правой ногой (первая четверть). *Pas de bourrée*, левая нога идет назад в III позицию на пальцах и переносится вперед на *plié*, правая отделяется от пола (вторая четверть). Шаг правой (третья четверть). Повторение *pas de bourrée* (четвертая четверть).

4-й такт. *Pas de bourrée suivi* влево по V позиции, правая нога впереди (первая четверть). *Plié* на обе ноги (вторая четверть). Подняться на пальцы в V позицию (третья четверть). Пауза (четвер-

тая четверть). Во время паузы голова повернута влево и слегка опущена вниз. Левая рука полусогнута в локте кистью вверх. Правая рука отведена от корпуса.

5—8 такты. Повторяются первые четыре такта четвертой фигуры.

Финал — 5 тактов

1-й такт. Шаг вперед на пальцах на effacé с правой ноги, plié (первая четверть). Шаг вперед на пальцах на saisisé левой ногой, plié (вторая четверть), переступить на правую ногу, на левую, на правую ногу, plié (третья, четвертая четверти). Левая рука полусогнута в локте, правая рука отведена от корпуса. Левое плечо слегка впереди.

2-й такт. Повторить движение первого такта пятой фигуры с левой ноги.

3-й такт. Четыре relevé на coup de pied с правой ноги. Plié.

4-й такт. Ноги поднимаются на пальцы в V позицию, правая нога впереди. Маленькая пауза. Руки отведены от корпуса.

5-й такт. Шаг вперед на пальцах на effacé правой ногой, левая на demi-attitude сзади, plié (первая четверть), повторение этого же движения с левой ноги. Plié (вторая четверть) и реверанс (третья четверть). Пауза (четвертая четверть) (рис.33).

ПОЛОНЕЗ

Нашим современникам полонез знаком главным образом по оперно-балетным спектаклям, где он украшает сцены балов, празднеств, церемониальных шествий.

Как бальный танец полонез стал широко известен в начале XVIII столетия. Его исполнение не требовало особого труда. В отличие от менуэта и гавота движения полонеза не нужно было старательно разучивать и запоминать в их строгой последовательности.

В основу полонеза составляет ритмический, плавный и мягкий неизменяющийся шаг, несмотря на причудливость и сложность композиционного рисунка. Изящный и легкий шаг полонеза сопровождался неглубоким и плавным приседанием на третьей четверти каждого такта. В танец входили также реверансы и поклоны. В полонезе нет сложных хореографических украшений, замысловатых движений и поз. Но вместе с тем ни один танец не требует такой строгости осанки, горделивости и собранности, как полонез.)

На первый взгляд можно подумать, что в полонезе просто ходят, что танец этот не что иное, как обычное шествие, унаследован-



ное от променадов рыцарских времен. Но полонез XVIII века, как подметил Лист, «вовсе не был банальной и бессмысленной прогулкой; он был дефилированием, во время которого все общество, так сказать, присанивалось, наслаждалось своим лицемерием, видя себя таким прекрасным, таким знатным, таким пышным, таким учтивым. Полонез был постоянной выставкой блеска, славы, значения» *.

Полонез как нельзя лучше подходил для грандиозных, обставленных с необыкновенной роскошью балов XVIII века. Им открывались торжественные танцевальные вечера, придворные балы.)

В придворных кругах полонез исполнялся строго по рангам. Нарядно одетые гости с важностью проходили по залу. Кавалеры относились к своим дамам с особой учтивостью, галантно указывая направление танца. Во время шествия под торжественно-фанфарную музыку гости показывали себя, свой наряд, светскость манер и благородство. Во время танца мужчины часто молодежато подкручивали усы, перекидывали шляпу с одной руки на другую, подавали даме то одну, то другую руку. В полонезе могли участвовать все приглашенные, независимо от возраста.

Хозяин дома танцевал в первой паре с самой знатной и уважаемой дамой. Первая пара задавала движения, которые повторялись всей колонной. Поэтому рисунок полонеза всецело зависел от устроителя бала. Он имел право создавать ходы по своему желанию. «Длинной змеей с отливающими всеми цветами кольцами веселое общество, скользя по паркету, то вытягивалось во всю длину, то свертывалось, играя в своих извилах разнообразнейшими цветами; глухо звенели золотые цепочки, волочащиеся по полу сабли, шуршали тяжёлые великолепные шали, вышитые жемчугом, сияющие алмазами, украшенные бантами и лентами. Издали доносились веселый говор, подобный шуму вод этого пламенеющего потока»**

Полонез, начавшись в парадном зале, мог продолжаться в саду. Иногда первая пара вводила колонну в глубь сада или в отдаленные комнаты, куда почти не доносились звуки музыки. Гости двигались, подчиняясь только внутреннему ритму. Здесь движения были более оживленными. По возвращении в зал, откуда начиналось шествие, танец снова обретал свой торжественно-церемониальный характер.

Во время исполнения полонеза существовал обычай «отбивания дамы». Любой из гостей, находившийся в зале и не принимавший участия в танце, склонялся перед дамой и хлопая в ладоши, просил оказать ему честь и пройти с ним в полонезе. Обычно обращались к первой даме. Хозяин дома обязан был уступить свою партнершу, а сам перейти к другой даме. Таким образом, стоило первой даме поменять кавалеров, как они менялись у всех дам.

* Лист Ф. Шопен. М., 1956, с. ИЗ.

** Там же, с. 109—110.

«Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывалыми комбинациями и фигурами, которые он заставил проделывать... Он показывал свое искусство, оправдывая взятую на себя роль, придумывал фигуры тесные, сложные, запутанные, однако выполнял их так точно и уверенно, что живая лепта, на все лады извиваясь, никогда не разрывалась на скрещениях и не происходило никакого замешательства и толкотни» *.

Лист дает очень яркое описание полонеза. Но уже он указывает на то, что «сейчас довольно трудно угадать первоначальный характер полонеза — этого исконно польского танца, — настолько он выродился по свидетельству тех, кто наблюдал его исполнение еще в начале XIX века» **.

/Полонез берет свое начало от народного танца, называемого в Польше «ходзоны». С момента своего возникновения он исполнялся на свадебных торжествах, но затем, несколько видоизменившись, сделался любимым танцем и других празднеств. Так, в некоторых местностях его танцевали с хмелем, с подушкой, со свечами, откуда он получил название «ходзоны с хмелем», «ходзоны с подушкой», «ходзоны со свечой».

И на народных праздниках, и на пирушках полонез был тем танцем, который начинал веселье. Нередко молодежь, сделав несколько фигур полонеза, без ведома музыкантов ускоряла темп и быстро переходила на веселые и задорные танцы, такие, как мазурка или оберек. Оркестр в таких случаях следовал за танцующими. "Устав от быстрых и сложных движений мазурки или оберка, молодежь снова переходила на полонез. Иногда им заканчивалось веселье. Таким образом, ходзоны, или народный полонез, обрамляли целую группу танцев. В каждой местности ходзоны имели свои отличительные черты. Так, в Краковском воеводстве ходзоны исполняли несколько напряженным шагом, делали «голубцы». Танцующие в паре не держались за руки. Очень часто парень саблей «расчищал» дорогу девушке. На Куявах шаг полонеза был мягче, более скользким, а ритм исполнения — более медленным. Парень и девушка держали за два конца платок, проходили под ним, девушка брала его в свободную руку и плавно проводила по воздуху. Во время исполнения допускались различные импровизации. В Силезии ходзоны танцевали медленно и строго. Здесь они походили на маршевое шествие с едва уловимыми поклонами.

Во всех областях Польши ходзоны танцевали с припевами. Спевший самый красивый куплет получал право вести танец. Его, в свою очередь, мог сменить через несколько фигур новый победитель.

* Лист Ф. Шопен, с. 111,

** Там же, с. 101.

Ходзоны были любимым народным танцем. Его незатейливую хореографию крестьяне всячески украшали и расцветчивали. Так, в XVII—XVIII веках девушки танцевали ходзоны в венках. Они шли одна за другой, тайком поглядывая на юношей, следовавших за ними. Затем девушки снимали венки, дарили их своим любимым и только после этого составляли пары танца. Юношей и девушек сменяли семейные пары. Молодым людям в таких случаях не разрешалось танцевать с замужней женщиной или вдовой. До сих пор в Польше танцуют свадебный полонез с кружками пива и со свечами или факелами.

Со временем ходзоны попали к бедной шляхте, и только в XVII веке полонез перешел в дворянские залы, в замки крупнейших магнатов. Здесь с полонезом знакомились иностранные гости и разносили его славу по всей Европе. Балетмейстеры Парижа — города, который до XIX века был законодателем танцевальных мод, — переделали ходзоны, приспособили для придворных торжеств и дали ему название полонез, то есть польский. Как уже говорилось, в XVIII веке полонез стал популярным* во всей Европе. Польский народный танец ходзоны все больше и больше терял свою простоту и делался танцем привилегированных классов.

ПОЛОНЕЗ XVIII ВЕКА *

(музыкальный размер %)

УЧЕБНЫЕ ПРИМЕРЫ

ПРИМЕР ПЕРВЫЙ

Танец рассчитан на восемь пар.

1—6 такты. Дамы идут друг за другом от верхнего угла (точка 4), проходят точки 5 и 6, направляясь по диагонали на середину зала до точки А. Здесь, увидев кавалеров, останавливаются.

7—10 такты. Кавалеры идут друг за другом по диагонали от точки 2 к дамам.

Первоначальный вариант этого танца был сочинен под руководством автора студентом балетмейстерского отделения ГИТИСа Е. Гоголом (класс профессора Р. В. Захарова).

Для облегчения работы постановщика автор условно разделил музыку полонеза И. Козловского на отдельные части, сделав соответствующие буквенные обозначения этих частей как в нотном материале, так и в танцевальной схеме.

Первая часть — начало полонеза, 12 тактов, исполняется под музыку, обозначенную темой А. Вторая часть — 12 тактов, тема В. Третья часть (трио) — 8 тактов, тема С. Четвертая часть — *chaîne*, 8 тактов, тема D. *Moulinet* — 8 тактов, тема Е. Заключительная часть — 8 тактов.

11—12 такты. Поклон (левой ногой шаг назад, правая вытягивается вперед). Правая рука делает приветствие (маленький поклон). Левая рука кавалера лежит на бедре (схема 40).

Фигура первая

Музыка А

1—2 такты. Дамы направляются к точке 2, кавалеры идут им навстречу. Кавалеры обходят дам сзади и подают им левую руку (дамы подают правую).

При исполнении этой фигуры необходимо строго соблюдать порядок в расположении кавалеров: четвертый кавалер стоит первым,

8 7 6 5 4 3 2 1

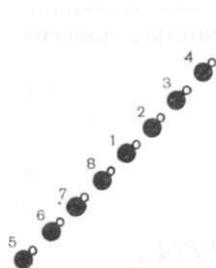


Схема 40

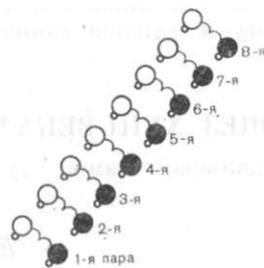


Схема 41

за ним идут третий, второй, первый, за первым — восьмой, седьмой, шестой. Шеренгу замыкает пятый кавалер. Четвертый кавалер подходит к четвертой даме, третий — к третьей, второй — ко второй, первый — к первой.

3—4 такты. Восьмой, седьмой, шестой и пятый кавалеры подходят к своим дамам (схема 41).

5—6 такты. Вся колонна идет вперед в направлении к точке 2.

7—8 такты. Кавалеры на месте обводят дам вокруг себя влево.

9-й такт. Кавалеры становятся на левое колено, подняв левую руку выше плеча с ладонью, открытой кверху. Правая рука лежит на бедре.

10—11 такты. Дама кладет свою левую руку в левую руку кавалера и обходит его.

12-й такт. Кавалер встает с колен, берет даму правой рукой за левую руку (небольшая пауза).

Фигура вторая

Музыка В

1—2 такты. Первая пара ведет за собой остальные пары в направлении к точке 6.

3—4 такты. Кавалер берет левой рукой левую руку дамы, продолжая шаги полонеза назад. Его правая рука поднята выше плеча ладонью кверху.

5—6 такты. Кавалер идет рядом с дамой, держа ее левой рукой. Правая рука кавалера поднята выше плеча и находится за спиной дамы.

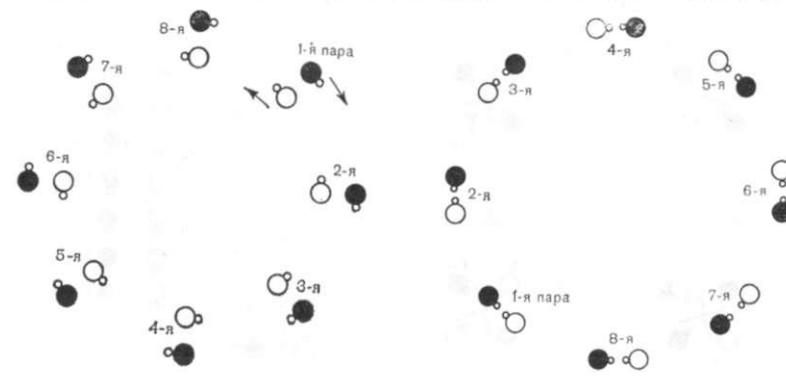


Схема 42

Схема 43

7—8 такты. Разъединив руки, дама и кавалер меняются местами (dos á dos).

9—12 такты. Держа левую руку дамы в своей левой руке, кавалер обводит даму вокруг себя (круг на месте) и выводит ее во внутренний круг. Правая рука кавалера поднята выше плеча (схема 42).

Примечание. Для образования внутреннего круга шестая, седьмая и восьмая пары замедляют ход, когда колонна движется от точки 2 к точке 6.

Фигура третья (трио)

Музыка С

1—4 такты. Дамы шагом полонеза идут по кругу против часовой стрелки, кавалеры — по часовой стрелке. Левая рука кавалера на бедре, правая слегка отведена от корпуса.

0—7 такты. В конце четвертого такта кавалер подходит к своей даме. Он становится на левое колено. В это время дама левой рукой берет его левую руку, затем кавалер обводит даму вокруг себя.
8-й такт. Они кланяются друг другу (схема 43).

Chaîne

Музыка D

/_7 такты. Chaîne правой рукой со своим кавалером, левой — со встречным.

8-й такт. Деление пар на кресты (moulinet): дама с дамой, кавалер с кавалером. Первая и вторая пары приходят к точке 4, третья и

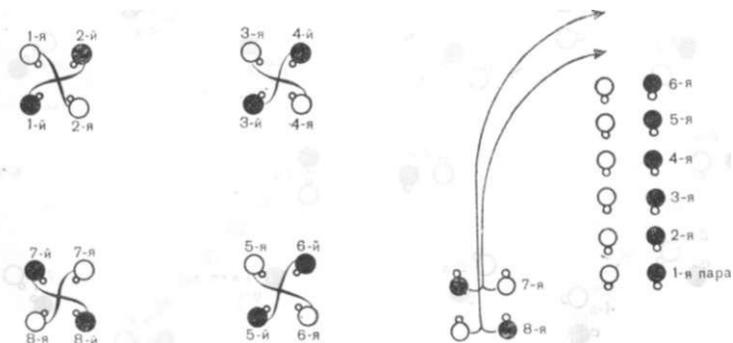


Схема 44

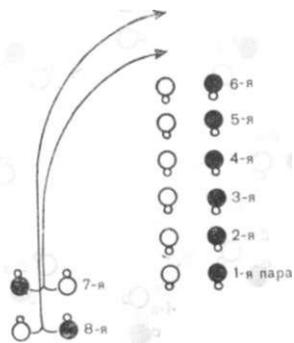


Схема 45

четвертая пары — к точке 6, пятая и шестая пары — к точке 8, седьмая и восьмая пары — к точке 2.

Moulinet

Музыка E

1—2 такты. Пары подают друг другу правую руку, двигаясь влево.

3—4 такты. Обратный ход направо, подавая левую руку (схема 44).

5—8 такты. Первая и вторая пары, за ними третья и четвертая, пятая и шестая идут к точке 1. Седьмая и восьмая пары направляются от точки 2 к точке 5 и замыкают колонну (схема 45).

Фигура четвертая

1—2 такты. Колонна расходится через пару. Сначала идут первая, третья, пятая и седьмая пары. В продолжение двух тактов остальные пары стоят на месте. Кавалер держит левой рукой левую руку

дамы. Свободные руки отведены от корпуса. Кавалеры идут спиной, дамы — лицом к кавалеру. Пары движутся от точки 1 к точкам 8, 7 и 6.

3—4 такты. Вторая, четвертая, шестая и восьмая пары расходятся к точкам 2, 3, 4. Держась за левые руки, дамы идут спиной, кавалеры — лицом. Кавалеры обводят дам на полкруга и встают на их места. Одновременно кавалеры первой, третьей, пятой и седьмой пар обводят дам вокруг себя, делая на месте полный круг (схема 46).

5—6 такты. Все пары, держась за правые руки, делают balancé вперед и назад.

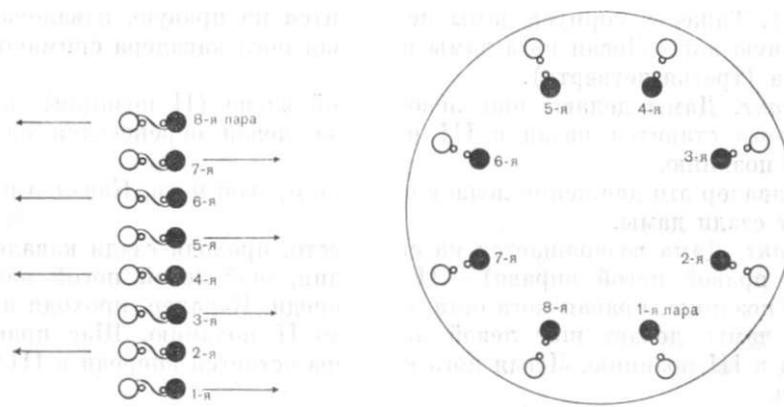


Схема 46

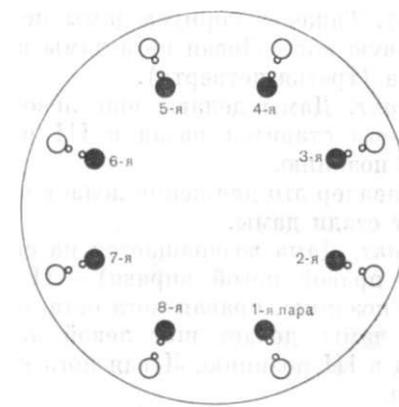


Схема 47

7-й такт. Кавалер и дама обходят друг друга (полкруга).

8-й такт. Заключительная поза и прощание. Голова дамы повернута вправо и склонена слегка вниз. Левая рука отведена от корпуса. После перемены местами кавалер обходит свою даму сзади, целует ее левую руку и почтительно склоняется. Он стоит на правой ноге, левая — сзади, правая рука отведена от корпуса.

ПРИМЕР ВТОРОЙ *

Полонез рассчитан на восемь пар. Танцующие стоят парами по кругу. Кавалеры образуют внутренний круг, дамы — внешний. Лица танцующих повернуты друг к другу. Первая пара стоит между точками 1 и 8, вторая — между точками 8 и 7 и так далее (схема 47).

* Схема танца сочинена автором книги. В качестве музыкального сопровождения использованы фрагменты полонеза Шопена, ор. 26, № 1.

Исходное положение: для дам — III позиция, левая нога впереди, для кавалеров — I позиция.

1—2 такты. Кавалеры делают поклон своим дамам вправо.

3—4 такты. Дамы делают реверанс влево, танцующие подают друг другу руки: левая рука дамы в правой руке кавалера, правая рука придерживает платье; левая рука кавалера слегка отведена от корпуса.

5-й такт. Пары идут по кругу к точке 5. Кавалеры начинают шаг полонеза с левой ноги, дамы — с правой.

6-й такт. Дамы делают шаг вперед с левой ноги, кавалеры — с правой. Правая нога дамы и левая нога кавалера в IV позиции сзади, прикасаются носком к полу (первая четверть). Пауза (вторая четверть). Тяжесть корпуса дамы переносится на правую, кавалера — на левую ногу. Левая нога дамы и правая нога кавалера снимаются с пола (третья четверть).

7-й такт. Дамы делают шаг левой ногой влево (II позиция), правая нога ставится назад в III позицию, левая переносится назад в III позицию.

Кавалер это движение делает вправо с правой ноги. Кавалер проходит сзади дамы.

8-й такт. Дама возвращается на свое место, проходя сзади кавалера (шаг правой ногой вправо) — II позиция, шаг левой ногой назад в III позицию, правая нога остается впереди. Кавалер, проходя впереди дамы, делает шаг левой ногой во II позицию. Шаг правой ногой назад в III позицию. Левая нога кавалера остается впереди в III позиции.

9—12 такты. Повторение пятого, шестого, седьмого и восьмого тактов.

13—14 такты. Шаг с правой ноги вперед (*dos à dos*). Левая нога отведена назад в IV позицию, прикасается носком к полу. Головы обращены друг к другу.

Кавалер и дама меняются местами: шаг левой ногой вперед. Танцующие повернуты лицом друг к другу. Правая нога вытянута вперед в IV позицию. Подъем вытянут, носок прикасается к полу. Корпус слегка наклонен вперед. Правая рука в локте согнута. Левая отведена от корпуса. Голова наклонена вправо.

15-й такт. Подавая друг другу правые руки, исполнители плавно поднимают их в III позицию и переходят на свои места. Головы обращены друг к другу.

16-й такт. Кавалер берет правой рукой левую руку дамы (первая четверть).

Пауза (вторая, третья четверти).

17—20 такты. Повторение пятого — восьмого тактов.

21—24 такты. Танцующие продолжают идти шагом полонеза по кругу (против часовой стрелки).

В конце двадцать четвертого такта они обращены лицом в середину круга.

Moulinet

1—2 такты. Четыре дамы (вторая, шестая, четвертая и восьмая) идут в середину круга и, подавая друг другу правую руку, делают moulinet.

3—4 такты. Продолжая ход, дамы подают левую руку правой руке кавалеров *vis-a-vis*. Кавалеры обводят дам вокруг себя, шагом полонеза начиная этот ход левой ногой назад.

5—6 такты. Дамы снова идут в середину круга, образуя moulinet правыми руками.

7—8 такты. Дамы возвращаются к своим кавалерам и подают им левую руку. Кавалеры обводят дам вокруг себя (схема 48).

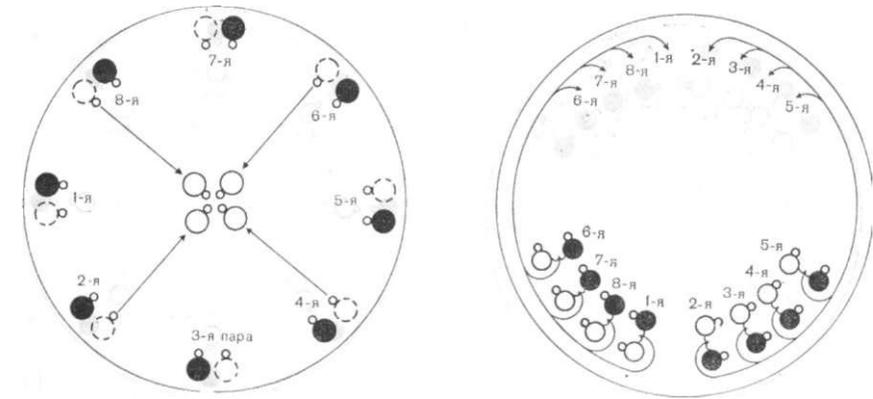


Схема 49

9—16 такты. Moulinet повторяют другие дамы (третья, седьмая, пятая, первая).

17-й такт. Все пары идут шагом полонеза по кругу (против часовой стрелки).

18-й такт. Кавалеры становятся на левое колено (первая четверть). Левая рука кавалера поднята чуть выше уровня плеча; правая рука лежит на бедре. Корпус слегка откинут назад. Голова повернута к даме. Пауза (вторая, третья четверти). Дамы выдерживают паузу. Голова дамы повернута в сторону кавалера.

19—20 такты. Дамы, обходя кавалеров, делают маленький круг. При этом правая рука дамы может или придерживать платье, или быть отведенной от корпуса, левая находится в левой руке кавалера. Голова кавалера наклоняется влево, он провожает даму взглядом.

22 — 22° В конце двадцатого такта кавалеры встают с колена.

такты. Танцующие продолжают двигаться шагом полонеза по кругу.

23-й такт. Опуская левую руку дамы, кавалер делает поклон вправо.

24-й такт. Реверанс дамы влево.

Колонны

1—4 такты. Танцующие, разделяясь по четыре пары на две стороны, идут к точке 5. Колонну направо от зрителя заводит вторая пара, за ней идут третья, четвертая и пятая. Колонну налево от зрителя заводит первая пара, за ней идут восьмая, седьмая, шестая (схема 49).

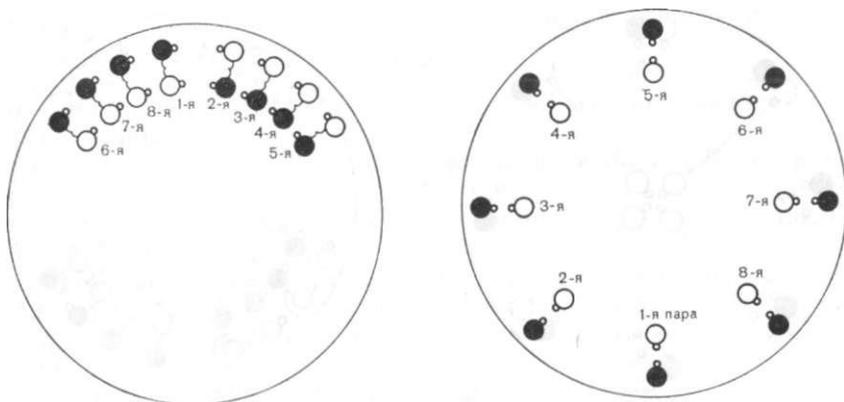


Схема 50

Схема 51

5-й такты. Встретившись у точки 5, кавалеры пропускают дам в середину (traversé), и снова все пары образуют круг. Дамы стоят по внутреннему кругу, кавалеры — по внешнему (схемы 50 и 51).

Финал

1—2 такты. Поклон кавалеров влево.

3—4 такты. Реверанс дам вправо.

5—8 такты. Кавалеры стоят на месте. Дамы с левой ноги идут к другим кавалерам (против часовой стрелки). Во время хода голова повернута к кавалерам, мимо которых они идут. Каждая дама подходит к кавалеру, стоящему от нее четвертым (схема 52).

9-й такт. Шаг с правой ноги друг к другу. Левая нога отведена назад в IV позицию (первая четверть). Правая рука плавно поднимается в III позицию. Свободная рука отведена от корпуса. Пауза (вторая четверть), выдерживается предыдущая поза. Пlié. Левая нога подставляется к правой в III позицию назад.

10-й такт. Левая нога отводится назад в IV позицию. Правая нога вытянута в IV позицию вперед; подъем вытянут. Правая рука опускается до уровня талии.

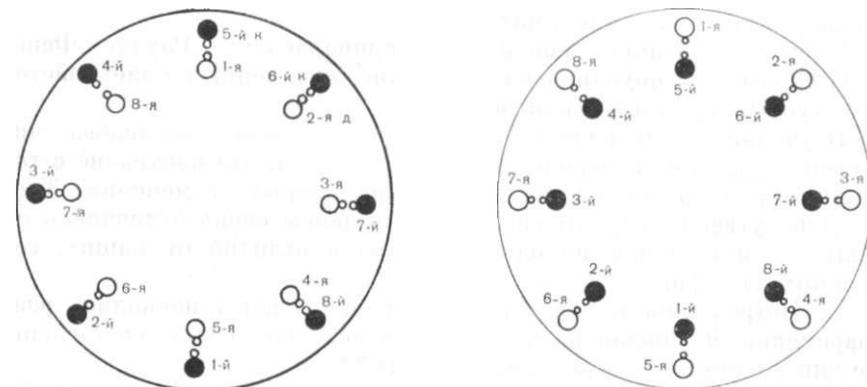


Схема 52

Схема 53

11-й такт. Танцующие меняются местами. Руки плавно поднимаются в III позицию. Головы обращены друг к другу (схема 53).

12-й такт. Исполнители делают одновременно друг другу поклон: кавалеры вправо, дамы влево.

КОНТРАНС*

Родина контрданса — Англия, XVII век.

Обычно контрдансом оканчивались незатейливые деревенские торжества.

Англичане особенно любили исполнять этот танец вокруг «майского дерева», которое украшалось зеленью, а в более поздние эпохи — разноцветными лентами.



Сельский танец — контрданс — был жизнерадостным, веселым и непосредственным; сдержанность и некоторую чинность он приобретает, попав в салоны и балльные залы.

Из Англии контрданс проникает во многие европейские страны. Во Франции и в России его называют «англез», в Германии — «франсез».

* Ниже мы приводим шесть различных форм контрданса, условно обозначив их порядковыми номерами.

Контрданс, как и брашль—название собирательное. Оно объединяет огромное количество танцев, построенных по каре или по линии, где четное количество пар стояло друг против друга. К этой группе относятся такие танцы, как экосез, французская кадриль, лансье, гротфатер, тампет, матредур.

Первое описание контрданса принадлежит Раулю Фейе. В 1700 году он опубликовал контрданс, сочиненный балетмейстером Луи Пекуром для одной пары.

Изучением контрданса занимались многие исследователи. В своих трудах они подчеркивают мысль о том, что контрданс с течением времени претерпел ряд существенных изменений. Так, Ж. Дера утверждает, что «первые контрдансы очень отличались от наших, они состояли из одной фигуры в отличие от наших, состоящих из 5 фигур» *.

Н. Петров пишет, что «все фигуры контрданса появились одновременно, и каждая из них исполнялась поодиночке, составлены же они в одно целое уже впоследствии» **.

С Старинные контрдансы состояли из движений, исполняемых по известному рисунку, и занимали определенное количество музыкальных тактов. Эти движения назывались «фигурой» и приходились на четыре, шесть, восемь тактов.)

Перед тем как перейти к описанию старинных и новейших контрдансов, необходимо разобраться в названиях «куплет» и «фигура».

Карло Блазис поясняет, «что контрданс есть не что иное, как известные куплеты танца, повторяемые несколько раз; в этом танце могут участвовать все особы, составляющие собрание» ***. Впоследствии слово «куплет» будет заменено словом «фигура» и само значение этого слова станет иным, чем в старинных контрдансах.

Первоначальная схема контрданса состояла из больших и малых кругов, шенов и крестов. С изменением схемы танца каре постепенно переходило в линию.

В старинных контрдансах счет шел против часовой стрелки. Первая пара танцующих стояла спиной к зрителю, направо от нее — вторая пара, визави первой паре — третья пара, визави второй паре — четвертая пара.

В более поздних контрдансах построение пар несколько иное: первая пара располагается визави второй, направо от первой пары — третья и визави третьей — четвертая.

Таким образом, первая и вторая пары — визави, третья и четвертая — контрвизави.

* Desrat G. Dictionnaire de la Danse. Paris, 1895, p. 96—97.

** Петров Н. Опыт методики обучения танцам в учебных заведениях и суждения по вопросам, касающимся танцев. М., 1903, с. 177.

*** Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, с. 205—206.

Движения контрданса были построены на *pas chassé*, *balancé*, *pas de basque*. Постепенно техника танца все более и более усложнялась. Ее совершенствование и усложнение отчасти объяснялись теми взаимоотношениями, которые существовали в XVIII веке между сценической и бытовой хореографией. Бытовые танцы довольно часто включались в хореографический текст оперно-балетных спектаклей. Балетмейстеры совершенствовали их композицию, пополняли новыми движениями и фигурами и нередко в таком отшлифованном и усложненном виде включали в репертуар танцевальных вечеров.

Композиторы XVIII столетия так же широко используют бытовые танцевальные формы в оперных и балетных партитурах. В 1745 году французский композитор Рамп ввел контрданс в свою оперу-балет «Празднества Полимнии», поставленную на сцене «Гранд-Опера».

С Балетный театр немало способствовал популяризации контрданса. Молодежь, посещавшая спектакли, заимствовала сценические танцы и в упрощенном виде исполняли их на балах и вечеринках.

С течением времени контрдансы подвергались значительным изменениям: одни фигуры канонизировались, другие — резко видоизменялись.)

Композиционный рисунок и характер движений часто зависели от вкуса и таланта танцмейстеров, каждый из которых стремился создать свой вариант танца. Так, в 1800 году парижский учитель танцев Трение вводит новую фигуру и называет ее своим именем.

В конце века в городах контрданс получает название «кадриль». В деревнях же и до сих пор этот танец сохранил свое прежнее наименование ^

Первоначальная схема кадрили — каре, позже французская кадриль исполняется в две линии.

Поначалу кадриль включала ряд сложных движений, таких, как *assemblé*, *entrechat quatre*, *jeté*, но чем чаще исполнялся этот танец на больших общественных балах, тем более упрощенной становилась техника. И «как ни стара по своему происхождению французская кадриль, или контрданс, она все еще и теперь в большом употреблении, но только претерпела большие изменения: прежде ее танцевали, а ныне в ней ходят...» *. И действительно, даже *chassé* заменяется в кадрили простым шагом; одно это придавало танцу совсем иной характер. Кадриль могла состоять не только из восьми фигур, как утверждает А. Глушковский. В своей грамматике А. Цорн пишет, что в Германии он видел контрданс из одиннадцати фигур, в Швеции, Норвегии, Дании — из семи. Названия фигур кадрили были заимствованы из модных песен того времени. Многие из них свидетельствуют о том, что этот танец родился в деревне.

* Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. М. Л., 1940, с. 195.

С течением времени названия эти отмирают, и фигуры называются просто «первая», «вторая»...

Перед началом кадрили игралась «Ритурнель» на восемь или шестнадцать тактов. Она являлась как бы сигналом к тому, что надо занимать места. До начала каждой новой фигуры в течение восьми тактов исполнители делают друг другу поклоны.

Кадриль не только доставляла удовольствие танцующим, но в какой-то мере имела и воспитательное значение. Она приучала молодежь к хорошим манерам, умению музыкально, четко и непринужденно выполнять движения.

ФИГУРЫ КОНТРАДАНСА № 1 (СХЕМА 54)

(музыкальный размер $\frac{6}{8}$)

Все танцующие стоят в кругу, взявшись за руки. Первая пара стоит спиной к зрителю, вторая пара — направо от первой, третья пара — визави первой, четвертая пара — налево от первой.

Первая фигура — 8 тактов

Все делают chassé с левой и правой ноги влево и возвращаются на свои исходные места.

Вторая фигура — 4 такта

Кавалер и дама первой и третьей пар, подавая друг другу обе руки, делают круг на месте. Кавалеры второй и четвертой пар держат правой рукой своих дам за левую руку и делают полтура на месте влево, после чего расходятся.

Третья фигура — 4 такта

Первая и третья пары опускают руки: дама правую, а кавалер левую. Кавалеры держат правой рукой левую дамы, и танцующие делают поворот под руки. Одновременно вторая и четвертая пары делают chassé влево и приходят: четвертая визави первой, вторая визави третьей паре.

Четвертая фигура — 4 такта

Первая и третья пары находятся в середине круга, четвертая — визави первой, вторая — визави третьей. Кавалеры третьей и четвертой пар делают chassé с дамами влево. Кавалеры первой и второй пар делают с дамами chassé вправо.

Пятая фигура — 4 такта

Вторая и четвертая делают moulinet в середине круга влево, подавая друг другу левую руку, после чего приходят на свои исходные места. Кавалеры первой и третьей пар делают переход к своим дамам на свои исходные места.

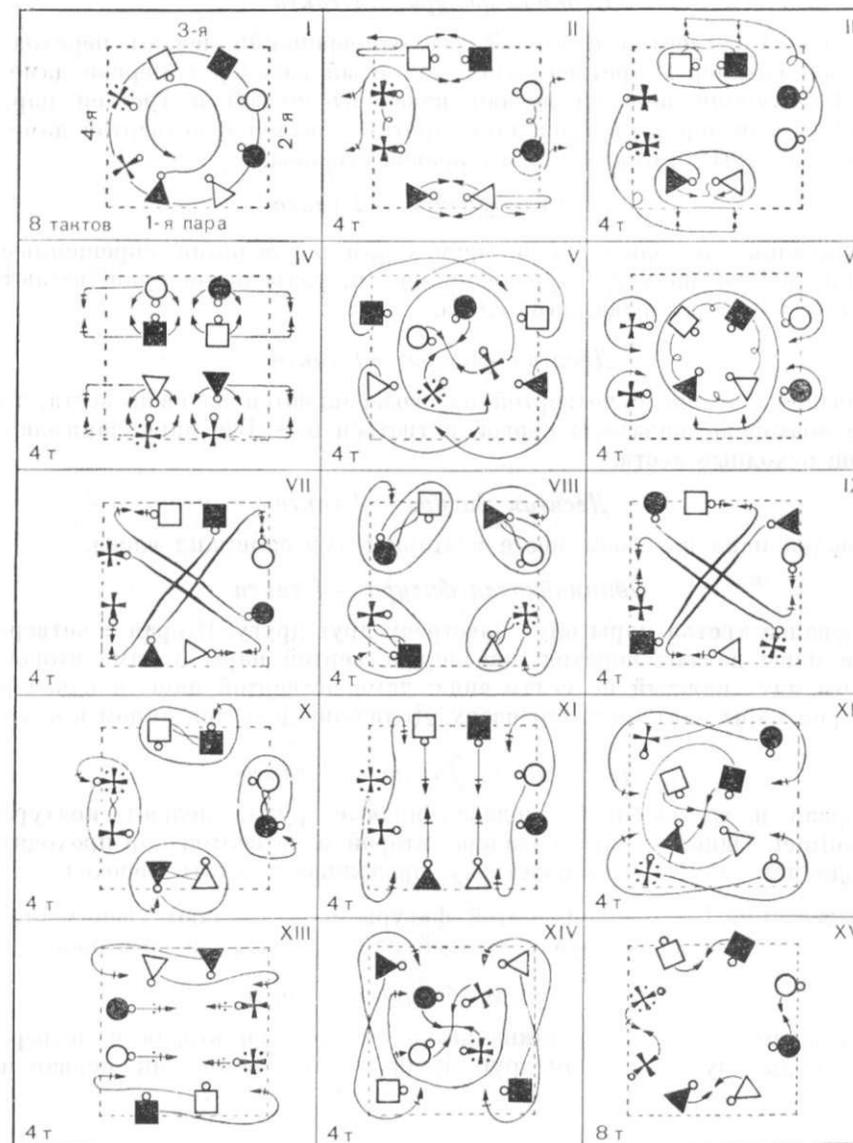


Схема 54

Шестая фигура — 4 такта

Первая и третья пары делают целый круг влево и расходятся на свои места. Вторая и четвертая Пары делают круг на месте: дамы вправо, кавалеры влево.

Седьмая фигура — 4 такта

Кавалеры четвертой и второй пар одновременно делают переход: второй кавалер к третьей даме, четвертый кавалер к первой даме.

Следующий переход делают кавалеры первой и третьей пар: первый кавалер ко второй даме, третий кавалер к четвертой даме. Все кавалеры занимают места с правой стороны.

Восьмая фигура — 4 такта

Танцующие, находясь по четырем углам и соединив скрещенные руки, делают на месте тур аллеманд* и, разъединив руки, встают рядом: кавалер справа, дама слева.

Девятая фигура — 4 такта

Кавалеры второй и четвертой пар возвращаются на свои места, то же повторяют кавалеры первой и третьей пар. Все пары занимают свои исходные места.

Десятая фигура — 4 такта

Каждая пара на своем месте повторяет тур аллеманд влево.

Одиннадцатая фигура — 4 такта

Первая и третья пары идут навстречу друг другу. Вторая и четвертая пары делают переход: кавалер четвертой пары и дама второй пары идут каждый по углам вниз; дама четвертой пары и кавалер второй пары идут по углам вверх. Движение делается лицом в круг.

Двенадцатая фигура — 4 такта

Первая и третья пары, подавая правые руки, делают полтура moulinet. Одновременно кавалеры второй и четвертой пар проходят сзади дам, идущих им навстречу, продолжают делать переход.

Примечание. После двенадцатой фигуры пары меняют свои места: первая пара с третьей парой, четвертая со второй.

Тринадцатая фигура — 4 такта

Повторение движений одиннадцатой фигуры, но вторая и четвертая пары идут навстречу друг другу, в то время как первая и третья делают переходы.

Четырнадцатая фигура — 4 такта

Повторение двенадцатой фигуры: вторая и четвертая пары делают в середине круга moulinet влево, держась за правые руки; первая и третья пары продолжают делать переходы.

Пятнадцатая фигура — 8 тактов

Шен за правые руки до своих исходных мест.

ФИГУРЫ КОНТРАНСА № 2 (СХЕМА 55)

(музыкальный размер $6/8$)

Все танцующие стоят парами: первая спиной к зрителю, вторая направо от первой, третья визави первой, четвертая налево от первой.

Первая фигура — 8 тактов

Начинают фигуру первая и третья пары. Вторая и четвертая пары остаются на своих местах. Дама первой пары, делая chassé, обходит даму второй пары, а затем кавалера второй пары. То же движение делает кавалер третьей пары, обходя кавалера второй пары, а затем даму второй пары. Проходя впереди них, он встает с правой стороны дамы второй пары. Одновременно исполняют те же движения и рисуют ту же фигуру дама и кавалер третьей пары. Образуются две линии.

Вторая фигура — 8 тактов

Танцующие берутся за руки и исполняют три chassé и два ras élevé вперед навстречу друг другу и тем же движением расходятся обратно.

Третья фигура — 4 такта

Кавалер первой пары, дама четвертой пары, кавалер четвертой пары и дама третьей пары, меняясь местами, проходят за спиной друг друга, исполняют движение double-chassé на croisé. Впереди проходят четвертая дама и первый кавалер. Тот же переход делают другие танцоры. Впереди проходят первая дама и второй кавалер.

Четвертая фигура — 4 такта

Танцующие движением double-chassé возвращаются обратно. Образуются две линии.

* Тур аллеманд — поза со скрещенными руками в старинных контрдансах.

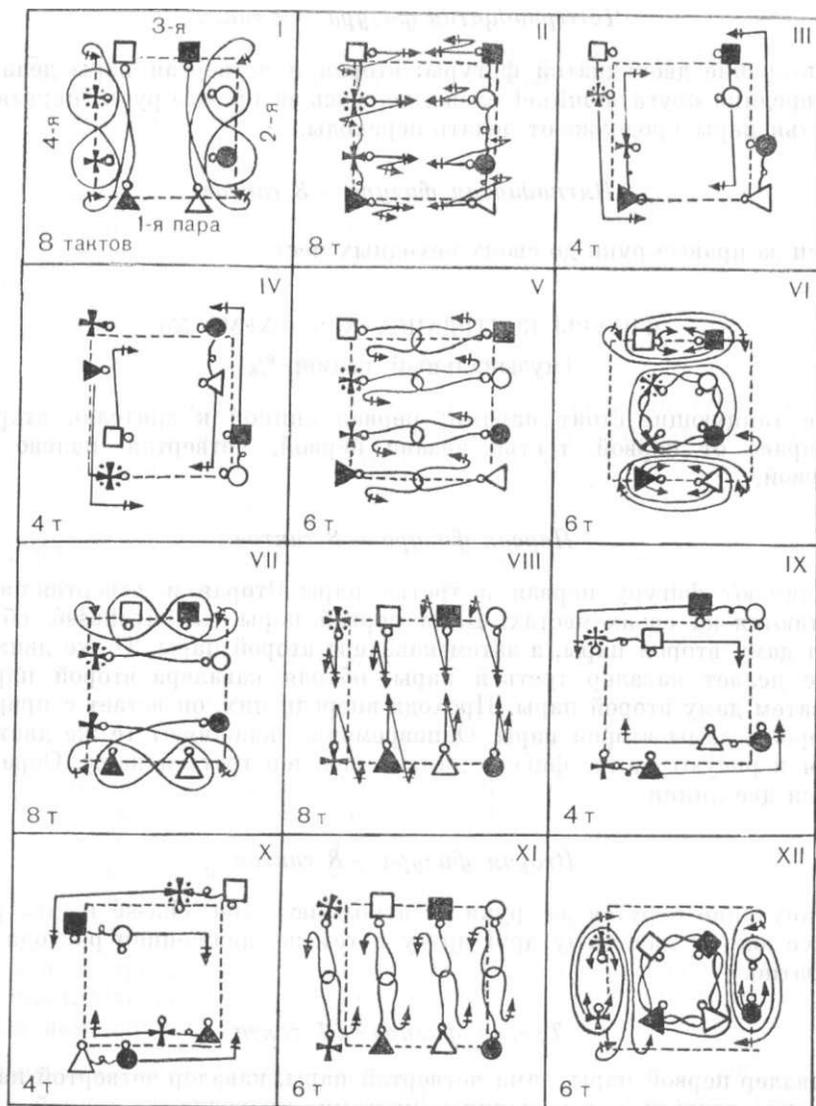


Схема 55

Пятая фигура — 6 тактов

Движением chassé линии сходятся, делая chaîne со своими визави, и возвращаются обратно на свои места.

Шестая фигура — 6 тактов

Кавалеры первой и третьей пар делают тур вправо на месте со своими дамами, подавая друг другу обе руки. Вторая и четвертая пары делают chaîne, подавая правую руку. Все пары расходятся на свои места.

VII, VIII, IX, X, XI, XII фигуры. Вторая и четвертая пары повторяют I, II, III, IV, V и VI фигуры.

ФИГУРЫ КОНТРАНСА № 3 (СХЕМА 56)

(музыкальный размер $\frac{6}{8}$)

Все танцующие образуют круг и держатся за руки.

Первая фигура — 8 тактов

Танцующие, начиная chassé с левой ноги, идут влево и проходят на свои места.

Вторая фигура — 4 такта

Первая и третья пары идут к парам, стоящим от них направо, исполняя три chassé и два pas élevé.

1 третья фигура — 4 такта

Подавая своим визави обе руки, танцующие делают круг на месте вправо и расходятся по углам: первый кавалер и вторая дама к точке 6, первая дама и второй кавалер к точке 8, четвертая дама и третий кавалер к точке 2, четвертый кавалер и третья дама к точке 4.

Четвертая фигура — 4 такта

Пары меняются местами: первая дама и второй кавалер идут к точке 6, первый кавалер и вторая дама — к точке 8, четвертая дама и третий кавалер — к точке 4, четвертый кавалер и третья дама — к точке 2.

Пятая фигура — 4 такта

Вторичная перемена мест: обратно к точкам, с которых начинали третью фигуру. Дамы в конце пятой фигуры встают в середину, для этого третий и первый кавалеры должны повернуть своих дам вправо.

Шестая фигура — 4 такта

Все делают chassé-croisé вперед (2 такта) и назад (2 такта).

Седьмая фигура — 4 такта

Танцующие делают moulinet: первая пара со второй парой, третья пара с четвертой парой.

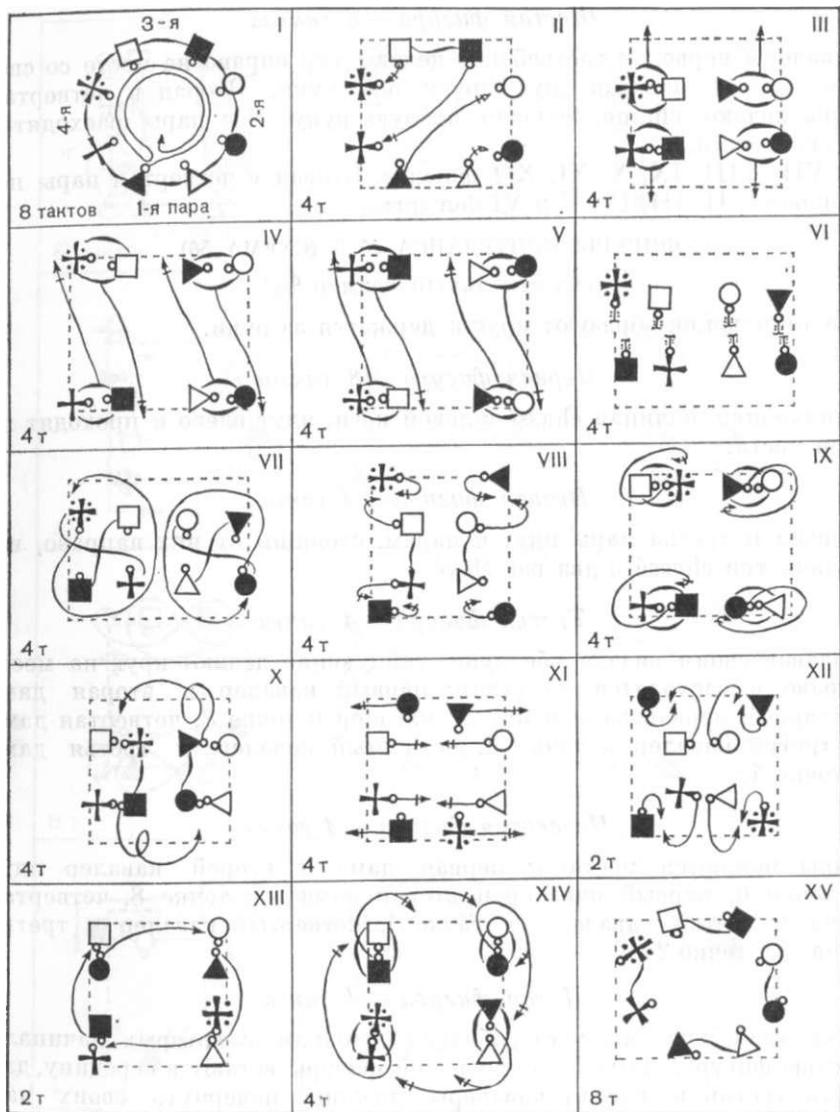


Схема 56

Восьмая фигура — 4 такта

Первая дама берет левой рукой правую руку второй дамы; четвертая — правой рукой левую руку третьей дамы. Одновременно кавалеры расходятся по углам. Дамы подходят к кавалерам. Пары за-

нимают следующие точки: первая дама и второй кавалер точку 8, четвертая дама и третий кавалер точку 2, третья дама и четвертый кавалер точку 4, вторая дама и первый кавалер точку 6.

Девятая фигура — 4 такта

Пары берутся за обе руки и делают тур на месте вправо. В конце четвертого такта танцующие образуют две линии.

Десятая фигура — 4 такта

Кавалеры подают друг другу руки: первый кавалер берет правой рукой левую руку второго кавалера, четвертый кавалер — левой рукой правую руку третьего кавалера. Кавалеры движением *chassé* расходятся влево, делают поворот и встают на места первой и третьей пар (схема XI фигуры).

Одиннадцатая фигура — 4 такта

Дамы делают *chassé* вперед, одновременно кавалеры расходятся по углам.

Двенадцатая фигура — 2 такта

Дамы идут к кавалерам. У дам поворот: у первой дамы влево, у второй вправо, у третьей влево, у четвертой вправо.

Тринадцатая фигура — 2 такта

Все кавалеры идут вправо, каждый к своей даме.

Четырнадцатая фигура — 4 такта

Все пары делают тур на месте вправо, после которого занимают свои исходные позиции.

Пятнадцатая фигура — 8 тактов

Подавая левую руку, *chaîne* по кругу с левой ноги до своих мест.

ФИГУРЫ КОНТРАНСА № 4 (СХЕМА 57)

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)*Первая фигура — 8 тактов*

1—4 такты. Танцующие, взявшись за руки, идут вправо, делая три *chassé* и два *pas élevé*.

5—8 такты. То же движение влево.

Вторая фигура — 4 такта

Первая и третья пары делают полтура на месте: одно *chassé* и два *pas élevé*, по два раза. Одновременно кавалеры второй и четвертой пар берут дам правой рукой за левую и, делая одно *chassé* и два *pas élevé*, располагаются: вторая пара визави первой, четвертая визави третьей.

Третья фигура — 4 такта

Танцующие делают *moulinet* вправо, каждая пара поворачивается на полтура. Три *chassé* и два *pas élevé*.

Четвертая фигура — 2 такта

Кавалер берет правой рукой правую руку дамы, стоящей визави, и движением — одно *chassé PI* два *pas élevé* — меняется с ней местами. В конце IV фигуры пары расположены в следующем порядке: вторая и четвертая дамы обращены лицом к своим кавалерам, третья и первая пары стоят в середине лицом к своим визави.

Пятая фигура — 2 такта

Вторая дама подает левую руку кавалеру, который берет ее левой рукой, и они меняются друг с другом местами. То же движение делает и четвертая пара. Кавалеры первой и третьей пар берут левыми руками левые руки дам визави и тоже меняются с ними местами.

Шестая фигура — 4 такта

Вторая и четвертая пары идут навстречу друг другу, исполняя три *chassé* и два *pas élevé*. Одновременно другие пары идут на свои места: кавалеры влево, дамы вправо.

Седьмая фигура — 4 такта

Вторая и четвертая пары образуют *moulinet* и направляются на свои места. Первая и третья пары держатся за обе руки и делают на месте круг вправо.

Восьмая фигура — 4 такта

Танцующие держатся за обе руки и делают два круга на месте. Дамы идут в середину и встают спиной к центру.

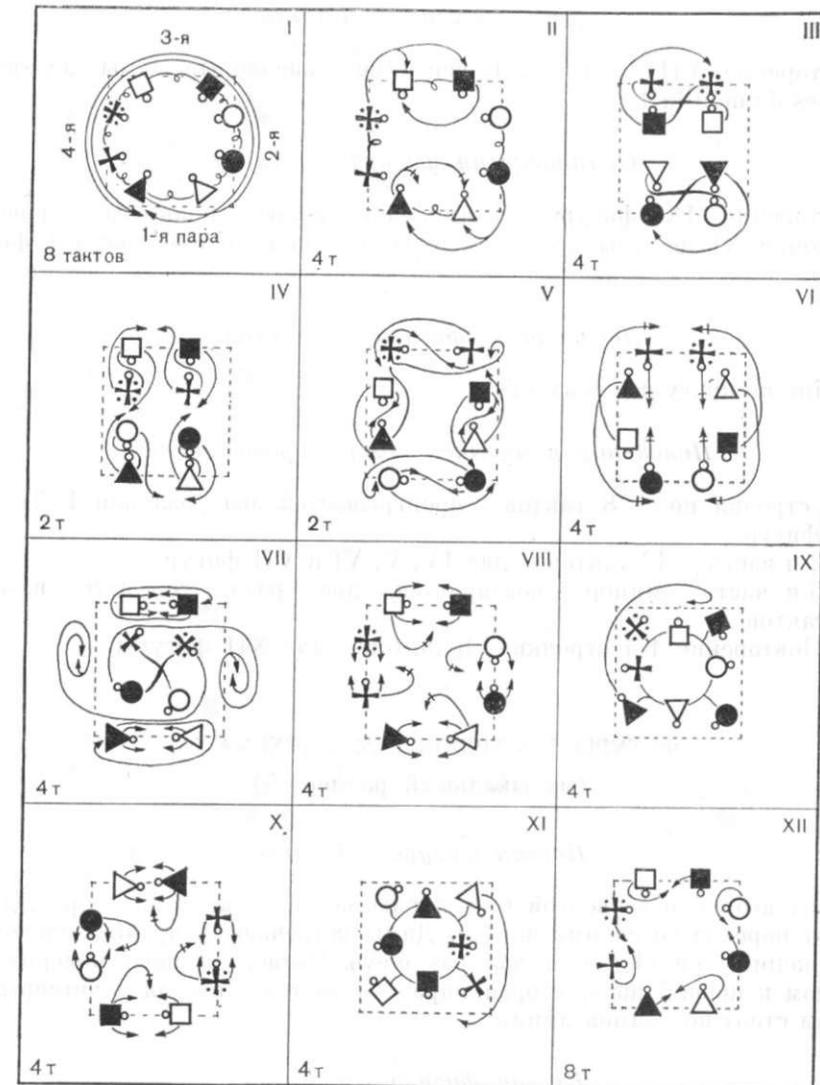


Схема 57

Девятая фигура — 4 такта

Дамы держатся за руки. Кавалер стоит слева от своей дамы. Лица кавалеров повернуты по линии движения круга. Кавалеры правой рукой держат соединенные руки дам. Эта фигура кавалеров называется *d'ailles de moulinet* («крылья мельницы»). Танцующие делают полтура.

Десятая фигура — 4 такта

Повторение VIII фигуры. В середине — кавалеры, дамы делают d'ailes de moulinet.

Одиннадцатая фигура — 4 такта

Повторение IX фигуры. Танцующие делают полкруга вправо. В конце XI фигуры все пары приходят на исходные места I фигуры.

Двенадцатая фигура — 8 тактов

Chaîne по кругу до своих мест.

Пояснения к музыкальному сопровождению

1-я строчка нот — 8 тактов — проигрывается два раза для I, II и III фигур.

2-я часть — 12 тактов — для IV, V, VI и VII фигур.

3-я часть — минор — повторяется два раза, то есть всего 16 тактов.

Повторение 1-й строчки — 8 тактов — для XII фигуры.

ФИГУРЫ КОНТРАНСА № 5 (СХЕМА 58)

(музыкальный размер $2/4$)

Первая фигура — 4 такта

Дамы второй и четвертой пар, держа за руки своих кавалеров, делают переход со своими визави. Дамы встречаются правым плечом, движение: три chassé и два pas élevé. Четвертая пара повернута лицом к первой паре, вторая пара — к третьей, вторая и четвертая пары стоят по прямой линии.

Вторая фигура — 4 такта

Образуются неправильные круги. Каждая две пары держатся за руки.

Пары, делая тур вправо — три chassé и два pas élevé,— возвращаются в исходное положение первой фигуры.

Третья фигура — 4 такта

Первая и третья пары повторяют первую фигуру.

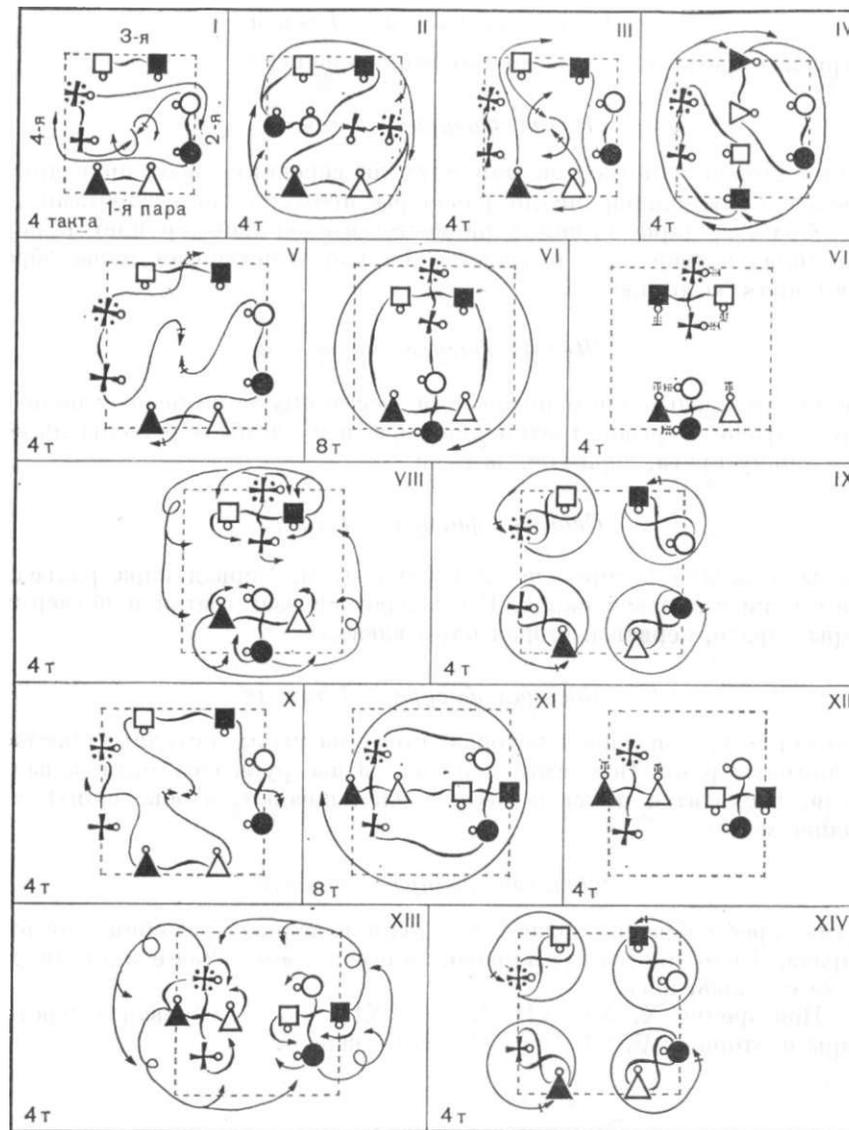


Схема 58

Четвертая фигура — 4 такта

Первая и третья пары повторяют вторую фигуру.

Пятая фигура — 4 такта

Дамы второй и четвертой пар идут на середину, дают друг другу правую руку, одновременно кавалеры проходят иод «воротами» — /их образуют пары, стоящие на месте: второй кавалер идет к первой паре, четвертый — к третьей. Вторая и четвертая пары образуют прямую линию.

Шестая фигура — 8 тактов

Не меняя предыдущего положения, все танцующие делают полный круг вправо. Первый, третий кавалеры и их дамы обращены лицом в середину круга, держатся за руки.

Седьмая фигура — 4 такта

Дамы, стоящие в середине, опускают руки. Первая пара разъединяет руки с третьей парой. Все делают chassé: третья и четвертая пары вправо, первая и вторая пары влево.

Восьмая фигура — 4 такта

Первая и третья пары, которые стоят на своих исходных местах, поднимают руки. Все дамы, держась за две руки со своими кавалерами, расходятся на свои места, делая поворот, чтобы занять исходное место.

Девятая фигура — 4 такта

Дамы крестообразно подают обе руки кавалерам, стоящим от них справа. Исполняется тур вправо, начиная тремя chassé и двумя pas élevé с правой ноги.

Повторение X, XI, XII, XIII и XIV фигур. Первая и третья пары повторяют V, VI, VII, VIII и IX фигуры.

ФИГУРЫ КОНТРАНСА № 6 (СХЕМА 59)

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Первая фигура — 4 такта

Первая и третья пары, делая три chassé и два pas élevé, обходят вторую и четвертую пары. Дамы идут влево, кавалеры — вправо (первая дама обходит четвертого кавалера, третья дама — второго).

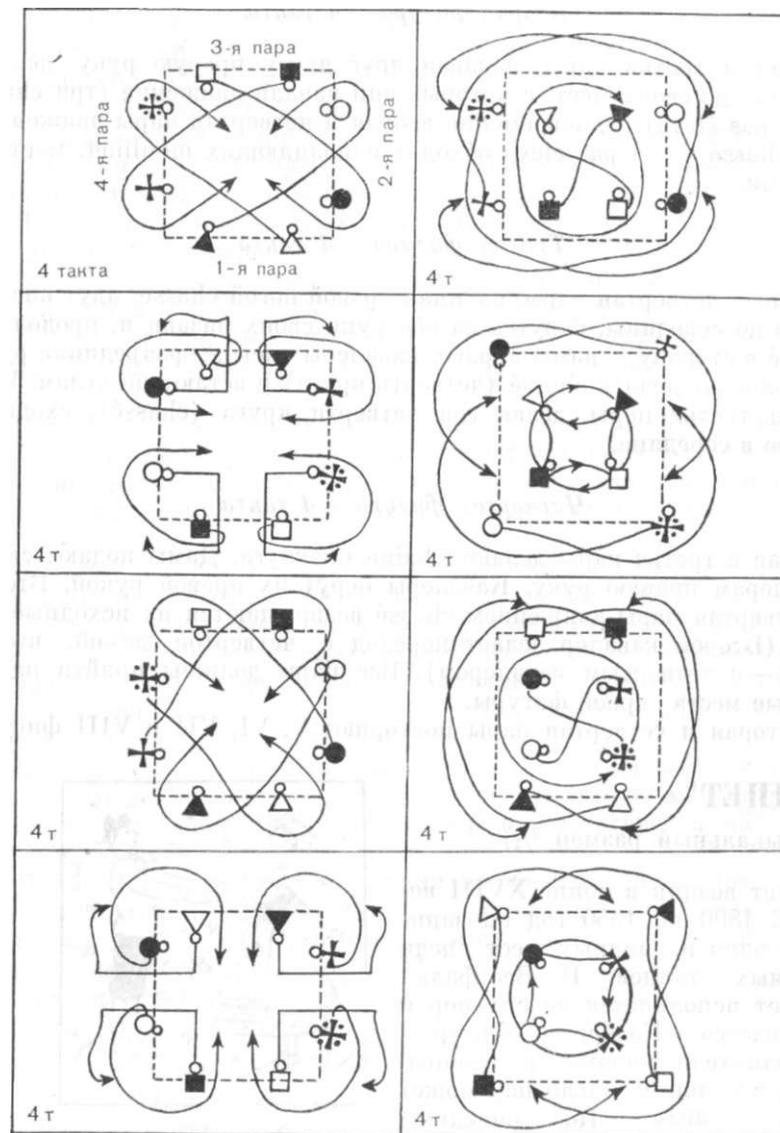


Схема 59

Первый кавалер, исполняя те же движения, сначала пропускает вперед свою даму, а затем обходит вторую. Третий кавалер, повторяя то же движение вправо, обходит четвертую даму. В конце четвертого такта все танцующие сходятся в середине, занимая четыре угла.

Вторая фигура — 4 такта

Первая и третья пары, подавая друг другу правую руку, делают moulinet до своих мест, с которых они начали движение (три chassé и два pas élevé). Одновременно вторая и четвертая пары движением три chassé и два pas élevé обходят исполняющих moulinet, меняясь местами.

Третья фигура — 4 такта

Вторая и четвертая пары, начиная правой ногой chassé, идут вперед, дойдя до середины, берутся за обе руки своих визави и, продолжая chassé в сторону — дамы вправо, кавалеры влево, — разъединив руки, продолжают делать chassé (четверть круга) и встают по углам. Первая и третья пары, делая три четверти круга (chassé), сходятся в каре в середине.

Четвертая фигура — 4 такта

Первая и третья пары делают chaîne полкруга. Дамы подают своим кавалерам правую руку. Кавалеры берут их правой рукой. Вторая и четвертая пары движением chassé возвращаются на исходные места. (Второй кавалер делает переход с четвертой дамой, вторая дама — с четвертым кавалером). Все пары должны прийти на исходные места первой фигуры.

Вторая \ четвертая пары повторяют V, VI, VII и VIII фигуры.

ТАМПЕТ

(музыкальный размер $2/4$)

Тампет возник в конце XVIII века. С 1800 по 1850 год он занимает одно из видных мест среди бальных танцев. В Вестфалии тампет исполняется до сих пор и называется «Колбергер Фигаро». Исполнители парами выстраиваются в колонну, число пар может быть любым. По описанию Л. Петровского, танец состоит из четырех частей, по восемь тактов. Каждая часть повторяется.

Первая часть — balancé на месте, вперед, назад.

Вторая часть — chassé-croisé.

Третья часть — moulinet, или крест.

Четвертая часть — traversé — переходы.

* Тампет — в переводе «буря» (франц.).



Л. Петровский дает также перечень шагов, наиболее часто встречающихся в этом танце:

1. Прыжок на правой ноге, одновременно левая нога поднимается в воздушную позицию.

2.левой ногой ударяют об пол. Подскок на правой ноге, левая поднимается в воздушную позицию. Движение снова повторяется с левой ноги. Его можно делать и без подскока.

Некоторые авторы считают, что для тампета характерны троекратные «удары в ладоши».

Описание тампета имеется также в книге Фосса «Танец и его история», где сказано, что это парный массовый танец, в котором участники сначала выходят с двух сторон и выстраиваются в колонну. Танец состоял из различных кругов и шенов, chassé, croisé, реверансов.

Первая пара начинала танцевать со второй, меняясь с ней местами, и продолжала танец с другими парами, пока не доходила до последней пары колонны. Затем первая пара делала поворот и танцевала с идущими к ней навстречу парами в направлении к своему исходному месту.

(По всей вероятности, тампет поначалу был народным танцем. В нем имелись энергичные прыжки и удары об пол. В салоне эти движения были смягчены, главным в них стало chassée)

В композиционной схеме тампета было что-то напоминающее контрдансы, экосез, французскую кадрили. Не зря ведь Л. Петровский говорил, что для знающих перечисленные танцы исполнить тампет не представляло никакой трудности.

Как народный танец, тампет дольше всего удержался в Германии. В каждой области он исполняется под особую мелодию.

Ниже мы описываем тампет, широко известный в настоящее время в Тюрингии.

Четыре пары стоят в две линии на расстоянии четырех шагов одна от другой. В первой линии от зрителя первая и третья пары; во второй — четвертая и вторая. Линии расположены лицом друг к другу: девушка справа, юноша слева.

Исходное положение: ноги в I позиции.

Первая фигура — 16 тактов

1—8 такты. Подпрыгивающим шагом, начиная с левой ноги, танцующие двигаются по кругу влево, держась за руки.

9—16 такты. Тем же шагом исполнители двигаются вправо до своих мест (схема 60).

Вторая фигура — 16 тактов

1—2 такты. Боковым шагом галопа пары меняются местами. Третья пара проходит сзади первой пары, четвертая — сзади второй (схема 61). Первая и вторая пары идут с правой ноги, третья

и четвертая — с левой. Головы повернуты в сторону движения. Руки на уровне плеч, локти полусогнуты. Юноша держит правой рукой левую руку девушки.

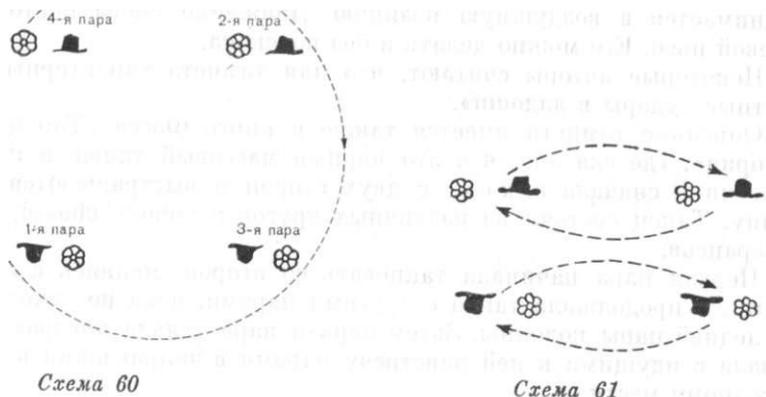


Схема 60

Схема 61

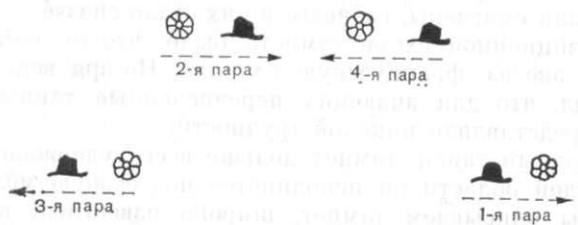


Схема 62

3-й такт. Первая и четвертая пары делают шаг правой ногой вправо, вынося в воздух левую ногу с одновременным подпрыгиванием на правой ноге. Третья и вторая пары делают то же движение влево (схема 62).



Схема 63

4-й такт. С другой ноги повторяются движения третьего такта.

5—6 такты. Повторение первого и второго тактов второй фигуры. Танцующие возвращаются в исходное положение. Третья и четвертая пары проходят сзади первой и второй.

7—8 такты. Повторение третьего и четвертого тактов второй фигуры. Танцующие возвращаются в исходное положение (схема 63).

9—16 такты. Повторение первых восьми тактов второй фигуры (боковой шаг галопа), но на первом, втором, пятом и шестом тактах первая пара проходит сзади четвертой, вторая сзади третьей.

В конце второй фигуры танцующие снова возвращаются в исходное положение.

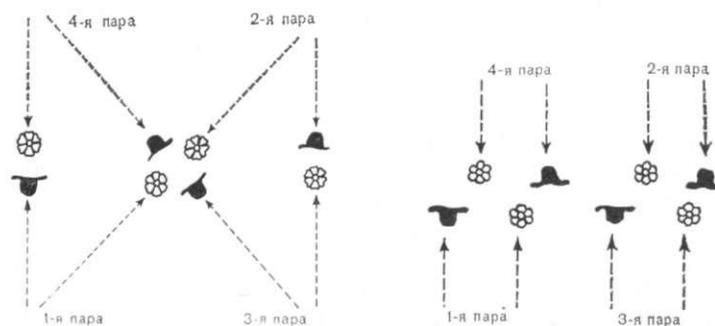


Схема 64

Схема 65

Третья фигура — 16 тактов

1—2 такты. Подпрыгивающим шагом юноша первой пары и девушка четвертой пары идут навстречу друг другу, берутся за обе руки. Одновременно эти движения делают юноша второй пары и девушка третьей пары.

Девушки первой и второй пар и юноши третьей и четвертой пар подпрыгивающим шагом направляются к центру и, беря друг друга за запястье, образуют крест. Первая девушка держит четвертого юношу, четвертый юноша держит вторую девушку, вторая девушка — третьего юношу, а третий юноша — первую девушку (схема 64).

3—4 такты. Подпрыгивающим шагом все пары движутся влево. 5—6 такты. Крайние пары, не разрывая рук, поворачивают вправо. Пары, стоящие в середине, меняют руки и, беря друг друга за запястье левой рукой, тоже двигаются вправо.

7—8 такты. Тем же движением все исполнители спиной возвращаются в исходное положение.

9—16 такты. Повторение первых восьми тактов.

Четвертая фигура — 16 тактов

1—4 такты. Начиная с правой ноги, обе линии делают четыре обычных шага навстречу друг другу (каждый шаг занимает один такт) (схема 65).

5—8 такты. Обе линии простыми шагами (начиная с левой ноги) возвращаются на свои места.

9—12 такты. Повторяются первые четыре такта четвертой фигуры.

13—16 такты. Первая и вторая линии меняются местами. При переходе юноши и девушки почти соприкасаются правым плечом.

*Бытовые танцы XIX века*

Бытовая хореография каждой эпохи имеет свои особенности.

В XIX столетии сохранились многие танцы прошлых веков. Во Франции продолжали исполнять менуэт, гавот, бурре, бранли, в Англии — жигу, в России — гавот, гротфатер, менуэт, французскую кадрили.) Этот список можно значительно увеличить, особенно если ориентироваться на начало века, когда во многих странах еще танцевали матредур, тампет, па-де-шаль, полонез, фанданго, аллеманду. Однако многие из них исполнялись в ином стиле и выглядели по-иному. Манера исполнения ведущих танцев способствовала тому, что старые композиции видоизменялись и приспосабливались к новым вкусам.

XIX век — век массовых бальных танцев, ритмически живых и естественных. Ведущее место принадлежит вальсу. XIX век — эпоха вальса. Именно в это время начинается его совершенствование и подлинная слава. Он определяет структуру и характер бальных танцев, непринужденную манеру исполнения, основанную на свободном подчинении музыкальному ритму.

Отсутствие сложных фигур, которые необходимо исполнять в строгой последовательности, простота движений и поз, пленительность мелодий делают вальс любимым танцем.

Примечательно, что из танцев прошлых эпох в XIX веке продолжают жить только те, в которых участвует большое количество пар.

Распространение и популярность получает не только вальс в своей основной форме, но также его многочисленные варианты и комбинации.)

Во многих странах исполняют вальс в два па; в Германии предпочитают танцевать его особый вид, получивший название «гопсер вальса». Популярности вальса способствует музыка. Ее пишут композиторы различных стран, создавая подлинные шедевры танцевальной музыки.

Все больше и больше начинают входить в жизнь общественные балы. «На одной масленичной неделе 1832 года состоялись 772 бала, на которых перебивало 200 000 человек — ровно половина тогдашнего населения Вены» *.

Охотнее всего посещались венцами балы и маскарады. Они чем-то напоминали народные карнавалы и масленичные гулянья. Маскарады на масленичной неделе собирали огромные толпы людей и проходили всегда бурно и празднично. Здесь не нужно было соблюдать строгие правила аристократического этикета, почтительно раскланиваться и делать реверансы.

Балы и маскарады устраивались в парках и скверах, но чаще всего в театрах и публичных залах и больше походили на народные гулянья с веселыми аттракционами, играми, шуточными свадьбами, забавами.

Женщины являлись на балы-маскарады в причудливых костюмах, не считаясь с модой и мнением света, но обязательно под маской. Мужчины в вечерних костюмах (фрак, цилиндр, трость). Надевать маску им не разрешалось.

Красочно и причудливо разодетая карнавальная толпа, как метко выразился один из современников, «напоминала царство фей, где возможны всякие чудеса».

Подлинно театральные праздники-балы устраивали художники. На них можно было не только вдоволь потанцевать и повеселиться, но и стать зрителем остроумных карнавальных сцен и представлений. Росписью декораций и костюмов занимались сами художники, шеголяя друг перед другом выдумкой и находчивостью. Причем фантастически-изобретательные декорации и костюмы изготовлялись из обрезков, лоскутков и старых театральных декораций. Богатые дамы и кавалеры шеголяли в бумажных нарядах, студенты, мелкие чиновники украшали потрепанные башмаки бантами и пряжками. Старые тряпки и отработанный декорационный холст использовали для различных экзотических одеяний. Владелец самого дешевого, но изобретательно сделанного костюма объявлялся королем бала. Непринужденная, товарищеская атмосфера этих вечеров привлекала на балы художников массу народа.

Балы художников иногда получали специальные названия. В таких случаях внешнее оформление и сам порядок вечеров были подчинены определенной теме. Особенно удачными из них были маскарады под девизом: «От каменного до бумажного века», «Вена в лунном свете».

На театрализованных вечерах художников не только женщины, но и мужчины обязаны были являться в масках и карнавальных костюмах.

Но самой большой популярностью пользовались общественные

* Цит. по: Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки, с. 54.

балы. Точно так же, как и в XVIII веке, они открывались торжественным полонезом, но исполняемым живо и непосредственно.

Основным танцем был вальс. Он писался почти для каждого большого бала. Для бала журналистов был сочинен «фельетон-вальс», для бала медиков — «пульс-полька».

Посетители общественных балов хотели первыми слышать мелодию нового вальса и первыми приветствовать композитора и его оркестр. По окончании к ногам композитора со всех сторон летели маленькие букетики цветов. Без цветов не обходился ни один бал. Перед котильоном кавалеры дарили своим дамам небольшие букетики.

На общественных балах существовал свой церемониал, свои порядки. У входа в танцевальный зал каждая дама получала карточку-программу, где указывались названия танцев и порядок их исполнения. Кроме карточки дама получала какую-нибудь игрушку или украшение — эмблему бала. Новый танец полагалось танцевать с другим кавалером. Несколько танцев подряд разрешалось танцевать только с женихом.

В середине бала, как правило, исполнялся котильон-галоп, после которого был длинный антракт для ужина. Котильоном, как и всеми остальными массовыми танцами, управлял танцмейстер — дирижер бала.

Иногда на балах происходили деловые знакомства, совершались финансовые сделки. Нередко вечера устраивались специально для того, чтобы объединить промышленные компании, финансовые группы или для рекламирования какого-либо предприятия, фирмы. В таких случаях празднества получали особые названия: «Индустриальный бал», «Бал журналистов», «Бал города Вены». Для них сооружались особые эстрады, где чинно восседали дамы-патронессы. Каждый из посетителей считал для себя за счастье попасть на эстраду, так как от этого во многом зависела служебная карьера. На придворные балы допускалась только аристократическая верхушка общества, представители старинных и знатных фамилий, высшие офицерские чины.

Придворные балы происходили в парадных залах дворца. Нарядно разодетые пары прогуливались степенно и важно, ожидая приглашения к танцам. Здесь не было развлечений, веселого праздничного говора, шуток. Знатные гости подобострастно приветствовали королевскую семью, чопорно кланялись друг другу. Не только поклоны, но и туалеты гостей должны были удовлетворять строгим требованиям придворного этикета.

Из танцев допускались только полонез, вальс и кадрили. Название и продолжительность каждого вальса устанавливались заранее. В антрактах между танцами лакеи, облаченные в придворные livree, разносили на серебряных подносах напитки и фрукты. В одном из залов на столах лежало множество художественно отделанных бомбоньерок с конфетами — мужчины угощали ими своих дам.

(Однако не придворные балы и закрытые вечера определяют моду на тот или иной танец и манеру исполнения. Один за другим в различных городах Европы организуются специальные танцевальные классы, где учителя-профессионалы обучают, искусству бального танца и создают новые танцевальные формы. Имена наиболее талантливых учителей танца — Целяриуса, Ламборда, Коралли, Марковского были известны всей Европе.

В течение нескольких веков Франция поставляла всему миру новые танцы и диктовала манеру их исполнения. Преподаватели-французы считались самыми талантливыми и знающими. (Так было до 40-х годов XIX столетия. Потом с Парижем стали соперничать Вена и Москва. Вена — родина вальса, отсюда этот танец победоносно проществовал по всем странам.)

В России танец находит благодатную почву для развития. Русские — природные танцоры, как итальянцы — природные певцы, говорила великая балерина Анна Павлова.

/ В XIX веке Россия становится одним из самых крупных хореографических центров Европы. Две огромные балетные труппы, ежегодно пополняемые высококвалифицированными молодыми артистами, выпускниками балетных школ, реалистические традиции национального искусства, огромный интерес русской публики к балету способствуют тому, что самые знаменитые артисты и балетмейстеры стремятся работать в России. Высокий уровень развития балетного театра влияет на стиль бальной хореографии. Артисты балета преподают танец в различных учебных заведениях, частных домах, открывают собственные классы. Они не только правильно учат исполнять те или иные танцы, но и развивают в своих учениках тонкость вкуса, изящество, грациозность. Вот почему Многие бальные танцы, созданные за рубежом, обрели в России вторую родину.

Наряду с вальсом широкое распространение получает мазурка. Ее могло исполнять любое количество пар, и каждая пара сама избирала порядок фигур и могла «сочинять комбинации».

Огромный успех имеет также полька — массовый танец, берущий свое начало от богемской народной пляски. Появившись в 40-х годах в разных странах Европы, она стала излюбленным танцем как на общественных балах, так и на скромных ученических и домашних вечерах.

Французская кадрили, популярная на балах и вечерах в XIX столетии, — не что иное, как контрданс, получивший совершенную форму, более сложную композицию, затейливый рисунок. В 50-х годах наряду с французской кадрилию исполняют лансье — танец, также напоминающий контрданс.

Большой вклад в бальную хореографию вносят славянские страны. Полонез, мазурка, краковяк, полька — излюбленные танцы XIX века — берут начало от старинных народных славянских танцев.

Значительные изменения происходят в технике бытовых и бальных танцев. Движения рук становятся разнообразнее, они приобретают плавность, мягкость. Упрощаются поклоны. Они становятся более естественными.

Поклоны и реверансы в своей основе остаются французскими, правда, значительно изменившимися. Этому способствовали покрой одежды, манера носить платье, держать руки и т. д. В самом начале века женский наряд еще сохранял кое-что от кринолинов XVIII столетия. Постепенно юбка суживалась, и платье, лишенное оборок и излишних украшений, подчеркивало стройность женской фигуры. В конце века появился шлейф, которым дамы должны были управлять искусно и ловко. Теперь дамы почти не брались руками за юбку. Во время официального реверанса руки складывались ладонь в ладонь — это придавало всей фигуре своеобразную осанку. Если дама была в платье со шлейфом, она откидывала шлейф ногой назад, чтобы он не мешал делать приседание.



Рис. 34

(В 80-х годах французский реверанс выглядит значительно упрощенным, он делается как бы на ходу, без фиксации позы. Это уже скорее книксен с легким и быстрым наклоном головы, чем подчеркнуто изысканный французский поклон (рис. 34).

Приветственный и танцевальный реверанс исполнялся почти в одной и той же манере.

/ ПОКЛОН КАВАЛЕРА

(музыкальный размер $2/4$)

На «раз» шаг правой ногой в сторону.

На «два» левая нога скользяще подтягивается к правой в I позицию.

На «три» спокойно наклоняется голова.

На «четыре» выпрямление головы.

РЕВЕРАНС ДАМЫ

(музыкальный размер $4/4$)

Занимает один такт.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

На «раз» правая нога дегажирует * во вторую позицию.

* Pas dégage описано в разделе «Элементы историко-бытового танца».

«На два» левая нога подтягивается к правой, скользит назад в IV позицию, тяжесть корпуса переносится с правой ноги на левую. На «три» ноги выпрямляются, правая нога вытянута вперед в IV позицию.

На «четыре» правая нога скользяще подтягивается к левой в III позицию.

Невысокие изящные прыжки, характерные для танцев XVIII века, заменяются сначала *chassé*, а затем глассирующим или стаккатурирующим шагом. Большинство танцев исполняется на полупальцах. Только в некоторых встречаются технически сложные движения (ключ, голубец).

Как и во все эпохи, бальная хореография XIX века сохраняет свою связь с народным танцем. По-прежнему основные формы и отдельные движения бытовых танцев заимствуются из танцевального фольклора.

Правда, в конце века связь эта принимает несколько иные черты. Если мазурка, полонез, краковяк, по сути дела, не что иное, как аранжированные для балов и праздников народные танцы, то чердаш, венгерка, тарантелла — скорее вольные сочинения танцмейстеров, приукрашенные стилизованными движениями.

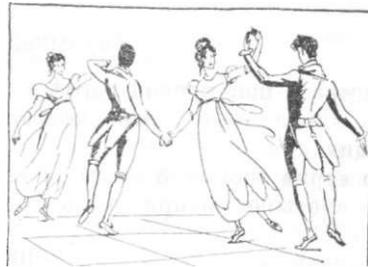
Как и в прошлые века, бытовой танец связан со сценической хореографией. Он обогащает ее новыми па, ритмами, темпами.) Среди бытовых танцев, оказавших влияние на классический балет, первым следует назвать вальс. Он немало способствовал обогащению классической лексики, образности и доходчивости пластических композиций. Ритмически живая и гибкая фактура вальсовой музыки, ее эмоциональность помогли создать танцевальные произведения, где язык балетной классики представлен во всей своей полноте и многогранности.

ФРАНЦУЗСКАЯ КАДРИЛЬ

Танцующие располагаются в две линии. Расстояние между линиями не более пяти шагов. Расстояние между парами — один-два шага. Количество пар четное.

Перед началом кадрили проигрывается ритурнель — восемь или шестнадцать тактов. Это служит как бы сигналом, по которому исполнители занимают свои места.

Перед каждой новой фигурой идет интродукция на восемь тактов. Распорядитель бала указывает сам, кому из танцующих начинать фигуру. В классной работе эту роль выполняет педагог.



Первая фигура — 40 тактов

(музыкальный размер $2/4$)

8 тактов. Интродукция. На первый и второй такты пары становятся лицом друг к другу. На третий и четвертый такты кавалеры делают поклон вправо. На пятый и шестой такты дамы отвечают поклоном влево. На седьмой и восьмой такты пары становятся рядом и подают друг другу руки. В правой руке кавалера левая рука дамы.

8 тактов. *Chaîne anglaise.* Переход двух пар визави на сторону визави (третья форма *chassé Б*) *. Дамы проходят в середине, кавалеры, пропуская дам вперед, на третьем *chassé* идут крестообразно и становятся налево от дамы (4 такта). Все возвращаются на свои места. Дамы повторяют третью форму *chassé Б*. Кавалеры заканчивают движение тремя *chassé* и двумя *pas élevé*, оставаясь в центре. Кавалер и дама стоят друг к другу лицом (5—8 такты).

8 тактов. *Chassé-croisé* вправо и два *pas élevé*. Танцующие встречаются левым плечом. *Chassé* назад и два *pas élevé* (4 такта). Тур за руки: танцующие делают три *chassé* по кругу вправо, начиная с правой ноги (четвертая форма А), и становятся лицом к парам визави (4 такта).

8 тактов. *Chaîne des dames.* Делая три *chassé* и подавая друг другу правую руку, дамы переходят к кавалеру визави, подавая ему левую руку и делая полукруг вперед (4 такта). Дамы возвращаются обратно к своим кавалерам, повторяя предыдущее движение (5—8 такты).

8 тактов. *Promenade*, не разрывая левых рук; кавалер берет правую руку своей дамы. Левая рука лежит крестообразно сверху. Пары меняются местами, проходя правой стороной (третья форма *chassé Б*) (4 такта). *Demi-chaîne anglaise.* Пары возвращаются на свои места. Дамы проходят в середине, кавалеры, пропуская дам вперед, проходят сзади (5—8 такты).

Вторая фигура — 32 такта

(музыкальный размер $2/4$)

8 тактов. Интродукция **PI** ПОКЛОНЫ.

16 тактов. *En avant deux.* Кавалеры и дамы визави исполняют *chassé* (первая форма *chassé*). Переход на сторону визави: кавалер делает третью форму *chassé А*, дама — третью форму *chassé Б*. Кавалер и дама исполняют *double-chassé*, направляясь к своим партнерам, перед которыми останавливаются.

8 тактов. *Chassé-croisé*, встречаясь левым плечом (см. первую фигуру) (4 такта). Тур за руки (5—8 такты).

24 такта. Фигуру повторяют другие кавалеры и дамы.

* В главе «Элементы историко-бытового танца» дано описание различных форм,

Третья фигура — 40 тактов(музыкальный размер $\frac{6}{8}$)*8 тактов.* Интродукция и поклоны.*8 тактов.* Traversé (переход). Кавалеры одной стороны и дамы визави делают переход (у дам третья форма chassé Б, у кавалеров третья форма chassé А). Танцующие переходят обратно, подавая левую руку своей паре. Образуется линия из двух пар. Кавалеры стоят спиной, дамы — лицом.*4 такта.* Balancé. Все танцующие делают chassé и два pas élevé. Дамы стоят лицом, кавалеры — спиной (2 такта), повторение движения. Дамы — спиной, кавалеры — лицом (2 такта). Те, кто стоит спиной, начинают chassé с левой ноги, те, кто лицом, — с правой ноги.*4 такта.* Demi-promenade. Кавалер берет левой рукой левую руку своей дамы и переходит на сторону визави (переход через правое плечо; третья форма chassé Б).*8 тактов.* En avant deux. Те, кто начинает фигуру, исполняют chassé (первая форма).*4 такта.* En avant quatre. Все пары делают вперед и назад chassé и два pas élevé.*4 такта.* Demi-chaîne anglaise. Возвращение на свои места (третья форма chassé Б). Кавалеры проходят сзади своих дам. Фигуру повторяют другие кавалеры и дамы.*Четвертая фигура — 32 такта*(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)*8 тактов.* Интродукция и поклоны.*4 такта.* Все пары правой стороны делают одно chassé вперед и два pas élevé, одно chassé назад и два pas élevé.*4 такта.* Все пары снова идут вперед. Дамы делают три chassé (третья форма chassé Б), причем после первого chassé, оставляя руку своего кавалера, переходят к кавалерам визави и становятся слева от него. Кавалер возвращается на свое место (одно chassé назад и два pas élevé).*4 такта.* Кавалер, начинавший фигуру, проходит между дамами в середине, делая три chassé, и становится справа кавалера визави (третья форма chassé А). Дама, начинавшая фигуру, пропускает даму визави налево, сама проходя сзади.*4 такта.* Double-chassé. Кавалеры, начинавшие фигуру с дамой визави, делают переход (double-chassé), возвращаясь на свои места, но останавливаются каждый лицом к своей паре.*4 такта.* Ghassé-croisé со своими кавалерами (см. первую фигуру).*4 такта.* Тур со своей дамой — три chassé по кругу вправо на месте (см. первую фигуру).*32 такта.* Вся фигуру повторяют кавалеры и дамы другой стороны.*Пятая фигура — 40 тактов*(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)*8 тактов.* Интродукция и поклоны.*8 тактов.* По указанию распорядителя вечера или педагога фигуру начинает одна сторона.

Пары делают одно chassé вперед и два pas élevé, одно chassé назад и два pas élevé (4 такта). Все пары еще раз делают одно chassé вперед, дамы, оставляя руку своего кавалера, продолжают делать третью форму chassé Б, переходят к кавалерам визави, становясь слева от них. Кавалер, начинавший фигуру, возвращается на свое место (5—8 такты). Кавалер дает своей даме правую руку, а даме визави — левую.

8 тактов. En avant trois. Кавалер и две дамы делают одно chassé и два pas élevé вперед, одно chassé и два pas élevé назад (4 такта). Эти же движения повторяются еще раз (5—8 такты).*8 тактов.* Соло кавалера. Кавалер, начинавший фигуру, делает одно chassé вперед и два pas élevé к кавалеру визави, одно chassé и два pas élevé своей даме и одно chassé левой ногой налево к даме визави. Правую ногу ставит назад и дает дамам руки: своей даме правую руку, даме визави левую. Образуется круг.*4 такта.* Все делают полукруг влево: chassé с левой ноги, chassé с правой ноги, chassé с левой ноги назад и два pas élevé. Танцующие пары меняются сторонами.*4 такта.* Demi-chaîne anglaise. Пары возвращаются на свои места. Дамы в середине. Кавалеры, пропуская дам вперед, проходят сзади.*32 такта.* Фигуру повторяют кавалеры и дамы другой стороны. Пятую фигуру можно начинать через пару: одна пара с одной стороны, другая с другой стороны.*Шестая фигура — галоп — 42 такта*(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)*2 такта.* Интродукция без поклонов. Пары становятся лицом друг к другу. Кавалер держит даму правой рукой за талию. Левая рука дамы лежит на плече кавалера. Правая рука дамы в левой руке кавалера.*2 такта.* Четыре glissé вперед. Кавалер начинает с левой ноги, дама — с правой.*2 такта.* Четыре glissé назад. Кавалер начинает с правой ноги, дама — с левой.*4 такта.* Делая glissé вперед, танцующие меняются местами со своими визави, проходя правой стороной и поворачиваясь правым плечом.*2 такта.* Галоп вперед.

2 такта. Галоп назад.

4 такта. Продолжая делать glissé вперед, обратный переход на свои места. После галона дамы повторяют вторую фигуру кадрили.

Галоп — 16 тактов

После галопа вторую фигуру кадрили повторяют кавалеры. Поклон участников танца друг другу.

Примечание. При перемене местами со своими визави кавалеры могут менять дам. При переходе дамы визави к другому кавалеру дама визави должна быть справа от него и ее левая рука должна лежать на правом плече кавалера.

Пары поворачиваются правым плечом. Далее идет галоп вперед и назад (9—12 такты), потом обратный переход на свои исходные места (13—14 такты).

Кавалеры снова меняют дам и со своими дамами заканчивают галоп (15—16 такты).

КОТИЛЬОН

Котильон — танец французского происхождения. Его первоначальные формы походили на бранль и состояли только из одной фигуры. Котильон начали танцевать в XVIII веке, но популярность он приобрел в XIX веке. К этому времени относится усложнение его композиции и появление огромного количества фигур?

Ни один бал в XIX веке не проходил без котильона. Обычно его танцевали во втором или третьем отделении вечера.

Котильон очень напоминает массовую танцевальную игру, возглавляемую одной парой, хорошо знающей танец. Пару эту называли ведущей, а кавалера — распорядителем. Ударами в ладоши он давал сигнал оркестру, назначал порядок фигур. От находчивости, вкуса и мастерства распорядителя зависел успех котильона. В середине века участникам котильона стали раздавать различные сувениры в виде значков, коробочек, игрушек, букетиков цветов.

Перед началом танца участники выстраиваются в колонну парами, проходят маршем и затем расходятся по линиям. Стоящие друг против друга пары образуют полукруг. Дамы располагаются по правую сторону от кавалера.



В фигуры котильона входили такие танцы, как вальс, мазурка, полька. Нередко котильон исполнялся между фигурами кадрили. ;

ФИГУРЫ КОТИЛЬОНА

Ломаный круг

(вальс или променад)

Первая пара исполняет вальс или променад. Кавалер оставляет свою даму среди зала, выбирает двух кавалеров, и они составляют втроем круг около дамы. Кавалеры быстро вертятся в левую сторону. По знаку дама выбирает кавалера для танца; остальные возвращаются на свое место.

То же повторяют другие пары.

Платок

Фигуру начинает первая пара. После вальса или променад дама завязывает узелок на одном из четырех углов платка, который подносит к четырем кавалерам; тот, кто возьмет кончик с узелком, танцует с ней до ее места.

Фигура повторяется другими парами.

Крест (moulinet)

(полька, мазурка)

Фигуру начинают первая и вторая пары. Кавалер и дама могут выбирать партнеров по своему желанию. Они составляют общий круг, двигаясь влево (8 тактов); кавалеры остаются на своем месте, дамы делают крестообразный круг (moulinet) и подают левую руку своим кавалерам.

Чтобы сделать круг на месте, дамы повторяют moulinet, приближаясь таким образом к кавалеру, с которым начали фигуру. Фигура заканчивается полькой или мазуркой.

Убегающая шляпа

Выход двух первых пар. Кавалер-распорядитель держит левой рукой за спиной шляпу. Другой кавалер держит в левой руке свернутую пару перчаток, которую, вальсируя, он должен бросить в шляпу. Если он попадет, то берет шляпу, а перчатки передает другому кавалеру, который должен повторить то же самое.

Шены вчетвером

(полька, мазурка)

Четыре пары становятся в линию по две: одна против другой. В этом положении каждый кавалер исполняет английский полушен со своим визави; затем кавалеры делают со своими дамами круг на месте, после чего каждая пара должна обратиться к паре визави, которая стоит по правую сторону. Опять повторяют полушен, круг на месте и т. д. В конце фигуры все пары делают променад до своих первоначальных мест.

Контрданс

Четыре пары располагаются как при исполнении контрданса. Первая пара, танцует вальс или польку, направляется сначала к паре, которая находится с правой стороны, затем к остальным, не меняя первоначальных па. Три другие пары повторяют ту же фигуру. По окончании фигуры все пары возвращаются на место.

Зигзаги

Восемь или десять пар встают в колонну на некотором расстоянии одна от другой. Дамы располагаются с правой стороны. Первая пара, зигзагом танцует вальс, заканчивает свой ход у последней пары. Вальс продолжается до тех пор, пока первая пара не возвратится на свое первоначальное место.

Сидящие дамы

Посредине зала ставят два стула. Две первые пары танцуют вальс или променад. Кавалеры усаживают своих дам на стулья, выбирают двух других дам, танцуют с ними вальс по кругу и, отведя их на место, продолжают вальс со своими дамами. В то время, когда оставленные дамы возвращаются на свои первоначальные места, два следующих кавалера выполняют ту же фигуру.

Беседка

Одновременно на середину зала выходят четыре пары и составляют общий круг. Партнеры становятся друг к другу спиной, не разъединяя рук. Выходят другие четыре пары, образуя как бы внешний круг. Кавалеры первого и второго круга, стоящие визави, подают друг другу руки, образуя беседку. Стоящие визави дамы берутся за руки и бегут влево. По сигналу кавалеры опускают руки и прекращают дальнейшую перебежку дам. Дамы продолжают танец с теми кавалерами, перед которыми остановились.

Эту фигуру выполняет большое количество пар.

ЛАНСЬЕ

Лансье — английская кадриль. Как бальный танец известен с середины XIX века.

Танцующие располагаются в каре, как в старинных французских контрдансах.¹ Исполнять лансье могут несколько каре. Пары располагаются квадратом: первая пара напротив второй (эти пары называются визави), направо от первой — третья пара, против третьей — четвертая (контрвизави) (рис. 35).



Кадриль состоит из пяти фигур:

Первая фигура la Dorset, музыкальный размер $\frac{6}{8}$

Вторая фигура la Victoria, музыкальный размер $\frac{2}{4}$.

Третья фигура les Moulinets, музыкальный размер $\frac{6}{8}$.

Четвертая фигура les Visites, музыкальный размер $\frac{6}{8}$

Пятая фигура les Lanciers, музыкальный размер $\frac{2}{4}$.

Движения кадрили построены на *chassé* и *pas élevé*.

Перед каждой фигурой исполняется интродукция в восемь тактов: пятая фигура начинается без интродукции.

Первая фигура(музыкальный размер $\frac{6}{8}$)

8 тактов. Интродукция. Первые четыре такта танцующие должны выждать. На пятый и шестой такты кавалеры и дамы делают друг другу поклон — кавалеры вправо, дамы влево; на седьмой и восьмой такты становятся на свои места.

8 тактов. Первый кавалер и вторая дама делают *chassé* и два *pas élevé* вперед, *chassé* и два *pas élevé* назад; потом три *chassé* по кругу вправо, подавая на первом *chassé* друг другу правую руку. Голова повернута вправо.

На третьем такте возвращаются на свои места. Кавалер подает правую руку своей даме, дама дает левую (рис. 36).

8 тактов. *Traversé.* Первая и вторая пары меняются местами, исполняя три *chassé*, начиная с правой ноги (кавалеры делают третью форму *chassé* А; дамы — третью форму *chassé* Б). Вторая пара проходит в середину. Кавалеры занимают места с правой стороны своих дам и подают им левую руку. Пары возвращаются на места. Первая пара проходит в середину (рис. 37).

8 тактов. Все кавалеры поворачиваются налево лицом к дамам контрвизави и делают поклон влево (2 такта). Дамы отвечают

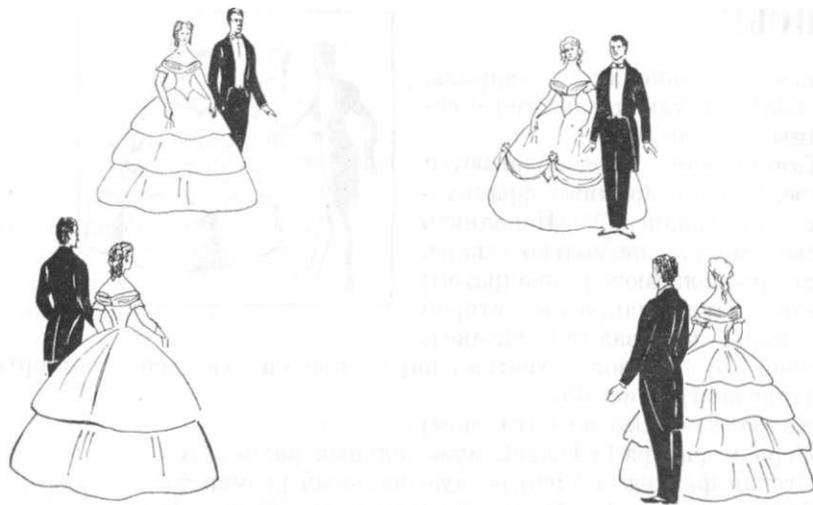


Рис. 35



Рис. 36

(2 такта) *. После поклонов подают друг другу правую руку (III позиция), делают по кругу вправо три chassé и встают на свои места.

После первого кавалера начинают фигуру второй кавалер и первая дама, потом — третий кавалер и четвертая дама. Заканчивают

* При исполнении фигур лансье там, где кавалер и дама делают три chassé по кругу вправо, правую руку держат в III позиции, левая отведена от корпуса.



Рис. 37



Рис. 38

фигуру четвертый кавалер и третья дама. Таким образом, первая фигура повторяется четыре раза.

Вторая фигура
(музыкальный размер $2/4$)

8 тактов. Интродукция и поклоны.

8 тактов. Начинает фигуру первая пара. Кавалер держит правой рукой левую руку дамы, делает с ней одно chassé и два pas élevé вперед, одно chassé и два pas élevé назад, делает еще одно chassé и два

pas élevé вперед, ставит даму перед собой, и оба делают одно chassé и два pas élevé назад (рис. 38).

8 тактов. Chassé-croisé. Одно chassé и два pas élevé вперед, встречаясь левым плечом, это же движение, но немного назад и, подавая правую руку, три chassé по кругу вправо. В конце движения по кругу вправо первый кавалер ставит свою даму к третьему кавалеру, а сам отходит к четвертой даме. Когда первая дама делает круг (тур) вправо, второй кавалер отводит свою даму к кавалеру четвертой пары, а сам отходит к даме третьей пары. Образуются две линии. Танцующие берутся за руки: руки дам сверху, руки кавалеров внизу (рис. 39).



Рис. 39

8 тактов. Линии делают одно chassé и два pas élevé вперед и одно chassé и два pas élevé назад. Кавалеры берут правой рукой правую руку дамы и, делая три chassé по кругу вправо, парами возвращаются на свои места. Эту же фигуру поочередно повторяют вторая, третья и четвертая пары. Когда фигуру исполняют третья и четвертая пары, линии принимают другое направление. Они должны быть построены на местах первой и второй пар.

Третья фигура

(музыкальный размер $\frac{6}{8}$)

8 тактов. Интродукция и поклоны. Начинает фигуру первый кавалер: одно chassé вперед и два pas élevé. Вторая дама: одно chassé и два pas élevé. Поклон друг другу (кавалеры влево, дамы вправо). Поклон выдерживается (в музыке фермата). Кавалер и дама, делая с левой ноги одно chassé и два pas élevé, отходят на свои места.

8 тактов. Moulinet. Все четыре дамы, подавая правую руку и исполняя chassé то правой, то левой ногой, идут полкруга до кавалеров визави и, подавая им левую руку в правую, делают круг на месте правым плечом вперед (4 такта). Дамы, исполняя chassé, идут полкруга до своих кавалеров и, подавая им левую руку, делают круг на месте (5—8 такты). Фигуру повторяют поочередно остальные кавалеры (второй, третий и четвертый).

Четвертая фигура

(музыкальный размер $\frac{6}{8}$)

8 тактов. Интродукция и поклоны.

8 тактов. Первый кавалер берет свою даму за левую руку, обходя все стоящие пары по кругу влево (три chassé и два pas élevé). Первая пара останавливается перед парой направо, то есть третьей парой, делая ей «визит» (4 такта). Опустив руки, пары делают поклоны: первая пара вправо, третья пара влево (5—6 такты). Поворот первой пары к четвертой паре (второй «визит»), одно chassé с левой ноги и два pas élevé (7—8 такты).

8 тактов. Дамы, проходя впереди своих кавалеров, исполняют одно chassé и два pas élevé влево, одновременно кавалеры делают это же движение вправо (2 такта). У дам balancé с левой и затем с правой ноги, у кавалеров balancé с правой и левой ноги (2 такта). Первая пара делает круг правым плечом вперед (три chassé и два pas élevé), возвращается на свое место. Четвертая пара делает также круг вправо, почти на месте — три chassé и два pas élevé (4 такта).

8 тактов. Chaîne anglaisé. Первая и вторая пары меняются местами. Дамы проходят в середине. У кавалеров крестообразный ход (у дам три chassé), поворот вправо, у кавалеров три chassé, поворот влево (4 такта). Это же движение обратно на свои места (4 такта).

Пятая фигура

Вступления и поклоны перед началом фигуры нет.

8 тактов. Chaîné. Дамы и кавалеры стоят лицом друг к другу. Дамы двигаются влево, кавалеры — вправо. Кавалеры берут левой рукой левую руку дамы и начинают chassé то левой, то правой ногой, подавая то левую, то правую руку. Дойдя до мест своего визави (полукруга), не подавая руки даме, кавалер делает поклон вправо (2 такта), дама отвечает поклоном влево.

8 тактов. Chaîne продолжается до своих мест. Поклоны друг другу.

8 тактов. Колонна. Первый кавалер берет свою даму за левую руку и, обходя стоящие пары по кругу влево, становится спиной внутрь каре (три chassé и два pas élevé); 4 такта). Следующая за первой парой — третья — идет направо (одно chassé и два pas élevé) и становится сзади нее (5—6 такты). За третьей парой проходит четвертая, повторяя движение третьей пары. Вторая пара остается на месте.

Порядок колонны:

Первой пары	Второй пары	Третьей пары	Четвертой пары
1	2	3	4
3	4	2	1
4	3	1	2
2	1	4	3

8 тактов. Дамы, исполняя одно *chassé* и два *pas élevé*, идут влево, впереди кавалеров. У кавалеров это же движение вправо. У дам *balancé* с левой и правой ноги, у кавалеров *balancé* с правой и левой ноги (4 такта). Это же движение — обратно (4 такта).

8 тактов. Дамы, следуя одна за другой, идут вверх вправо к месту второй пары. Кавалеры одновременно с дамами, следуя один за другим, идут вверх влево к месту второй пары. Пары встречаются, подавая друг другу руки. Снова образуется колонна. Движение во время этого хода — семь *chassé* и два *pas élevé*, начиная с правой ноги. Во время *pas élevé* танцующие поворачиваются лицом друг к другу.

8 тактов. *Chassé-croisé* вперед и назад, встречаясь левым плечом (4 такта). Подавая правые руки, три *chassé* и два *pas élevé* до своих мест.

8 тактов. После колонны всегда, как правило, повторяется *chaîne*.

Далее следует построение колонны второй пары. Описанные движения повторяются затем третьей и четвертой парами.

8 тактов. Когда четвертая пара закончит фигуру, *chaîne* должен исполняться без остановки до своих мест.

8 тактов. После окончания *chaîne* кавалеры делают поклон дамам контрвизави налево (2 такта). У дам реверанс (2 такта). Поклон своей даме (2 такта). У дам реверанс (2 такта).

ЭКОСЕЗ*

(музыкальный размер $2/4$)

1 Народный шотландский танец типа контрданса. В старину его танцевали под волынку. В России в эпоху Петра I он получил название «английский» и был любимым танцем на всех балах. Особенно популярным экосез становится в 30-е годы XIX столетия. Схема танца — колонна и круги) Экосез образно описывает Карло Блазис: «Танец резвый и любимый важными англичанами. Двое танцующих тихонько подпрыгивают под живой ритм блестящего и хорошо кадансированного мотива. То подаются они вперед, то отступают, берутся за руки и кружатся под музыку, которая, становится быстрее и быстрее, ноги танцующих двигаются с такой быстротой, что взор не в состоянии следить за их движением. Движения тела и рук грациозны и вместе с тем небрежно аккомпанируют движению ног. Позы танцующих привлекают к себе внимание живописца»**.

* Композиция принадлежит замечательному русскому балетмейстеру А. А. Горскому.

** Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, с. 207

СХЕМА ТАНЦА (музыкальный размер $2/4$)

В танце участвуют восемь пар, стоящие в колонну: с одной стороны дамы, с другой — кавалеры.

Исходное положение: танцующие обращены лицом друг к другу. У дам ноги в III позиции, левая нога впереди, руки держат платье. У кавалеров ноги в I позиции, руки опущены.

Вступление к танцу — 4 такта.

1-й такт. Исходное положение.

2—4 такты. Реверанс дам влево, поклон кавалеров вправо. На заключительный аккорд танцующие поворачиваются друг к другу левым плечом. Голова повернута влево.

Первая фигура — 64 такта (Tour des mains)

1—2 такты. Первая пара делает одно *chassé* вперед и два *pas élevé*.

3—4 такты. Одно *chassé* назад и два *pas élevé*.

5—8 такты. Подавая друг другу обе руки, танцующие делают три *chassé* вправо, начиная с правой ноги, продвигаясь при этом немного вперед. В конце восьмого такта руки опускаются, короткий поклон друг другу; у дамы влево, у кавалера вправо. После поклона пара простыми шагами уходит в конец колонны. Дама обходит танцующих справа, кавалер — слева.

Когда первая пара начинает три *chassé*, вторая проходит вперед и на седьмой такт делает одно *chassé*. На восьмом такте у дамы короткий поклон влево, у кавалера вправо.

9—16 такты. Вторая пара повторяет полностью движения первой пары и уходит в конец колонны. Когда протанцуют эту фигуру все восемь пар, они снова образуют колонну и стоят в том же порядке, как в начале фигуры.

Вторая фигура — 16 тактов ((Колонна))

1—16 такты. Все пары, одновременно делая *chassé* с правой и левой ноги, двигаются вперед на зрителя. На шестнадцатый такт кавалеры второй, четвертой, шестой и восьмой пар обводят своих дам влево. Образуется четыре «звездочки» — *moulinet*. Дама стоит против дамы, кавалер — против кавалера.

Третья фигура — 16 тактов ((Moulinet))

1—4 такты. Подавая друг другу правую руку, танцующие делают три *chassé*, начиная с правой ноги. Двигаясь вправо, делают полкруга. В конце четвертого такта берутся за левые руки.

5—8 такты. Повторение движения первых четырех тактов в обратном направлении, начиная *chassé* с левой ноги. Пары стоят в колонну.

9—16 такты. Все пары расходятся движением *chassé* на два круга. Нечетные пары идут влево от зрителя, четные — вправо.

Четвертая фигура — 32 такта («Ronds»)

1—4 такты. Держась за руки, пары образуют круг. Двигаются влево, делая *chassé* с правой и левой ноги.

5—8 такты. Взявшись за правые руки, каждая пара делает круг на месте.

9—12 такты. Повторение первых четырех тактов четвертой фигуры. Танцующие держатся за руки.

13—16 такты. Повторение пятого и восьмого тактов четвертой фигуры.

17—24 такты. Дамы идут в середину, подают друг другу правую руку, образуя *moulinet* (движение по часовой стрелке). Одновременно кавалеры, образовав внешний круг, идут в обратную сторону (*chassé*) до своих мест, откуда начинали четвертую фигуру.

25—32 такты. Кавалеры первой и второй пар ведут своих дам за левую руку наверх от зрителя, в центр зала. За первой и второй парой идут остальные пары. Первая и вторая пары идут к зрителю. Образуются колонны из четырех пар.

Финал — 8 тактов

1—8 такты. Левая и правая колонны повторяют движение первых восьми тактов. На восьмой такт — реверанс и поклон друг другу.

ВАЛЬС

В XVIII веке кончилась блистательная эпоха менуэта и гавота. И хотя в XIX столетии они продолжали еще существовать, на смену им шли новые танцевальные формы, более свободные и непринужденные. Особое место среди них принадлежит вальсу.

Глава о вальсе — одна из самых замечательных и важных страниц в истории танцевального искусства. Появление вальса заставило отказаться от многих приемов и правил, порожденных французской бытовой хореографией. Он отвечал новым нормам общественной жизни и был тем танцем, который восприняли широкие



круги городского населения, а не только изысканное придворное общество.

Быстро растущая популярность вальса способствовала тому, что его стали воспевать поэты, о нем стали писать статьи и исследования.

Между крупными танцмейстерами и теоретиками танца не раз возникали споры о происхождении вальса и танцевальных формах, давших толчок к его развитию. Фриц Клингенбек в книге «Бессмертный вальс», изданной в Вене в 1940 году («Unsterblicher Walzer», Wien, 1940), называет вальс «истинно немецким» танцем и считает его родиной Вену.)

Ф. Клингенбек говорит о том, что ритмы вальса встречались в древних народных песенках, откуда, вернее всего, попали в репертуар миннезингеров. Среди них особое место принадлежит миннезингеру Нейтхарту фон Роенталю, чьи танцевальные песенки очень любила молодежь. Распеваемые ею куплеты отличались живым ритмом, непринужденностью, и именно они, по мнению Клингенбека, впоследствии определили характерные особенности венского вальса. Значительную роль в становлении этого замечательного танца исследователь отводит также музыканту Марксу Августину — автору незатейливых песенок, исполнявшихся в пивных и пригородных кабачках. Среди них особую известность получила песня «Мой милый Августин». Под нее танцевался медленный дреер — прямой предшественник вальса.

Если народное происхождение вальса не вызывает сомнений, то установление его связи с непосредственными предшественниками — дело довольно трудное. Тут одни называют вольту, другие — аллеманду, третьи — лендлер.)

Сторонники происхождения вальса от вольты ссылаются на то, что вольта была первым закрытым танцем, в котором утвердились движения, напоминающие вальсообразные скольжения, хотя самые яркие сторонники этой теории не отрицают того, что движения вольты выполнялись грубовато и неуклюже и не носили такого кантиленного характера, как в вальсе.

Заманчиво предшественником вальса считать аллеманду, тем более что немецкое происхождение последней не оспаривается никем.

Попав из Эльзаса во Францию, аллеманда претерпела сложную эволюцию. Сначала ее танцевали как спокойный хоровод, который постепенно стал парным танцем, исполняемым грациозно, без особых ритмических подчеркнутостей. В легких покачиваниях корпуса и плавных скольжениях аллеманды видели сходство с современным вальсом.

Аллеманду танцевало городское население и этим бесспорно подготавливало почву для появления вальса.

Непосредственный предшественник вальса — лендлер, крестьянский танец, возникший в альпийских областях Австрии. Для ленд-

лера типичны скользящий шаг и повороты в среднем темпе. В нем, как и в аллеманде, существенное значение имеет закрытое положение рук. Движения танца широкие, свободные, исполнители могли быть повернуты спиной друг к другу.

Музыка лендлера писалась в двухколенной форме. Каждое колено заключало в себе восемь тактов. Нередко исполнение лендлера шло под пение или сопровождалось деревенским оркестром, состоящим из скрипки, контрабаса, кларнета, цитры.

В XIX веке лендлер проникает в город, где вскоре получает широкое распространение. Но лендлер, как и всякий народный танец, имел много разновидностей и вариантов. В нем можно было встретиться с такими фигурами, как кружение девушки на поднятой руке притопывающего партнера, одновременное кружение обоих исполнителей в разных направлениях с высоко поднятыми над головой руками, скольжение под рукой партнера, движение, похожее на *dos à dos*. Вероятно, разновидностей лендлеров было так же много, как и бранлей, и лендлерами называли группу простейших танцев, из которых затем произошел вальс.

Ряд исследователей считает предшественником вальса чешский народный танец «Соседка». Кроме того, многие авторы называют непосредственными предшественниками вальса такие парные вращательные танцы, как дреер, шляпфер, лангаус.

Слово «вальс» вошло в употребление с середины XVIII века, в более древних документах встречается «weller», «wälzen», «walzen», что означает — кружиться, скользить.)

Проникновение вальса в бальные залы происходило постепенно. Долгое время не только сам вальс, но и простейшие деревенские вращательные танцы подвергались гонению со стороны церкви и представителей власти. В близости танцующих, в соединении рук видели безнравственность. Вот почему в некоторых местах Германии вращательные танцы разрешались только на свадьбах. В общественных местах, где они исполнялись, присутствовал специальный представитель власти. При малейшем нарушении правил он мог остановить оркестр и прекратить веселье. В ряде мест на введение вращательных движений в другие танцы на мужчину налагался денежный штраф. Так, в одном из городов Германии в 1572 году специальным служащим разрешалось штрафовать и даже заключать в тюрьму тех, кто будет в танце чрезмерно кружить женщину или девушку. В Баварии до второй половины XVIII века существовал запрет на вращательные танцы.

Но, несмотря ни на какие строгости, народ упорно продолжал исполнять эти танцы.

Широкой популярности вальса способствовала музыка. Первоначально это были незатейливые шуточные песенки и куплеты, затем мелодии, исполняемые все более и более совершенным оркестром. Эти мелодии как бы канонизировали движения и ритмы вальса.

Однако первоначальные вращательные танцы существовали задолго до того, как появилась специальная вальсовая музыка. Вот почему всем исследователям, работающим над изучением вальса, кажется наивным мнение, будто этот танец начал свое существование в 1787 году, в день премьеры оперы Винченца Мартини «Una cosa гага», поставленной в венском театре. Зрители, чувствовавшие себя гордыми от мысли, что первые услышали нечто новое и необыкновенное, и не подозревали о том, что в деревнях и городах Австрии и Германии вальс давно уже имел сотни приверженцев и страстных поклонников.

Утвердившись первоначально в деревнях, вальс стал все чаще исполняться на городских танцевальных вечерах и балах и наконец занял самое видное и почетное место. Но в городе его танцевали более сдержанно и мягко.

Некоторые учителя танцев и устроители балов приучали к вальсу постепенно. Они вводили па вальса в другие танцы или сочиняли массовые танцы, основу которых составляли вращательные движения. В дальнейшем эта форма все больше и больше уступала место парному вальсу. Пары кружились по танцевальному залу, составляя общий круг, что в известной мере напоминает незатейливый хоровод из пар — первоначальный каркас всех народных танцев. Вальс не требовал какой-либо очередности и регламентации. Каждый мог танцевать свободно, всецело отдаваясь стихии ритма и мелодии.

Немецкие учителя танцев долго бойкотировали вальс, но вынуждены были сдаться: уж очень популярен и любим стал этот танец. Один путешественник по Баварии XVIII века писал: «Люди здесь необычайно любят танцевать. Стбит им услышать музыку вальса, как они начинают кружиться, где бы ни находились. Общественные танцевальные залы посещаются всеми сословиями; здесь отмечается аристократическая спесь и забываются предки и звания. Здесь мы видим ремесленников, художников, купцов, советников, баронов, графов и прочую знать танцующими с горничными, женщинами третьего сословия и дамами. Каждый чужестранец, который пробудет здесь некоторое время, заражается этой танцевальной болезнью»*.

За пределами Германии вальс получил признание также без протекции дворов и танцмейстеров. Во Франции против вальса выпускали даже специальные листовки, где называли этот танец безнравственным. Простой народ Англии принял вальс восторженно, хотя и позднее других стран. Зато ввиду «безнравственности» многие королевские дворы очень неохотно разрешали его, боясь, что юные принцессы, танцующая вальс, потеряют изысканность придворных манер. Екатерина II тоже была против вальса, и лишь после ее смерти он был введен при русском дворе (1798).

* Цит. по: World History of the dance by Curt Sachs, p. 268.

История вальса, его эволюция похожи на историю многих танцев, возникших в народе.)

В становлении и развитии вальса огромную роль сыграли новые общественные порядки и нормы поведения, утвержденные французской буржуазной революцией. Прочно вошедшие в жизнь общества танцевальные вечера и балы, карнавалы, гулянья, масленичные и новогодние праздники, устраиваемые в общественных местах в конце XVIII и в XIX веке, немало способствовали тому, что вальс стал любимым танцем самых широких слоев населения в различных странах. (Но, пожалуй, ничто так не совершенствовало и не пропагандировало вальс, как музыка. Десятки знаменитых композиторов разных стран увлеклись вальсом, вводя эту форму в свои сочинения.)

Всемирно известны вальсовые мелодии Моцарта, «Приглашение к танцу» Вебера, задушевные вальсы Шуберта, изящные, грациозные вальсы Шопена, широкие по своему симфоническому развитию вальсы Глинки, Чайковского, Глазунова.)

Судьба бального вальса связана с именами Ланнера и Штрауса. Последний обессмертил вальс, сделав его королем танцев, и сам стал королем вальсов. К его венскому оркестру были в свое время прикованы взоры музыкантов, артистов, поэтов, художников, писателей всего мира. (Благодаря Штраусу Вена вошла в историю как город, где расцветал вальс, как город, где Иоганн Штраус создал свои бессмертные творения.)

Музыка Штрауса облагораживала и совершенствовала хореографию вальса. Она способствовала тому, что танец этот стал исполняться более грациозно, более красиво и трепетно.

В начале XX века, особенно в период первой мировой войны, во многих странах вальс стали считать смешным, старомодным танцем, слишком целомудренным и гармоничным для бурного ритма новой жизни, для разнузданного веселья кабаре, ресторанов и современных танцев. Вальсу пытались противопоставить такие танцы, как фокстрот, слоуfox, танго, чарльстон. Но в этом соревновании вальс вышел победителем. Он продолжал существовать и развиваться.

В ряде стран появились разновидности вальса, ему придавали национальные черты: так родился английский, венгерский вальсы, вальс-мазурка и многие другие.

Велико значение вальса как сценической танцевальной формы, которая была воспринята оперой, балетом, опереттой.

Сближение вальса с театром немало способствовало развитию классической хореографии.

Впервые на сцене балетного театра вальс появился в балете «Дансомания», поставленном на сцене Парижской Большой оперы в 1800 году.

Особенно велико значение вальса в романтических балетах Адана, Делиба, Чайковского, Глазунова. Ставшие классическими,

композиции Льва Иванова в «Лебедином озере», Коралли и Перро в «Жизели» построены на вальсообразной форме. Вальсовая форма во многом способствовала популяризации классического балета.

АЛЕМАН*

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Алеман иначе называют «вальс втроем». Он исполняется кавалером и двумя дамами. Движения его состоят из легких глиссирующих шагов *pas marché*, *chassé* вперед и *pas de bourgée*.

Особое значение имеет рисунок сплетенных рук танцующих. Его меняют грациозно и плавно.

Еще Юнк в своем словаре говорит, что французская аллеманда — не что иное, как немецкий вальс, прелесть которого составляют изящные изгибы корпуса и сплетение рук.

Русские любители танцев исполняли его на семейных балах. Упоминание о нем имеется в книге Л. Петровского «Правила для благородных общественных танцев», где он назван «*valse à trois grâces*». Иностранные авторы именуют его «*allemande en trois*», находя у него много общего с французской аллемандой. Такой точки зрения придерживается известный исследователь Курт Закс. Он считает, что *valse à trois* — попросту новофранцузская аллеманда, появившаяся после присоединения Эльзаса к Франции.



Первая фигура — 16 тактов

1-й такт. *Pas de bourgée* (типа *suivi*) вправо с правой ноги (первая, вторая четверти). Шаг правой ногой вправо, *plié* (третья четверть).

2-й такт. Левая нога, слегка согнутая, выводится вперед в IV позицию (первая четверть), подъем вытянут, носок на полу. На вторую и третью четверти выдерживается поза. На первом и втором тактах головы танцующих повернуты вправо.

3—4 такты. Повторение движений первого и второго тактов влево. Руки сохраняют то же положение. Голова танцующих медленно поворачивается влево.

5—6 такты. Танцующие, не опуская рук, исполняют вальс: левая дама тур вправо, вращаясь под правой рукой кавалера; правая

* Настоящая композиция принадлежит автору книги. В качестве музыкального сопровождения использован вальс А. С. Грибоедова. Первоначально танец был поставлен под руководством автора студенткой И. Перовой (класс проф. Л. Лавровского).

дама тур влево, вращаясь под левой рукой кавалера. Кавалер вальсообразно идет вперед с правой ноги.

7-й такт. Три маленьких шага на низких полупальцах вперед. Кавалер и дама, стоящая слева, начинают с правой ноги, дама, стоящая справа, — с левой.

8-й такт. Танцующие принимают исходное положение.

9—16 такты. Повторение первых восьми тактов.

Вторая фигура — 16 тактов

1-й такт. Дамы поворачиваются вправо: шаг правой ногой, тяжесть корпуса переносится на левую ногу (первая, вторая четверти). Правая нога слегка отведена в IV позицию (третья четверть). Левая



Рис. 40



Рис. 41

рука правой дамы наверху в руках кавалера, правая немного отведена от корпуса. Голова дамы наклонена вправо. Во время поворота дамы кавалер стоит без движения и обращен лицом к даме слева.

2-й такт. Выдерживается поза первого такта.

3-й такт. Повторяются движения первого такта с левой ноги влево.

Дамы меняют руки: правая наверху в руке кавалера, левая отведена от корпуса. Голова дамы наклонена влево. Кавалер обращен лицом к даме, стоящей справа.

4-й такт. Выдерживается поза третьего такта.

5-й такт. Затакт — plié. На низких полупальцах шаг правой ногой вперед по диагонали вправо (первая четверть), на вторую и третью четверти — пауза. Левая нога на низком арабеске.

6-й такт. Затакт — plié. На низких полупальцах шаг левой ногой вперед по диагонали вправо.

7-й такт. Pas de bourrée (типа suivi) с правой ноги вправо.

8-й такт. Левая нога, слегка согнутая, выводится вперед в IV позицию (первая четверть), подъем вытянут, носок на полу. На вторую и третью четверти выдерживается поза. Голова повернута влево.

9—12 такты. Повторение первых четырех тактов второй фигуры, но дамы начинают поворот влево.

13—16 такты. Повторение пятого, восьмого тактов II фигуры влево.

Вторая фигура заканчивается следующей позой: руки подняты в III позицию. Левая рука левой дамы обвивает правую руку кавалера. Правая рука правой дамы обвивает левую руку кавалера. Левое плечо танцующих впереди. Голова повернута к левому плечу (рис. 40).



Рис. 42

Третья фигура — 18 тактов.

1-й такт. Сохраняя последнюю позу второй фигуры, исполнители делают два glissé вправо с правой ноги (первая, вторая четверти).

Одновременно на третью четверть левая нога переносится вперед в III позицию.

2-й такт. Подъем на полупальцы (первая четверть). Пауза (вторая, третья четверти). Во время подъема на полупальцы выносятся вперед правое плечо. Голова повернута вправо.

3-й такт. Повторение первого такта третьей фигуры с левой ноги, сохраняя описанную выше позу.

4-й такт. Повторение второго такта.

5-й такт. Дамы берут кавалера под руки. Все трое делают pas de basque с правой ноги.

6-й такт. Pas de basque с левой ноги.

7—8 такты. Pas de basque с правой, затем с левой ноги.

Примечание. Начиная с пятого—восьмого тактов танцующие идут вверх от точки 1 к точке А.

9—16 такты. Повторение первого—восьмого тактов третьей фигуры. 17-й такт. Придя к точке А, танцующие повернуты лицом к зрителю. Кавалер делает поворот влево на полупальцах, его руки в III позиции. Голова во время поворота повернута вправо, корпус слегка изогнут, после поворота влево голова повернута влево.

Во время поворота кавалера дамы делают реверанс: левая вправо, правая влево (рис. 41).

18-й такт. Дама, стоящая слева, дает левую руку в правую руку кавалера («воротца») (рис. 42).

Четвертая фигура — 8 тактов

1—4 такты. Правая от зрителя дама начинает *pas de basque* с правой ноги, проходит под руки партнеров и возвращается на свое место. Подает правую руку в левую руку кавалера, образуя «воротца».

5—8 такты. Левая дама повторяет движения первой дамы (1—4 такты четвертой фигуры). Танцующие принимают исходное положение.

Пятая фигура — 16 тактов

1—8 такты. Повторение первых восьми тактов первой фигуры. В конце восьмого такта положение рук меняется: кавалер держит правой рукой правую руку дамы слева, левой рукой — левую руку дамы справа. Левая дама от зрителя держит левой рукой правую руку правой дамы. Руки танцующих скрещены. Руки дам лежат сверху.

9—14 такты. Повторение первых шести тактов пятой фигуры.

15-й такт. Поворот дам под правую и левую руку кавалера, его руки подняты вверх.

16-й такт. Начальная поза.

КОМБИНИРОВАННЫЙ ВАЛЬС *

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

В танце участвуют десять дам и пять кавалеров. Схема танца — два круга. Пять дам в паре с кавалером стоят по внешнему кругу: первая пара у точки 1, вторая у точки 7, третья у точки 5, четвертая у точки 3, пятая у точки 2. Пять других дам стоят по внутреннему кругу спиной к своей паре. Дамы, начинающие вальс с кавалерами, называются первыми, стоящие по внутреннему кругу, — вторыми.

* Композиция танца принадлежит автору книги.

Вступление к вальсу — 4 такта

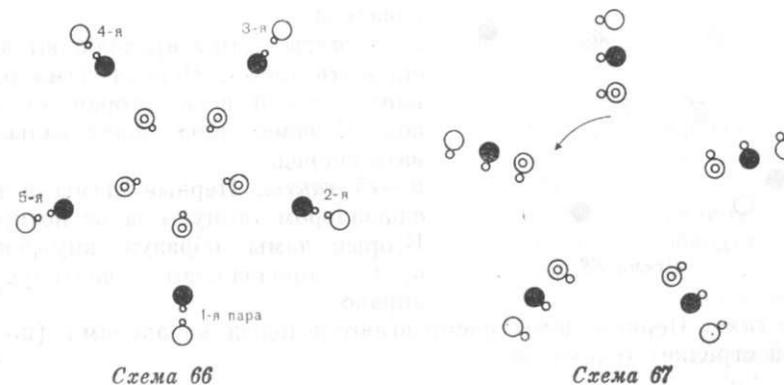
1—2 такты. Кавалер и дама делают друг другу поклон: кавалер направо, дама налево. Дамы, образующие внутренний круг, делают поклон друг другу.

3—4 такты. Кавалер и дама подходят друг к другу и становятся в позу вальса. Вторые дамы выдерживают паузу (схема 66).

Первая фигура — 16 тактов

1—4 такты. Первые и вторые дамы начинают вальс вправо.

5—6 такты. Первые дамы, проходя впереди кавалера, делают с ним



dos à dos и, продолжая вальс с левой ноги, переходят во внутренний круг. Вторые дамы вальсируют по внутреннему кругу.

7—8 такты. Вторые дамы направляются к кавалеру, делают с ним *dos à dos* и, проходя справа, становятся с ним в пару.

Примечание. После восьми тактов первые дамы должны быть во внутреннем круге; вторые в паре с кавалером образуют внешний круг.

9—15 такты. Повторение первых семи тактов. Вторые дамы повторяют движение первых, первые — движение вторых.

16-й такт. Вторые дамы после *dos à dos* с кавалером располагаются слева от него, первые дамы — справа. Образуется пять троек (один кавалер и две дамы). Правая рука первой дамы в правой руке кавалера в III позиции. Левая держит платье. Левая рука второй дамы в левой руке кавалера в III позиции. У первой дамы и кавалера правая нога впереди в III позиции. У второй дамы левая нога впереди. Танцующие стоят по кругу против часовой стрелки (схема 67).

Вторая фигура — 16 тактов

1—3 такты. Первая дама, вращаясь под рукой кавалера, вальсирует вправо, вторая — влево. Кавалер начинает вальс с правой ноги вперед, поворачивая голову то вправо, то влево. Голова дамы повернута: у первой — к левому плечу, у второй — к правому.

4-й такт. Дамы поворачиваются спиной. Кавалер продолжает вальсировать вперед. Положение танцующих меняется: первая дама отводит левую руку за спину и берет правую руку кавалера; правой рукой берет левую руку второй дамы. Вторая дама отводит правую руку за спину и берет левую руку кавалера.

5—8 такты. Дамы продолжают вальсировать назад. Первая дама начинает с левой ноги, вторая — с правой. Кавалер продолжает вальсировать вперед.

9—15 такты. Первые дамы в паре с кавалером танцуют вальс по кругу. Вторые дамы, образуя внутренний круг, продолжают вальсировать вправо.

16-й такт. Первые дамы располагаются перед кавалерами (по часовой стрелке) (схема 68).

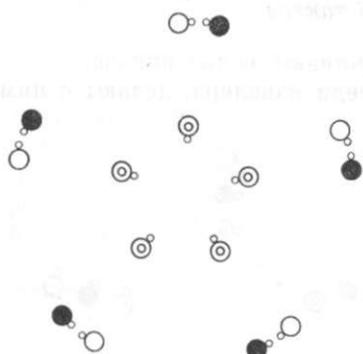


Схема 68

Третья фигура — 16 тактов

1—4 такты. Первые дамы начинают чаіне, подавая кавалерам то правую, то левую руку. Одновременно вторые дамы вальсируют вправо по внутреннему кругу.

5—8 такты. После четырех тактов третьей фигуры первые дамы соло продолжают вальс по внешнему кругу в том же направлении. Вторые дамы проходят к кавалерам, подавая левую руку в левую руку и обходя его сзади. Вторые дамы располагаются напротив кавалера и начинают чаіне в том же направлении, как и первые дамы.

9—12 такты. Вторые дамы продолжают чаіне по кругу. Первые дамы танцуют вальс по внешнему кругу.

13—14 такты. Кавалер обводит вокруг себя справа стоящую даму, взяв ее левой рукой за левую руку. Дама обходит партнера слева. Вторая дама выжидает два такта.

15—16 такты. Кавалер, взявшись правой рукой за правую руку второй дамы, обводит ее вокруг себя; она обходит его вправо. Пер-

вая дама выжидает два такта. В конце 16-го такта первая дама становится в пару с кавалером.

Примечание. В конце третьей фигуры к первому кавалеру подойдет четвертая дама, ко второму — пятая, к третьему — первая, к четвертому — вторая, к пятому — третья.

Четвертая фигура — 16 тактов (вальс в «два па»)

1—4 такты. Первые дамы в паре с кавалером танцуют вальс в «два па». Вторые дамы, держась правой рукой (руки наверху в III позиции, левая отведена от корпуса), делают glissé, начиная движение с правой ноги вправо по внутреннему кругу.

5—8 такты. Первые дамы делают с кавалером dos à dos и, продолжая вальс с левой ноги, переходят во внутренний круг. Вторые дамы, танцая по кругу, подходят к кавалеру, проходя сзади него. 9—12 такты. Вторые дамы повторяют с кавалером первый — четвертый такты четвертой фигуры, а первые повторяют движение вторых дам (1—4 такты четвертой фигуры).

13—14 такты. Первые и вторые дамы, подойдя к кавалеру, дают ему правую руку и меняются местами. Кавалер обводит дам, делает полуоборот и поклон.

15-й такт. На первую четверть кавалер делает поклон даме, стоящей справа, на вторую четверть — слева, на третью четверть — присутствующим в зале. Обе дамы одновременно делают реверанс.

16-й такт. Кавалер выдерживает паузу.

МАЗУРКА

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

В Польше, на родине мазурки, ее называют «мазур». Этот стремительный и динамичный танец возник в Мазовии и вскоре стал самым распространенным национальным танцем.

За свою длительную жизнь мазур претерпел сложную эволюцию. Первоначальные формы его в настоящее время неизвестны. Большинство специалистов по польской хореографии считает, что различные шаги и фигуры мазура заимствовались из вступления к «обереку» — пробега парами вокруг избы или вокруг празднично убранного стола.

Композиция мазура, характер шагов и фигур усложнялись постепенно. Их обогащал и совершенствовал сам народ. В дальнейшем



обработкой и популяризацией мазура занимались преподаватели и артисты.

Мазур, известный сегодня, имеет очень мало общего с внешне эффектной и бравурной шляхетской мазуркой. Движения и фигуры народного мазура контрастны и разнообразны. Здесь мы встречаемся со спокойным положением танцующих, прыжками, плавными скользящими шагами, легкими пристукиваниями, ритмичным и мягким бегом, «кшесанами», «голубцами», «высеканием искр шпорам», изящным узором движений рук.

(Бальная мазурка заимствовала фигуры, ритм и исполнительский стиль у шляхетской мазурки.) В ней движения более плавные, нет подчеркнуто прыгающих шагов, она лишена непосредственности, которая так пленяет в народном мазуре. В шляхетской мазурке движения более сдержанны и плавны, им присуща аристократическая позировка. Недаром она стала самым желанным танцем польских балов.)

«Исключительно красивое зрелище представляет собой польский бал, когда после общего круга и дефилирования всех танцующих внимание зала (без помехи со стороны других пар, которые в других местах Европы сталкиваются и мешают друг другу) приковывает одна красивая пара, вылетающая на середину. Какое богатство движений у этого танца! Выступая сначала вперед с какой-то робкой нерешительностью, дама покачивается, как птица перед полетом; скользя долго одной ногой, она точно конькобежец режет зеркало паркета; затем с резвостью ребенка, как на крыльях, вдруг устремляется вперед плавными движениями *pas de basque*. Глаза ее расширяются, и, подобно богине охоты, с поднятой головой и вздымающейся грудью она эластичными движениями рассекает воздух, точно ладья волны, как бы играя пространством. И вот она вновь кокетливо скользит, замечает зрителей, шлет несколько улыбок, несколько слов избранникам, протягивает прекрасные руки кавалеру, и вновь они вместе несутся со сказочной быстротой из одного конца зала в другой. Она скользит, бежит, летит; усталость красит ее щеки, воспаляет взгляд, клонит стан, замедляет шаги; наконец, в изнеможении, задыхаясь, она попадает на руки своего кавалера, который подхватывает ее сильной рукой и поднимает на мгновение в воздух, прежде чем закончить с нею этот пьянящий танец.

Кавалер, получивший согласие дамы танцевать с ним, гордится этим, как завоеванием, а соперникам своим представляет любоваться ею, прежде чем привлечь ее к себе в этом кратком вихревом объятии: на его лице — выражение гордости победителя, краска тщеславия на лице у той, чья красота завоевала ему триумф. Движения кавалера становятся решительными, точно бросают вызов; на минуту он покидает свою даму, будто обезумев от радости, и вслед за тем в страстном нетерпении вновь соединяется с нею. Многочисленные замысловатые фигуры разнообразят этот триум-

фальный бег, который иную Атланту делает прекраснее, чем грезилось Овидию. Иногда выступают одновременно две пары: немного спустя кавалеры меняют дам; подлетает третий танцор и, хлопая в ладоши, одну из них похищает у ее партнера, как бы безумно увлеченный ее неотразимой красотой и обаянием ее несравненной грации. Когда такая настойчивость высказывается по отношению к одной из цариц праздника, самые блестящие молодые люди наперебой домогаются чести предложить ей руку*.

После окончания мазурки кавалер становится перед дамой на колени, целует подол ее платья, благодарит за честь и доставленное удовольствие.

В мазурке ведущая роль принадлежит кавалеру, он выбирает фигуры, движения, меняет темп. Дама должна уметь легко лететь по залу, уметь схватывать движения и переходы, предлагаемые кавалером.

(Мазурка требует большой тренировки, умения красиво сочетать различные па и фигуры. Она мало доступна широкому кругу любителей балльных танцев, так как требует специального обучения.)

Нарядные одежды дам, национальный польский или военный костюм кавалера придают мазурке особую пышность и красоту. Кавалер во время танца очень ловко то надевает, то снимает конфедератку и прищелкивает шпорами в конце наиболее эффектных движений.

(В XIX веке мазурка исполнялась на балах всех стран. И хотя она имела строго установленные фигуры и движения, каждый мог их варьировать по собственному желанию. Исполнителям предоставлялась большая свобода — особенно кавалеру.)

Как и в котильоне, танцующие располагались широким кругом или полукругом. Число пар, как и танцевальных фигур, было неограниченным.

Из кавалеров, хорошо знающих па мазурки, выбирался распорядитель. Он устанавливал порядок фигур. Ему должны были подчиняться все танцующие. Количество фигур не было очень большим, чтобы не утомить исполнителей и гостей. Каждый кавалер заранее приглашал даму.

О начале танца оркестр оповещал особым сигналом и затем проигрывал восемь или шестнадцать тактов мазурки.

Сам танец начинался променадом — движением танцующих по кругу зала. Исполнители как бы показывали себя гостям: грациозно двигались дамы, гордо, с военной выправкой шли рядом кавалеры. Во время променада дамы исполняли легкий шаг (*pas sougu*), кавалеры — парадное па (*pas gala*). В XIX веке дамам не полагалось делать во время мазурки «голубец» — это движение считалось только мужским.

* Лист, Ф. Шопен, с. 135—137.

ЭЛЕМЕНТЫ МАЗУРКИ

Pas gala (парадное па)
(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Часто его называют «ординарный шаг». Движение мужское.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди. На «и» (затакт) легкий подскок на левой ноге, правая с вытянутым подъемом почти над полом выводится вперед в IV позицию. Тяжесть корпуса на левой ноге.

На «раз» и «два» *glissé* правой ногой. Тяжесть корпуса переносится на правую ногу. Левая нога приподнимается с пола. (Колени слегка согнуты, подъем вытянут, пятка левой ноги повернута к полу.)

На «три» прыжок на правой ноге, левая энергично выводится вперед через I в IV позицию.

На «и» (затакт) легкий прыжок на правой ноге.

Прыжок должен точно приходиться на затакт и на третью четверть каждого такта.

Pas cougu (легкий бег)
(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Исполняется преимущественно женщинами, но в парной мазурке может также исполняться и мужчинами.

Мужчины, исполняя *pas cougu*, делают акцент на третью четверть.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

На «и» правая нога выводится вперед в IV позицию.

На «раз» правая нога опускается на пол и на нее переносится тяжесть корпуса.

На «два» левая нога плавно скользит вперед, в IV позицию. Тяжесть корпуса переносится на левую ногу.

На «три» правая нога скользяще подводится к левой ноге в I позицию, как бы сталкивая ее, левая поднимается в IV низкую переднюю воздушную позицию, подготавливаясь к следующему шагу.

Второй вид pas cougu

Движение делается так же, как было описано выше, но на третью четверть такта правая нога через I позицию делает шаг вперед.

Pas boiteux (хромой шаг)
(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Это па могут исполнять как кавалеры, так и дамы, но у мужчин оно встречается чаще. Припадание мужчин на левую ногу и создает впечатление хромоты.

На «раз» подскок на правой ноге, левая с вытянутым подъемом выводится в IV позицию вперед.

На «два» левая нога делает шаг вперед, тяжесть корпуса переносится на левую ногу.

На «три» правая нога делает шаг вперед.

Это движение может повторяться подряд несколько раз с одной и той же ноги. Оно делается вперед, но может исполняться в той же последовательности и назад.

Pas boiteux en tournant, или tour sur place
(поворот на месте)

Исполняется в бальной мазурке в паре. Служит часто заключительным поворотом после одной из фигур.

Закрытый поворот

Танцующие стоят лицом друг к другу. Левое плечо кавалера находится против левого плеча дамы. Левая вытянутая рука дамы в правой руке кавалера, присогнутой в локте. Руки подняты на уровень плеч. Левая рука кавалера лежит на талии дамы. Голова слегка наклонена к правому плечу. Танцующие исполняют *pas boiteux* с правой ноги с поворотом влево. Каждый полуповорот занимает один такт.

1-й такт. На «раз» легкий подскок на левой ноге, одновременно правая нога выводится в IV позицию вперед, колени слегка согнуты.

На «два» правая становится на пол, принимая всю тяжесть корпуса.

На «три» левая нога приставляется к правой.

2-й такт. Повторение первого такта, продолжая поворот влево.

Примечание. При закрытом повороте левая рука дамы может лежать на правом плече кавалера, правая рука кавалера в этом случае отведена в сторону на уровень плеча.

Открытый поворот

Танцующие стоят в паре. Левая рука дамы в левой руке кавалера впереди его корпуса. Правая рука держит платье. Правая рука кавалера лежит на талии дамы. Лица обращены друг к другу. Корпус

слегка отклонен от кавалера. Дама начинает движение с правой ноги, как в закрытом повороте, у кавалера движение левой ногой назад. Партнеры движутся влево.

1-й такт. На «раз» кавалер делает легкий подскок на правой ноге, одновременно левая с вытянутым подъемом, слегка согнутая в колене, заносится назад в IV позицию.

На «два» левая нога ставится на пол.

На «три» правая нога приставляется к левой ноге назад.

2-й такт. Полное повторение первого такта.

В открытом повороте, так же как и в закрытом, каждый поворот занимает один такт.

Coup de talon (голубец)

Мужское па, которое чередуется с другими движениями мазурки. При выполнении *coup de talon* носок не отрывается от пола.

Исходное положение: ноги в I позиции.

На «раз» маленький подскок на правой ноге, одновременно удар правого каблука об левый каблук. Левая нога отлетает во II позицию, не снимая носка с пола.

На «два» шаг левой ногой во II позицию. Тяжесть корпуса переносится на левую ногу.

На «три» правая нога скользяще подтягивается к левой ноге в I позицию.

Pas coupé

Мужское па. Имеет большое сходство с *pas boiteux*, но если в *pas boiteux* на третью четверть нога, шагая вперед, делает проходящее движение, то в *pas coupé* одна нога «сталкивает» другую, как бы «режет» ее, отчего шаг имеет еще и второе название: «режущий шаг».

Движение выполняется всегда только с одной ноги.

Исходное положение: III позиция. Правая нога впереди.

На «раз» подскок на левой ноге, одновременно правая нога выносится вперед, в IV позицию. Подъем вытянут.

На «два» правая нога продолжает скольжение (*glissé*) вперед. Тяжесть корпуса переносится на правую ногу. Левая снимается с пола, сгибая колено.

На «три» левая нога толкает правую ногу сильным движением через III позицию сзади, которая выносится вперед в IV позицию.

В бальную мазурку хорошо танцующие женщины часто включают движение *pas chassé*. Оно может украсить танец, но при исполнении требует акцента на первую четверть такта.

ФИГУРЫ БАЛЬНОЙ МАЗУРКИ

Первая фигура

Променад — пара за парой идут по кругу зала. Кавалер исполняет *pas gala*, дама — *pas couru*.

«Большой круг». Все пары берутся за руки (*grand rond*). Образа большой круг, идут направо и налево.

«Деление на два круга» — дамы образуют внутренний круг, кавалеры внешний. Дамы идут направо, кавалеры — налево. То же движение обратно. Дойдя до своей пары, кавалер берет даму за левую руку, и они проходят до своих мест. Тур на месте (*tour sur place*). Все садятся.

Вторая фигура

Первая пара заводит колонну, пары расходятся: первая направо, вторая налево. Образуется две линии. Линия, где находится кавалер-распорядитель, поднимает вверх руки, противоположная линия проходит под руки, затем линия, где кавалер-распорядитель проходит под руки другой линии. Променад до своих мест. Тур на месте. Все садятся.

Третья фигура («Звездочка»)

Променад по кругу зала. Дамы идут в середину, берутся все за правые руки. Кавалеры держат дам за левую руку. Все делают полный круг до своих мест. Кавалеры идут в середину, проходя сзади своих дам. Дамы отходят спиной на место кавалера. Кавалеры подают друг другу левую руку, дамы подают кавалерам левую руку. Все делают полный променадный круг до своих мест. Поклон друг другу. Все садятся.

Четвертая фигура («Коленопреклонение»)

Выход двух первых пар. Кавалеры становятся на одно колено, на некотором расстоянии друг от друга. Дама, подавая кавалеру правую руку, делает вокруг него два круга. После этого дамы меняются местами. Каждая из них подает теперь кавалеру левую руку и обходит его, делая два круга. Дамы снова меняются местами, возвращаясь к своим кавалерам, которые встают с колен. Променад у дам и кавалеров до своих мест. Поклон друг другу. Фигуру повторяют другие пары.

Пятая фигура («Восьмерка»)

Посередине зала, на расстоянии друг от друга, кавалер-распорядитель со своей дамой танцуют мазурку, обходя один стул, потом другой, таким образом описывают «восьмерку» и возвращаются на свое место. Поклон друг другу. Фигуру начинает вторая пара, и т. д.

Шестая фигура («Дама налево»)

Все лица, составляющие котильон, образуют общий круг; идут влево (4 такта). Тур на месте (*tour sur place*; 4 такта), в конце четвертого такта кавалер отходит от дамы, стоящей слева. Повторяется общий круг (4 такта), каждый кавалер подает руку даме, находящейся от него справа, которая после тура на месте перейдет налево. Фигура продолжается до тех пор, пока кавалеры не дойдут до своих дам. Обычно фигура «Дама налево» заканчивает мазурку-котильон. Но танец может оканчиваться и променадом по кругу зала.

ПОЛЬКА-МАЗУРКА

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Полька-мазурка не раз была предметом спора между крупнейшими знатоками бального танца. Н. Гавликовский причислял польку-мазурку к самостоятельным танцам польского происхождения, которые через Венгрию и Богемию попали во все европейские страны. Известный педагог бального танца Л. Стуколкин считал, что полька-мазурка состоит из двух танцев: польки и мазурки. По мнению Жироде, на мазурки искусственно привнесены в этот танец самими педагогами, точно так же, как и элементы вальса, отчего полька-мазурка совсем «потеряла чистоту и свою первоначальную форму». В России в начале XX столетия в первой части польки-мазурки делали удар каблук о каблук (третья четверть первого такта), за которым следовали движения польки. В период увлечения вальсом вместо польки на втором такте исполнялся вальс.

СХЕМА ТАНЦА

Танцующие стоят в паре. Ноги в III позиции. У кавалера впереди левая нога, у дамы — правая. Дама исполняет в начале танца первый и второй такты, в то время как кавалер начинает с третьего и четвертого. Голова дамы повернута вправо, у кавалера — влево. При перемене местами голова дамы плавно поворачивается влево, голова кавалера — вправо. Движения головы придают танцу грациозный характер, и на это должно быть обращено большое внимание. Танец исполняется легко и изящно. (См. раздел «Элементы историко-бытового танца»).

ПОЛЬКА

Полька — национальный чешский танец. Родина его — Богемия.

Первые упоминания о польке как о бальном танце относятся к 1825 году. Из Богемии полька попадает в Вену, а затем в Париж. Известный танцмейстер Целлариус вводит ее в танцевальные салоны.



«Редкому танцу выпадала честь произвести такую сенсацию и заставить о себе столько говорить, писать, печатать и фантазировать чуть ли не по всему земному шару, как то случилось в 1844 г. с полькой»*, — пишет А. Цорн.

Повсеместный успех польки объясняется тем, что она, как и вальс, имеет живой ритм, состоит из незамысловатых вращательных движений. Аристократическое общество не сразу признало польку. На привилегированных вечерах она появилась уже будучи очень популярным танцем.

Поначалу полька имела много парных фигур: кавалер мог танцевать в паре с дамой, держа ее то одной, то двумя руками, он отдалялся от дамы и снова приближался к ней. Иногда дама и кавалер клали руки на бедра друг другу.

**КОМБИНИРОВАННАЯ
ПОЛЬКА**

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Вступление. 4 такта.

1—2 такты. Поклон кавалера.

3-й такт. Реверанс дамы.

4-й такт. Исполнители становятся в пары.

Первая фигура — 16 тактов

1—4 такты. Полька по кругу. В конце четвертого такта кавалер и дама становятся лицом по линии танца. Они подают друг другу правую руку в III позиции. Левая рука слегка отведена от корпуса. Голова наклонена к левому плечу. Танцующие смотрят друг на друга из-под руки.

* Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии, с. 256.

5-й такт. Кавалер начинает левой ногой польку назад, дама — правой ногой вперед.

6-й такт. Продолжая польку с другой ноги, танцующие поднимают левую руку в III позицию, правая отведена от корпуса.

7-й такт. Повторение пятого такта.

8-й такт. Дама делает шаг левой ногой вперед, выводя правую вперед в III позицию. Танцующие принимают исходное положение.

Полное повторение первых восьми тактов.

Вторая фигура — 16 тактов

1—2 такты. Боковые движения польки, попеременно обеими ногами, начиная вправо. Головы повернуты друг к другу. Кисти рук отведены от корпуса.

3—4 такты. Перемена мест. Па польки с правой ноги вперед, левой — назад.

5—6 такты. Повторение первого и второго тактов.

7—8 такты. Возвращение на свои места (повторение третьего и четвертого тактов). В конце восьмого такта танцующие встают лицом по линии танца. Правая рука в III позиции; левая рука дамы придерживает юбку. У кавалера левая рука слегка отведена от корпуса.

9-й такт. Па польки вперед с правой ноги.

10-й такт. Дама, делая поворот вправо, танцует польку назад с левой ноги, не отнимая правой руки от правой руки кавалера. В конце десятого такта кавалер ставит левую ногу вперед в III позицию.

11—12 такты. Полька по кругу в паре, руки в исходном положении.

13—14 такты. Повторение девятого и десятого тактов.

15—16 такты. Повторение одиннадцатого и двенадцатого тактов.

Третья фигура — 16 тактов

1—4 такты. Танцую польку, пары расширяют круг.

5—7 такты. Все пары сходятся в круг.

8-й такт. Танцующие встают лицом по линии танца. Правые руки в III позиции. Левая рука дамы держит платье, левая рука кавалера слегка отведена от корпуса.

9—12 такты. Повторение девятого—двенадцатого тактов 2-й фигуры.

13—14 такты. Кавалер стоит на правой ноге, левая нога слегка согнута в колене, полупальцами упирается в пол, левая рука кавалера держит левую руку дамы в III позиции. Дама, начиная правой ногой па польки, обходит вокруг кавалера, делая полный круг влево до своего места. Голова ее при движении наклоняется в сторону движения ноги.

15-й такт. Поклон кавалера вправо

16-й такт. Реверанс дамы влево.

ШАКОН *

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Парный балльный танец конца XIX века. Сочетание красивых поз, простота движений и в то же время почти балетная грациозность вырабатывают изящную манеру у танцующих. Танец исполняется мягко и плавно. В основном он построен на движениях менуэта и гавота.

Весь танец занимает шестнадцать тактов. Исходное положение: ноги в III позиции. У кавалера впереди правая нога, у дамы — левая. Кавалер правой рукой держит левую руку дамы. Свободные руки отведены от корпуса. Корпус наклонен вперед. Лица повернуты друг к другу.

Pas demi-coupé

1-й такт. На «раз» делается шаг вперед: кавалер правой ногой, дама левой ногой. Корпус легко поворачивается: у кавалера влево, у дамы вправо (первая четверть).

На «два» левая нога кавалера и правая нога дамы проводятся вперед, слегка сгибая колени. Правая нога кавалера и левая нога дамы приподнимаются на полупальцы (вторая четверть).

На «три» кавалер левую ногу, а дама правую ногу опускают на пол (третья четверть).

На «четыре» правая нога кавалера и левая нога дамы подтягиваются назад в III позицию (четвертая четверть).

2-й такт. Повторение движений первого такта. Кавалер начинает с левой ноги, дама — с правой. На первую и вторую четверти левое плечо кавалера и правое плечо дамы выносятся вперед. Правый бок кавалера и левый бок дамы слегка изогнуты, голова повернута в сторону ноги, которая проводится вперед.

Chassé

3-й такт. На «раз» и «два» *chassé* вперед у кавалера с правой ноги, у дамы с левой ноги (первая, вторая четверти).

На «три» шаг вперед: у кавалера с левой ноги, у дамы с правой (третья четверть).

На «четыре» правая нога кавалера и левая нога дамы подтягиваются назад в III позицию (четвертая четверть).

4-й такт. Повторение третьего такта с другой ноги.

5—8 такты. Танцующие повторяют движения первых четырех тактов. В конце восьмого такта танцующие поворачиваются лицом друг к другу. Правые ноги впереди в III позиции.

* Танец сочинен Н. Гавлицовским.

Balancé de menuet

9-й такт. На «раз», подавая друг другу правую руку, кавалер и дама делают шаг вперед (*balancé* вперед). Соединенные руки плавно поднимаются в III позицию. Голова наклонена к левому плечу (первая четверть). Свободные руки отведены от корпуса.

На «два» левая нога подтягивается к правой в III позицию на полупальцах (вторая четверть).

На «три» левая нога делает шаг назад, руки, не разрываясь, опускаются вниз, правая нога вытянута в IV позицию вперед (третья четверть).

На «четыре» правая нога подтягивается к левой в III позицию. Корпус наклонен вправо, голова повернута к правому плечу (четвертая четверть).

10-й такт. На «раз», «два» *chassé* с правой ноги, одновременно кавалер и дама меняются местами. Руки в III позиции, красиво округлены. Голова повернута вправо (первая, вторая четверти).

На «три» шаг левой ногой и одновременно полуповорот вправо. Руки опускаются (третья четверть).

На «четыре» правая нога ставится назад в III позицию (четвертая четверть).

11—12 такты. Кавалер и дама с левой ноги повторяют движения девятого и десятого тактов.

13—16 такты. Повторение движений девятого, десятого, одиннадцатого и двенадцатого тактов.

ПАДЕГРАС *

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди. Танцующие стоят рядом. Кавалер правой рукой держит левую руку дамы. Свободные руки слегка отведены от корпуса. Танец занимает восемь тактов.

1-й такт. На «раз» шаг правой ногой в II позицию вправо.

На «два» левая нога приставляется к правой назад в III позицию.

На «три» шаг правой ногой вправо.

На «четыре» левая нога выводится вперед в IV позицию. Голова обращена влево.

2-й такт. Повторение первого такта с левой ноги влево. Голова обращена вправо.

3-й такт. Три шага вперед с правой ноги (первая—третья четверти).

Левая нога выводится вперед в IV позицию (четвертая четверть).
4-й такт. Три шага вперед с левой ноги (первая, третья четверти). Правая нога ставится вперед в III позицию (четвертая четверть). Танцующие стоят лицом друг к другу. Кавалер стоит спиной к центру круга.

5-й такт. Повторение движений первого такта вправо.

6-й такт. Повторение движений первого такта влево. На четвертую четверть правая нога выводится вперед в IV позицию. Кавалер и дама подают друг другу правую руку, которую держат в III позиции. Лица обращены друг к другу.

7—8 такты. Кавалер и дама делают полный круг, исполняя движения третьего и четвертого тактов. В конце восьмого такта танцующие принимают исходное положение. Танец начинается сначала.

ПАДЕКАТР *

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Парный балльный танец, появившийся в начале XX века.

Исполнение его занимает четыре такта. Первый и второй такты состоят каждый из четырех шагов, отчего танец и получил название «падекатр». Третий и четвертый такты состоят из двух полных туров вальса или четырех полуоборотов. Обычно вальс исполняется на $\frac{3}{4}$, а в падекатре вальс идет на $\frac{4}{4}$, что придает ему своеобразную окраску, так как ритм в $\frac{4}{4}$ требует более быстрого движения.

Исходное положение: кавалер и дама лицом обращены друг к другу. Ноги в III позиции. У кавалера впереди левая нога, у дамы — правая. Руки слегка отведены от корпуса. Левая рука кавалера держит правую руку дамы. В правой руке кавалера левая рука дамы.

Затакт. Легкое *plié*.

1-й такт. Кавалер делает скользящий шаг левой ногой во II позицию (первая четверть). Правая нога скользяще подтягивается к левой назад в III позицию (вторая четверть). Вторично скользящий шаг левой ногой во II позицию, кавалер отпускает правую руку дамы (третья четверть). На четвертом шаге кавалер, приподнимаясь на полупальцы левой ноги, проводит правую ногу вперед в IV позицию, приподняв ее от пола. Левая нога опускается (четвертая четверть). Дама делает те же движения с другой ноги. Корпус танцующих несколько наклонен друг к другу. Неполное *dos à dos*. У кавалера голова повернута вправо, у дамы — влево.

* Танец сочинен и записан Е. Ивановым.

* Танец сочинен Н. Гавликовским.

2-й такт. Повторение движения первого такта: у кавалера с правой ноги, у дамы с левой ноги. Свободные руки отведены от корпуса. В конце второго такта танцующие снова обращены лицом друг к другу и принимают положение, типичное для вальсирующих.

3—4 такты. Вальс вправо.

Танец начинается сначала.

Во время исполнения третьего и четвертого тактов вальс танцуют не всегда вправо. По желанию танцующей пары вальсировать можно и влево, что придает танцу большее разнообразие.

ПА-ДЕ-ТРУА*

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Парный бальный танец XX века, в котором мы находим сочетание различных движений: менуэта, мазурки и вальса.

При своем появлении он пользовался заслуженным успехом наряду с другими танцами, которые воспитывали хорошие манеры, изящество, грацию и музыкальность.

Исходное положение танцующих: ноги в III позиции. У кавалера впереди левая нога, у дамы — правая. Правой рукой кавалер держит левую руку дамы. Свободные руки слегка отведены от корпуса.

Вступление к танцу — четыре такта.

1-й такт. Начиная левой ногой, кавалер делает вперед три шага, на третьем шаге (первая, вторая четверти) правая нога одновременно подтягивается носком к левой в III позицию назад. *Plié* на обе ноги, причем кавалер и дама поворачиваются лицом друг к другу (третья четверть). Дама делает те же движения, что и кавалер, начиная с правой ноги.

2-й такт. Кавалер отступает правой ногой назад в IV позицию (первая четверть). Пауза (вторая четверть). Левая нога скользяще подтягивается носком к правой в III позицию вперед (третья четверть). Дама делает те же движения с другой ноги, но на третью четверть правую ногу ставит в III позицию назад. Корпус слегка наклонен вперед.

3-й такт. Опустив руки, кавалер и дама делают с левой ноги шаг вперед, встречаясь правыми плечами, которые почти касаются друг друга (первая четверть). Правая нога носком проводится вперед в IV позицию. Голова повернута к правому плечу. Левая рука отведена от корпуса, правая согнута в локте, кисть повернута вверх (вторая, третья четверти).

4-й такт. Кавалер и дама, меняясь местами, делают правой ногой

шаг вправо (первая четверть) и поворачиваются влево (вторая четверть).

Кавалер подтягивает левую ногу к правой вперед в III позицию, а дама — правую ногу к левой вперед в III позицию (третья четверть). Исполнители подают друг другу руки.

5—8 такты. Первые четыре такта повторяются в обратную сторону.

Примечание. Первые четыре такта были против часовой стрелки. Пятый—восьмой такты танцуются по часовой стрелке. В конце восьмого такта танцующие занимают исходное положение.

9—10 такты. Стоящие лицом друг к другу кавалер и дама берутся за руки — в правой руке кавалера левая рука дамы, в левой руке правая рука дамы — и исполняют *pas de bougée**. Кавалер начинает с левой ноги, дама — с правой. Голова кавалера на девятом такте повернута влево, у дамы — вправо. На десятом такте — наоборот.

11—12 такты. Кавалер, начиная с левой ноги, делает два *coup de talon* (два «голубца»), дама — глиссирующие движения с правой ноги. У кавалера голова повернута влево, у дамы — вправо. *Coup de talon*, или «голубец», надо делать глиссирующими шагами, мягко и элегантно.

13—16 такты. Кавалер и дама танцуют вальс: кавалер с левой ноги, дама с правой.

17—18 такты. Кавалер берет правой рукой левую руку дамы. Исполняется вперед два *pas souci*: кавалер с левой ноги, дама с правой ноги.

19—20 такты. Танцуют *pas souci*, кавалер делает полный круг влево, а дама — вправо. В конце двадцатого такта танцующие встают в позу вальса.

21—24 такты. Кавалер и дама танцуют вальс, и танец повторяется сначала.

* В классической и бальной хореографии есть несколько разновидностей *pas de bougée*. Ниже мы описываем характерные черты *pas de bougée*, исполняемого по ходу данного танца.

Затем *Plié* на левой ноге, правая выносится вправо и слегка отделяется от пола. Голова повернута вправо. Корпус наклонен влево. На «раз» правая нога скользящим движением подбивает левую ногу. *Plié* на правой ноге. Левая нога, скользя носком по полу, выносится влево.

На «два» шаг левой ногой влево, скользя носком по полу.

На «три» правая нога скользящим движением подбивает левую ногу. *Plié* на правой ноге, вытянутая левая нога выносится влево. Корпус наклонен вправо. Голова повернута влево.

Примечание. При исполнении этого движения наклон корпуса и повороты головы должны быть плавными.

* Танец сочинен А. Бычковым.

МИНЬОН*(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Бальный танец конца XIX века, исполняемый и в наше время. Состоит из шестнадцати тактов. Первые восемь тактов танцующие делают pas balancé поворотами (полтура вальса).

Вторые восемь тактов состоят из скользящих шагов и вальса — то, что мы называем «вальс-миньон». Танец исполняется мягко и спокойно.

Исходное положение: III позиция.

У кавалера впереди левая нога, у дамы — правая. В левой руке кавалера правая рука дамы. Правая рука кавалера лежит на талии дамы.левой рукой дама держит платье. В продолжение восьми тактов положение головы, рук и корпуса, типичные для вальса.

1-й такт. Кавалер с левой ноги, а дама с правой ноги делают balancé вперед. Руки поднимаются медленно вверх. Голова повернута вперед, слегка наклонена (у дамы влево, у кавалера вправо).

2-й такт. Кавалер снимает правую руку с талии дамы и с правой ноги делает полтура вальса вправо, дама делает это движение с левой ноги влево. Соединенные руки плавно опускаются вниз.

3-й такт. Balancé кавалера с левой ноги, у дамы — с правой ноги. Положение dos à dos. Головы повернуты друг к другу. Руки плавно поднимаются вверх.

4-й такт. Кавалер влево, а дама вправо делают полтура вальса и принимают исходное положение.

5—8 такты. Повторение первых четырех тактов.

9—16 такты. Исполняется вальс-миньон (см. раздел «Элементы историко-бытового танца»).

*Бытовой танец в России*

В жизни древних славян народные праздники играли немаловажную роль. Окончание полевых работ, возвращение с охоты и из военных походов, значительные события в семейном быту отмечались очень торжественно. На этих праздниках танцы занимали не последнее место.

Простейшим из них был хоровод. Хоровод — это круг. Водили его под музыку или песню. Часто хороводы сопровождалось разыгрыванием каких-либо бытовых сценок, и тогда песня заменялась диалогом. Образную характеристику хоровода дает академик Б. В. Асафьев (И. Глебов): «Хоровод является драматическим действием, в котором разыгрываются под песню, соответственно ее тексту, сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада»*. В хороводах и хороводных песнях находят отражение различные стороны повседневной жизни русского человека.

«Зарождение жанра хороводных песен у славянских народов относится к глубокой древности. Анализ песенных текстов и памятников материальной культуры позволяет предполагать их существование в период разложения родового строя»**.

С течением времени хороводные пляски видоизменялись, в них появлялись новые темы, усложнялись мелодии, текст припевов и сама пластическая структура. Появилось много местных разновидностей хороводных песен и игр.

Самые распространенные формы хоровода — хороводы-игры и хороводы-пляски. В первых всесторонне отражена тема трудовой деятельности русского крестьянства. В песнях, сопровождающих хороводы, говорится о полевых работах, о подготовке земли к посевам и уборке урожая. Таковы песни: «Ах, как же мне, матушка, белый ленок сеять», «Просо» и др. Ряд хороводов отражает устой

* Танец сочинен Н. Гавликовским. См.: Гавликовский Н. Руководство для изучения танцев. Спб., 1907.

* Глебов И. Симфонические этюды. Пг., 1922, с. 59—60.

** Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. М., 1951, с. 7.

семейного быта, тяжелое положение русской женщины в семье мужа и привольное житье под родительским кровом.

И если в западных странах бранль или фараandola были первыми общественными танцами, то в России эту роль выполняли хороводы и различные виды русской народной пляски. О повсеместном распространении народного танца и его самобытных чертах не раз упоминали путешественники и ученые. «Без пляски и пения в России не бывает ни одной народной пирушки. Ни у одного народа нет пляски более выразительной и прекрасной, нежели национальный русский танец,— пишет немецкий публицист и ученый И. Беллерман.— Русский национальный танец столь красноречив, что я не знаю ему равного... Красота танца заключается не в искусном положении ног, но в том, что в пляске участвуют голова, глаза, плечи, туловище, руки, словом, все тело»*.

Композиция хорОВОДА была различна, но чаще всего она имела форму круга. Круги варьировались, они могли удваиваться, переходить в парные колонны, восьмерки, зигзаги, которые превращались в змеевидные ходы, а те в свою очередь принимали форму линий-рядов. Ряды наступали один на другой. «Заводили» хорОВОД вожаки. Они должны были обладать выдумкой и фантазией. Народ дал им прозвище «хороводников». Хороводниками могли быть и мужчины и женщины. Подражая движению солнца, хорОВОД начинал двигаться в левую сторону. В медленных хорОВОдах движения были плавные, они подчеркивали величавость русской девушки, про которую говорили: плывет как пава. Это народное определение попало затем в художественную литературу. Его мы встречаем у Державина («Как приятным тихим ходом важно павами плывут, как с веселым быстрым звоном голубками воздух вьют»), Некрасова («Пройдет, словно солнце осветит, посмотрит — рублем подарит») и многих других русских писателей и поэтов. Женская пляска была грациозна и проста, мужская — энергична, в ней имелись «коленца» и выверты, она требовала проворства, ловкости. Уже в хорОВОдах отчетливо определялся характер русского народного танца. Русский народ создал многие танцы. Они различны по содержанию, композиции и ритмическому рисунку. Но все это разнообразие, как говорит Н. В. Гоголь, «родилось из характера народа, его жизни и образа занятий». Так, игры, сопровождаемые танцами, с древних времен приурочивались к весне, лету, когда начинались или оканчивались полевые работы. Многие из них походили на красочное театральное представление. Со времен седой старины в деревнях существовал танец-игра «Семика». Этот поэтический девичий праздник отмечали на седьмой неделе после пасхи. Девушки собирались на лугу, водили медленные хорОВОды, пели задушевные, немного

* Цит. по: Гозенпуд А. К истории балетного театра XVIII века. — Ученые записки Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии. Т. 2. Л., 1958, с. 222.

грустные песни. В стороне располагались парни, они высматривали себе невест. В дни «Семика» «завивали березку», украшали ее лентами. Затем из лесу возвращались в деревню, пели песни, водили хорОВОды. В этот праздник плели венки, гадали, «кумовались».

Деревенские хорОВОды переходили из деревни в деревню. Весенние и летние праздники часто были связаны с ярмарками, на которые съезжались крестьяне из окрестных деревень. Здесь водились большие хорОВОды, которые объединяли не одну сотню людей. Здесь же происходили «смотрины», которые оканчивались стовором, а потом свадьбами. Семицкие праздники заканчивались игрой в «горелки». «Семика» праздновался и в городах. В Москве его проводили в Марьиной роще. Богатая песенно-танцевальная древняя культура, русские обычаи и игры широко использованы в национальных операх и балетах. ХорОВОды, игры и танцы мы встречаем у М. Матинского в опере «Санктпетербургский гостинный двор», в опере Е. Фомина «Ямщики на подставе», в операх Римского-Корсакова («Снегурочка», «Царская невеста», «Майская ночь»), Чайковского («Евгений Онегин», «Опричник»), Даргомыжского («Русалка»).

Развитию народных сборов, игр, массовых общественных плясок во многом способствовали скоморохи. Скоморошество — историческое, самобытное явление русской культуры. Скоморохи были носителями актерского, музыкально-вокального и хореографического искусства в Древней Руси.

Питая народ своим искусством, они в то же время брали многое из того, что создавалось в народе. Но скоморохи выступали не только перед народом. Скоморошья ватаги держали при своих дворах богатые князья. Скоморохи являлись участниками боярских и царских свадеб. Так, во время свадьбы Василия III и Елены Глинской невесту сопровождали женщины-плясуньи. Иван Грозный устраивал шумные придворные маскарады, где веселился со скоморохами, в чем его неоднократно обвинял князь Курбский в своих письмах.

О широком доступе скоморохов к царскому двору свидетельствуют многие мемуары, исторические документы. «23-го числа, в полдень, мы в первый раз услышали русскую музыку: когда мы сидели за обедом, пришли двое русских с лютней и гудком на поклон к гг. послам, начали играть и петь песни в честь Великого Государя царя Михаила Федоровича и, когда они заметили, что их хорошо приняли, начали выделывать разные штуки и пустились плясать, всяким способом, каким пляшут у них обыкновенные мужчины и женщины. Русские не берутся за руки и не водят друг друга, как это делают немцы; у них мужчины и женщины пляшут сами по себе отдельно»*.

* Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636, 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. М., 1870, с. 23.

Но представления скоморохов были не только чисто развлекательным зрелищем. Большой частью они носили сатирически-обличительный характер. Лихие и остроумные бродячие потешники высмеивали бояр, купцов, в карикатурном виде представляли служителей церкви.

Вражда между церковью и скоморохами была длительной и ожесточенной. Не раз имена скоморохов предавались анафеме, не раз церковные власти издавали строгие указы. Церковный собор, созванный в 1551 году в Москве, запрещал скоморохам появляться вблизи церквей и во время свадеб. В царствование Алексея Михайловича начинается более жестокое преследование бродячих скоморохов. В указах и грамотах, изданных царем в 1648 году, запрещалось «всякое мятежное бесовское действие, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми»*. Притесняемые церковью и властями, скоморохи покидают родные места и большими группами устремляются на север. Их искусство теряет черты синтетичности и приобретает определенную специализацию. Скоморохи-музыканты вливаются в домашние оркестры именитых бояр, плясуны превращаются в танцоров, подвизаясь на сценических подмостках вместе с актерами-иностранцами.

Трудно переоценить значение скоморохов в развитии танцевального искусства в нашей стране, в популяризации простейших форм общественных танцев. Кочуя из города в город, являясь непременными участниками различных праздников, скоморохи прививали любовь к танцу, совершенствовали изобретенные народом пляски, сочиняли новые хороводы, игры и песни. Их танцевальное творчество, неразрывно связанное с трудом, бытом, думами и чаением народа, стало той первоосновой, которая дала толчок к развитию профессиональной хореографии.

Допетровская Русь жила по «Домострою» — своду правил общественного поведения, одобренных церковью и консервативным боярством. И хотя в царствование Алексея Михайловича (1645—1676) состоялся первый придворный спектакль, а в 1673 году был показан первый придворный балет «Об Орфее и Евридике», несмотря на то, что некоторые знатные бояре устраивали домашние музыкальные вечера, на которых звучали органы, виолы, выступали артисты из иноземцев, а при царском дворе исполнялись польские и украинские танцы, в общественной жизни, в семейном быту было много кноости.

Боярская верхушка, приближенная к царю, придерживалась заветов старины, чуждалась светского и иноземного влияния. Внешне боярский быт выглядел роскошным и ритуально-величественным. Бояре, их жены и дети одевались в дорогие одежды из бархата, парчи, шелка, редкостные меха. Женщины украшали свои платья, кокошники и повязки жемчугом и камнями. Особенно нарядными

* Ф а м и л и ц ы н Ал. Скоморохи на Руси. Спб., 1889, с. 166.

были одежды во время царских служб и церемоний. Но быт женщины был подчинен суровым предписаниям. В тереме на женской половине велась затворническая жизнь. Она зорко охранялась мамками. Развлечения были строго ограничены: сказки тех же мамок, песни санных девушек, рукоделие. Выход в церковь или выезд на свадьбу были событием, но и здесь нужно было соблюдать многочисленные правила.

Когда на мужской половине происходил прием, хозяин дома звал «хозяйку» к своим гостям. Этот обычай открывал двери терема для жены, замужней дочери, жены сына. Дочери-девушки к гостям не выходили. Хозяйка дома, пышно одетая, окруженная или замужними женщинами или санными девушками, которые несли поднос с вином и чаркой, входила и становилась в переднем углу, где висели иконы и лампы. Она кланялась гостям «малым обычаем», то есть делала поясной поклон. Хозяин дома кланялся «большим обычаем» — делал земной поклон. После этого хозяйка подносила гостям по чарке вина, предварительно пригубив ее. Вызов жены к гостю означал высокую степень гостеприимства.

Конец XVII и начало XVIII века — значительная эпоха в истории России. Грандиозные реформы Петра I ставили своей задачей ликвидацию экономической, политической и культурной отсталости страны. Это был переломный период в жизни русского народа. Успешные войны Петра I за выход России к морю, создание флота, регулярной армии, основание Петербурга, открытие общедоступного публичного театра, учебных заведений, выпуск газет — все это не могло не отразиться на общественной жизни страны.

Преобразования Петра коснулись всех сторон русской жизни. Косность бояр и родовитого дворянства заставляет Петра издавать законы, предписания, налагать денежные штрафы. Правила поведения устанавливаются не только для торжественных и церемониальных приемов, как это было раньше, но и для семейных праздников, именин, свадеб, вечеров. По указанию самого царя вырабатывается ряд правил поведения для молодежи. Эти правила были впоследствии собраны воедино и издавались под названием «Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению». В них обращалось внимание на поведение в обществе, манеру говорить, держать себя за столом, носить костюм, приветствовать старших. Правила состояли из шестидесяти пунктов. Во многих из них говорилось о танцах и умениях подобающим образом вести себя в общественных местах. Так, например, в пункте 18 сказано: «Младый шляхтич или дворянин, ежели в эксерциции (обучении.— М. В.-Р.) своей совершен, а наипаче в языках, в конной езде, танцевании, в шпажной битве и может добрый разговор учинить, кто муж красноглаголив и в книгах научен, оный может с такими досуги прямым придворным человеком быть». В пункте 34: «Немалая отроку есть краса, когда он смирен, а не сам на великую честь позывается, но ожидает, пока его танцевать или к столу идти

с другими пригласят»; ибо говорится; «смирение — молодцу ожерелье». Пункт 54: «Непристойно на свадьбе в сапогах и острогах быть и тако танцевать: для того, что тем одежду дерут у женского пола, и великий звон причиняют острогами, к тому же не так поспешен в сапогах, нежели без сапогов»*.

Во время заграничных путешествий Петр интересовался танцевальным искусством, отыскивал учителей, поощрял интерес приближенных к светским увеселениям и пляскам, сам не раз с увлечением танцевал на придворных праздниках и гуляниях.

Петр старался использовать и заимствовать все, чего с его точки зрения не хватало русским. Он учился сам и посылал учиться молодежь.

Подражая царю, дворяне постепенно приобщаются к новому бытовому укладу. Они выписывают из-за границы учителей, которые учат молодых русских людей не только правилам «иноземного танцевания», но и манере поведения, или, как тогда говорили, «правилам учтивости и кумплементам».

Петр всячески стремился внушить дворянству интерес к общественной жизни, вывести женщин из теремов, познакомить с достижениями западной культуры. Но и без влияния царя во многих дворянских домах стали заводить оркестры, устраивать музыкальные вечера. Реформы Петра ломали старый быт.

26 ноября 1718 года генерал-поліцеймейстер Девиер объявил волю Петра I об учреждении ассамблей. Появление ассамблей свидетельствовало о желании создать условия для свободного общения людей, которые были разобщены в силу вековых предрассудков и домостроевского уклада.

Многие исследователи совершенно справедливо считают ассамблеи первыми русскими балами, на которые являлись одетыми по последней моде, где совершенствовались в танцах и изысканных манерах. Но ассамблеи были не только местом развлечения. Они помогали в борьбе с косным патриархальным бытом, способствовали формированию нового вкуса, интереса к общественной жизни. Правила поведения на ассамблеях регламентировались самим царем. Они должны были строго соблюдаться не только хозяевами, в чьем доме устраивался вечер, но и всеми посетителями вне зависимости от чина и знатности.

Правила поведения на ассамблеях были составлены очень подробно. «Ассамблея — слово французское, которое на русском языке одним словом выразить невозможно, обстоятельно сказать вольное, в котором доме собрание или съезд делается не только для

* Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов повелением Его Имп. Величества Государя Петра Великого, блаженные и вечно достойныя памяти и ныне четвертым тысячением напечатанное в Санкт-Петербурге при Императорской Академии наук — 1745 г. (Первое издание вышло в 1717 г. — М. В.-Р.).

забавы, но и для дела; ибо тут можно друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, также слышать, что где делается; притом же и забава. А каким образом оныя ассамблеи отправлять, определяется ниже сего пунктом, покамест в обычай не войдет:

1) В котором доме имеет ассамблея быть, то надлежит письмом или иным знаком объявить людям, куда вольно всякому придти как мужскому, так и женскому.

2) Ранее пяти или четырех не начинается, а далее десяти по полудни не продолжается.

3) Хозяин не повинен гостей ни встречать, ни провожать, ни подчивать и не тобою выше писанное неповинен чинить, но хотя и дома не случится оного, нет ничего; но токмо повинен несколько покоев очистить, столы, свечи, питье, употребляемое в жажду, кто просит, игры, на столах употребляемые.

4) Часы не определяются, в котором быть, но кто в котором хочет, лишь бы не ранее и не позже положенного времени; также тут быть сколько кто хочет и отъезжать волен когда хочет.

5) Во время бытия в ассамблее вольно сидеть, ходить, играть и в том никто другому прешкодить или унимать; также церемонии делать вставаньем, провожаньем и прочим отнюдь да не дерзает под штрафом Великого орла, но только при приезде и отъезде поклоном почтить должно.

6) Определяется, каким чинам на оныя ассамблеи ходить, а именно: с высших чинов до обер-офицеров и дворян, также знатым купцам и начальным мастеровым людям, тоже знатым приказным; тож, разумеется, и о женском поле, их жен и дочерей.

7) Лакеям или служителям в те апартаменты не входить, но быть в сенях или где хозяин определит, также в Австерии (ресторане. — М. В.-Р.), когда и в прочих местах будут балы или банкеты, не вольно вышеописанным служителям в те апартаменты входить кроме вышеозначенных мест»*.

Ассамблеи устраивались три раза в неделю на протяжении всей зимы. О собрании на ассамблеи возвещалось барабанным боем и объявлениями, прибитыми к фонарным столбам. Это вызывало недовольство иностранцев, которые предпочитали, чтобы им присылали особые пригласительные билеты. На ассамблеях все должны были принимать участие в танцах, и тот, кто не умел хорошо танцевать, считался дурно воспитанным. В связи с ассамблеями и вечерами интерес к танцам возрастал. Русское дворянство начинает старательно изучать иноземные танцы. Первыми учителями были пленные шведские офицеры.

Об увлечении молодых дворян и бояр эпохи Петра I танцевальным искусством свидетельствуют многие страницы дневника камер-

* Графиня Екатерина Ивановна Головкина и ее время (1701—1794). Исторический очерк по архивным документам, составленный М. Д. Хмыровым. Спб., 1867, с. 289—290.

юнкера Берхгольца. «Нельзя себе вообразить, до какой степени они любят танцы, равно как и здешние молодые купцы, из которых многие танцуют очень хорошо. . . Русские дамы мало уступают немкам и француженкам в тонкости обращения и светскости»*.

Нельзя не согласиться с В. Красовской, утверждающей, что, «подобно многим другим нововведениям петровского времени, западноевропейский бальный танец внедрялся в дворянский быт путем личного примера царя и даже в приказном порядке, если примеру следовали не слишком охотно. . . Русская народная пляска из этого быта вытеснялась. Она — преимущественно в ее комедийных разновидностях — сохранялась только в любимых Петром маскарадах и святочных забавах»**. Однако следует заметить, что восприятие иностранной культуры, и в частности танцевальной, не было простым копированием или подражанием. Русские часто видоизменяли иноземные танцы, придавали им иной характер, исполняли в более живой и непосредственной манере.

Начинали танцы хозяин и хозяйка дома. Каждый мог пригласить на танец кого хотел — и знатную даму и даже царицу. Ассамблеи, вечера и балы в Петровскую эпоху открывались церемониальными танцами. В них, так же как и в контрдансах, дамы стояли на одной стороне, кавалеры — на другой, то есть друг против друга. Под торжественную, медленную музыку, напоминающую размеренный марш, кавалеры и дамы делали поклоны и реверансы сначала соседям, а потом друг другу. Затем первая пара делала круг влево и опять вставала на свое место. То же самое делала вторая пара и т. д. Церемониальные танцы танцевали иногда и по кругу. При этом дамы и кавалеры, прогуливаясь по залу, делали реверансы и поклоны.

Описание церемониального танца дает Пушкин в третьей главе «Арапа Петра Великого»: «Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее. . . Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт»***.

Менуэт танцевали одна, две, а иногда и три пары. При исполнении менуэта, в отличие от западных правил, чинопочитание не соблюдалось. Более того, протанцевав один раз, кавалер или дама могли повторять танец с новыми партнерами, выбранными по собственному желанию. Когда кончались церемониальные танцы, в кото-

рых принимало участие большинство гостей, начинался, как правило, «польский». Он очень походил на полонез, но танцевало пять пар, а иногда даже три пары. «Польский» был самым распространенным танцем того времени.

Затем начинались танцы-игры, в которых исполнители проявляли изобретательность и умение быстро разучивать новые движения. Во главе веселых шуточных танцев нередко шел сам Петр I. Об этом довольно подробно пишет Берхголец в своем дневнике: «После нескольких часов танцевания император начал со всеми стариками один танец. . . Их было 8 или 9 пар. . . Император, будучи очень весел, делал одну за другою каприоли обеими ногами. Так как старики сначала путались и танец поэтому всякий раз должно было начинать снова, то государь сказал наконец, что выучит их весьма скоро, и затем, протанцевав им его, объявил, что, если кто теперь собьется, тот выпьет большой штрафной стакан. Тогда дело пошло отлично на лад»*.

Помимо «польского» и менуэта на ассамблеях нередко танцевали английский танец (экосез) и цепной танец (Kettentanz). Ketten-tanz — танец-прогулка. Исполнители держались за носовые платки, и впереди идущие выдумывали на ходу новые движения, которые затем повторялись всеми участниками танца. Ведущая пара переходила из одной комнаты в другую, увлекая за собой остальных.

Процальным танцем, или танцем-шествием, в большинстве случаев заканчивались боярские свадьбы. Этот танец открывал маршал с жезлом, в роли которого часто выступал сам Петр I. За ним следовали шафера. У всех в руках были зажженные свечи. Вслед за процальным танцем сейчас же начинался «польский», он звучал как финал свадебного гулянья. Потом молодых провожали до карет или до их комнаты.

Своеобразным обычаем во времена Петра I был выбор «царицы бала». Хозяин дома преподносил избранной им даме бронзовый вызолоченный жезл. «Царица бала» вскоре возвращала жезл маршалу, как бы снова передавая ему власть.

В Петровскую эпоху создается танец, напоминающий немецкий гротфатер. В нем могли участвовать все гости, приглашенные на бал или на ассамблею. Танец начинался в медленном темпе. Его движения состояли из простых и двойных шагов, изредка украшенных несложными pas de bourrée. По композиции он напоминал церемониальные танцы. Но своеобразие этого танца заключалось в том, что по знаку маршала медленный темп переходил в более оживленный, а затем в быстрый. Танцующие имели право менять партнеров. Поднималась возня, беготня, шум. В этой суматохе принимала участие и царская семья во главе с Петром. По знаку маршала водворялся порядок, и тот, кто оставался без дамы, должен был осушить кубок «Большого орла».

* Дневник камер-юнкера Берхгольца. Ч. 2. М., 1858, с. 86.

** Красовская В. Русский балетный театр. М. — Л., 1958, с. 32.

*** Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. Л., 1978, с. 22.

* Дневник камер-юнкера Берхгольца. Ч. 1, с. 229—230.

Дамы являлись на бал в платьях из штофной или парчовой материи с длинными шлейфами. Наряды украшались кружевами и драгоценными камнями. Башмаки были на каблучках в полтора вершка.

Кавалеры одевались в кафтаны с фалдами и узкие панталоны, были при шпаге и в перчатках, на голове — длинный парик с завитыми буклями.

Вместе с танцами в быт входила музыка. Она звучала не только на балах, вечерах и ассамблеях. Большие военные и придворные оркестры играли во время спуска кораблей, катаний на Неве. Музыка звучала также и на различных общественных праздниках. Оркестры приглашались на маскарады, свадьбы и именины знатных дворян.

В 30—40 годах XVIII столетия на пышных придворных балах исполнялись все модные иностранные танцы, среди которых видное место занимал менуэт.

Один из современников, описывая великолепный дворцовый бал, сообщает: «Танцевали за раз 20 менуэтов, что составляет довольно необыкновенное зрелище; контрдансов танцевали мало, кроме нескольких англезов и полонезов»*.

Изучать новые танцы, осваивать тончайшие законы придворного и светского этикета становится одной из главных забот придворной знати.

Популярности бытовых танцев немало способствует и то, что в различных учебных заведениях танец входит в число обязательных предметов. Танцы изучали в Академической гимназии, в Шляхетном корпусе. Танцы и манеры преподавали опытные учителя, снискавшие славу далеко за пределами России. Среди них были такие, как Самуил Шмид, Филипп Базанкур, Иоанн Якоб Шмит и, наконец, Иоанн Батист Ланде, с чьим именем связано открытие первой в России танцевальной школы. Долго и плодотворно работал в Шляхетном корпусе Андрей Алексеевич Нестеров — лучший ученик Ланде и один из первых русских балетмейстеров, роль которого в развитии отечественной хореографии до сих пор не оценена по заслугам. Нестеров дольше других преподавал бальные танцы, обучая не только дворянскую молодежь, но и представителей демократических слоев общества, которых в дальнейшем использовали как танцевальных учителей.

Некоторые из дворцовых танцмейстеров давали уроки в частных домах. Мы не располагаем достаточными сведениями, которые бы проливали свет на методику преподавания бальных танцев в XVIII веке. Единственным достоверным свидетельством является книга И. Кускова «Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обою пола, со мно-

* Михневич В. Исторические этюды русской жизни. Т. 2. Спб., 1882, с. 274.

гими графированными фигурами и частью музыки»*, вышедшая в 1794 году. Об этом руководстве М. Борисоглебский пишет: «При ближайшем рассмотрении учебника видно, что он преследовал не столько танцевальные, в нашем понимании, задачи, сколько умение держаться в обществе. Учебник проникнут духом «куртуазности», и, хотя он напечатан спустя 30 лет после смерти Ланде, общий уклад жизни тех времен свидетельствует, что при Ланде в Шляхетном корпусе и Академии танцы преподавались именно так, как описывает Кусков»**. И вместе с тем из учебника Кускова видно, что техника танца была довольно сложной. Она требовала предварительной подготовки корпуса, рук, требовала знания «пяти положений ног», которые подробно описаны в книге. Большое внимание в ней уделяется реверансам и поклонам, манере подавать руку, снимать и надевать шляпу. Значительное место в этом исследовании отводится менуэту. Автор подчеркивает, «что сей танец самый благородный и важный, а следовательно, и труднейший, и, которому, дабы с потребной приятностью, и по всей точности танцевать, надобно довольно время обучаться»***.

Правила исполнения менуэта Кусков начинает с описания шагов: «Шаг менуэтный состоит в четырех мерах; две первые называются *coupés* или *soulés*, а другие две *soutenus* или *marché*; шаги в менуэте суть двух родов: шаг вперед и шаг в сторону; шаг сего менуэта может разделиться еще на два шага, то есть на полкупе и падебуре»****. Специальный раздел посвящен различным шагам, дополнительным движениям и па, которыми украшается менуэт. Освоив сложную технику менуэта, ученик мог быстро разучивать другие танцы; более того — во время обучения тело его приобретало профессиональную осанку. Вот почему воспитанники Шляхетного

* Книга И. Кускова состоит из 12 глав:

- I) Каким образом ставить тело и производить разные положения ногами
- II) Способ хорошо ступать или ходить
- III) О разных поклонах
- IV) Каким способом должно скидывать и надевать шляпу
- V) О шаге менуэта
- VI) Каким образом подавать руку
- VII) О мере
- VIII) О разных шагах, коими можно украсить менуэт
- IX) Что касается до осанки женского пола, и как им ступать и кланяться
- X) Каким образом входить в зал
- XI) Как держать руки женскому полу во время танцевания менуэта, отводить плечи в разные стороны и употребляемых в сем танце оборотах головы
- XII) Как подавать руку женскому полу.

** Материалы по истории русского балета. Сост. М. Борисоглебский. Т. I. Л., 1938, с. 339.

*** Кусков И. Танцевальный учитель... гл. V, с. 10.

**** Там же, с. 10—11.

корпуса совершенно свободно танцевали ансамблевые и сольные номера в балетных спектаклях придворного театра.

В книге И. Кускова есть глава о женском танце, который в XVIII веке достиг подлинного совершенства. Это подтверждают и записки Якоба Штелина, который приводит высказывание Ж.-Б. Ланде: «Кто хотел бы видеть, как верно, по правилам, изящно и непринужденно нужно танцевать менуэт, тот должен был бы посмотреть этот танец при русском императорском дворе»*.

О значении менуэта для обучающихся бальным танцам говорит также один из крупнейших русских балетмейстеров и педагогов, А. П. Глушковский: «А главное достоинство у старых танцевальных учителей состояло в том, что они держали ученика долгое время на менуэте à la reine, потому что этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, одним словом, делает все движения и манеры приятными. Мменуэт приносил еще и другую пользу: если ученик был сутуловат от природы, то от очень часто повторяемого ему учителем приказа держаться прямо молодые члены его выпрямлялись и сутуловатость исчезала совершенно; ежели голова его от привычки вытягивалась вперед, то его заставляли держать ее прямо, выправляли грудь и не давали болтаться рукам. Таким образом ученик получал совершенную выправку всего тела»**.

Во второй половине XVIII века бальный танец прочно входит в русский быт. Он уже не является диковинкой, доступной только высшему сословию, военной знати и придворным кругам.

Мелкопоместное дворянство, чиновники, разночинная интеллигенция с увлечением танцуют на семейных вечерах, городских балах и свадьбах.

Здесь вырабатывается своя манера исполнения — непринужденная и естественная.

В XVIII веке на придворных балах и роскошных увеселениях во дворцах Шереметева, Юсупова, Потемкина русская знать демонстрирует свое умение исполнять самые новейшие бальные танцы. Кроме менуэта были также популярны полонез, гавот, контрдансы, англес, в конце века — тампет, фанданго, танец с шалью и другие. О русских национальных танцах обычно вспоминали во время маскарадов, костюмированных балов, грандиозных театральных праздников. Развлекаться русскими плясками в кругу сенных девушек любила дочь Петра Елизавета. Екатерина II, равнодушная к подлинно русской национальной культуре, тем не менее «в сарафане и кокошнике нередко на виду у всех... сама... по-русски плясать изволила». Она вводила русские танцы в свои комические оперы. Но эти стилизованно разукрашенные пляски были очень далеки от подлинников.

* Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 149.

** Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера, с. 192.

Необыкновенно богаты были балы и парадные вечера в XVIII столетии. Их великолепие не уступало самым грандиозным балам и раутам Парижа и Рима. Колоссальные суммы тратили царский двор и крупные помещики на диковинные праздники и увеселения, разоряя и без того нищее крестьянство.

Современники справедливо называют русские балы и приемы «сказочными». Описание одного из таких балов оставил В. Михневич.

«Огромная, великолепная зала, среди зимы превращенная в роскошный сад. Померанцевые и миртовые деревья в полном цвету, расставленные шпалерами по обеим сторонам залы, образуют тенистые благоуханые аллеи, под сенью которых журчали фонтаны... Тысячи огней, странные мелодические звуки огромного оркестра; толпы изящных кавалеров и очаровательных дам в праздничных нарядах; архадские пастушки и нимфы, то гуляющие в аллеях, то вьющиеся пестрой вереницей в грациозном танце. Все это заставляет думать, что находишься в стране фей, и в восхищенном воображении вставали поэтические картины из «Сна в летнюю ночь» Шекспира.

...Летний вечер высокаторжественного дня. Апартаменты дворца приняли праздничный вид и наполнились многочисленными кавалерами и дамами, блистающими уборами и драгоценными камнями. Изумительная красота и богатство апартаментов, но их затмило приятное зрелище 400 дам, очень красивых и очень богато одетых. К этому поводу восхищения присоединился другой: внезапно произведенная одновременным падением всех стор темнота сменилась в то же мгновение светом 1200 свечей, которые со всех сторон отражались в зеркалах. Грянул оркестр в 80 музыкантов, и великий князь с великой княгиней открыли бал.

Вдруг все смолкло, послышался шум, имевший нечто величественное: дверь быстро растворилась настежь, и мы увидели блестящий трон, а на нем императрицу. Сойдя с трона, окруженная царедворцами, она вошла в бальную залу при всеобщем почтительном молчании и неподвижности. Поговорив с некоторыми лицами, государыня дала знак к продолжению танцев. Бал продолжался до 11 часов, когда гофмаршал пришел доложить ее величеству, что ужин готов, все перешли в очень обширную, великолепно убранную залу, освещенную 900-ми свечей, в которой красовался фигурный стол на 400 кувертов. На хорах залы начался вокальный и инструментальный концерт, продолжавшийся во все время банкета, были кушанья всевозможных наций»*.

Русские помещики-магнаты, владельцы сотен тысяч крепостных душ в различных губерниях, в устройстве балов и праздников не желали отставать от царского двора. Для этих увеселений они со-

* Михневич В. Исторические этюды русской жизни. Т. 2, с. 274—275.

оружали специальные здания и фонтаны, выписывали самых знаменитых иностранных музыкантов, певцов, танцоров.

«Вот мы в Таврическом дворце на достопамятном чисто Вольто-саровском пиршестве 28 апреля 1791 года, обошедшемся в 500 000 рублей. Ничего подобного Петербург не видел ни прежде, ни после. Целые тысячи рабочих в течение нескольких недель были заняты убранством дворца и сада, сооружением «храмов», павильонов, триумфальных ворот, каскадов и всяких других затей прихоти и вкуса. Для иллюминации потребовалось 300 пудов воску и 20 000 разнообразных, причудливой формы, шкаликов и фонарей. Пруды покрылись раззолоченными гондолами; фонтаны били ароматической водой, например лавандовой; в тени деревьев раздавалось пение соловьев и других певчих птиц; в аллеях сада курились фимиамы; для развлечения гостей были предложены театр, балет, концерты — вокальный и инструментальный. Блестящее общество состояло из 3000 гостей. При появлении императрицы ее встретила стройная кадриль, составленная из 24 пар. В ней участвовали знатнейшая молодежь, на подбор красавицы и красавцы в белых атласных костюмах, усеянных бриллиантами, которых в итоге было на 10 миллионов рублей. Танцы аранжировал придворный балетмейстер Пик; танцевавшими предводительствовали великие князья.

В конце бала явился сам Пик и отличился каким-то удивительным соло. В заключение была спета оперными силами итальянская кантата»*.

Танцевальная культура России в XIX веке стояла на большой высоте. Русская школа классического танца с каждым десятилетием, с каждым новым творческим этапом заявляла о себе как о сильной художественно-педагогической системе. Петербург и Москва постепенно становились самыми значительными «хореографическими центрами» Европы, где прекрасно обученный кордебалет и одаренные солисты позволяли отечественным и иностранным балетмейстерам осуществлять самые сложные балетные спектакли.

Высокий профессионализм русского балетного театра, необыкновенная популярность хореографических представлений оказывали влияние на стиль и манеру исполнения бытовых танцев, систему их преподавания, прививали любовь к танцевальному искусству.

В жизни России XIX века танец занимал значительное место. Человек, появляющийся в обществе, должен был знать большое количество балльных танцев.

Начиная с Петровской эпохи, во всех государственных и частных высших и средних учебных заведениях, военных школах, иностранных пансионах танец был обязательным предметом. Его изучали и в Царскосельском лицее и в скромных ремесленных и коммерческих училищах. В России не только прекрасно знали все

* Михневич В. Исторические этюды русской жизни. Т. 2, с. 275.

новейшие и старинные балльные танцы, но и умели их исполнять в благородной манере. Это объяснялось тем, что учителями балльного танца чаще всего были не танцмейстеры-ремесленники, а крупнейшие мастера русской балетной сцены, прославленные балетмейстеры и артисты, такие, как А. Глушковский, Огюст Пуаро, А. Новицкая, Л. Стуколкин, Е. Санковская и многие другие. Они прививали своим ученикам благородную манеру исполнения, музыкальность и стремились к тому, чтобы учащиеся получали «совершенно новую форму в одежке, в поступи, в положении корпуса»*.

Иностранные специалисты — владельцы частных танцевальных классов — невольно перенимали русскую манеру обучения. Как и в XVIII столетии, учитель танцев являлся не последней фигурой в жизни не только губернских и уездных, но и столичных городов. Зачастую роль танцмейстера он совмещал с преподаванием светских манер, организацией балов, вечеров и маскарадов. А. Глушковский, хорошо знавший быт русского общества, замечает в своих мемуарах: «Балетмейстеры (то есть учителя танцев) играли в то время также немаловажную роль в высшем кругу общества. Зимой не проходило ни одного вечера, в который бы вельможи не давали бала; на балы всегда приглашали и учителей танцев»**.

Некоторые частные танцевальные классы, доступные представителям различных сословий, существовали по нескольку десятилетий. Среди них известны были классы Мунарети и П. Иогеля, о котором А. Глушковский пишет: «Между многими балами, которыми были, по обыкновению, богаты нынешние святки (1849 года), общественными и частными, мы с наибольшим удовольствием должны остановиться на одном: это бал П. А. Иогеля, почтенного учителя и наставника нашего и, наверное, половины Москвы, ветерана танцевального искусства, поставившего на ноги не одно поколение, не одной тысяче сообщившего легкость и грацию, уже полвека занимающегося уроками балльных танцев. Его балы как бы составляют середину между балами общественными и частными. Они соединяют в себе все преимущества тех и других, отлагая их неудобства. В них нет недоступности балов частных, на которые не всякий может попасть, в них нет чуждаемости балов общественных. Простота и патриархальность — вот что господствует на этих балах, с присоединением непрременной веселости. На этих балах одно общество: это ученики П. А. Иогеля, которые всегда за непремный и весьма приятный долг считают явиться на этот бал с тем, чтоб изъяснить дань своего уважения своему старому учителю, доставить ему и себе удовольствие посещением этого бала»***. И далее: «В январе 1800 года П. А. Иогель в первый раз начал давать уроки.

* Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера, с. 194.

** Там же, с. 123.

*** Там же, с. 196.

В нынешнем году этому исполнится 50 лет, и бал 28 января будет как бы юбилеем полувековой деятельности почтенного артиста»*.

Многие из преподавателей стремились обобщить и зафиксировать свой педагогический опыт, описать танцевальные схемы и движения, создать учебники и самоучители. В XIX столетии вышло немало пособий и книг по бальному танцу, принадлежащих перу русских авторов. Причем систематизацией массовых танцев занимаются не только стличные педагоги.

Л. Петровский — учитель танцев при Слободской украинской гимназии в Харькове — издает в 1825 году книгу «Правила для благородных общественных танцев». Эта книга, как и позднее вышедшие учебники Л. Стуколкина и Н. Гавликовского, представляет известную ценность и в настоящее время.

Количество танцев, популярных в России в XIX веке, очень велико. Сюда входит ряд названий из репертуара XVIII столетия, такие, как полонез, гротфатер, «Гавот Вестриса». Уже в самом начале века большим успехом пользуется вальс в «два па», в Париже его называют «русским вальсом».

В 20-е годы вальс и мазурка в четыре пары, экосез, французская кадрили, котильон и лансье становятся повсеместно известными танцами.

В первой половине столетия в некоторые богатые дворянские дома на музыкальные вечера приглашаются прославленные поэты, артисты, композиторы, художники.

Позже, в 50-е годы, купечество и буржуазия начинают устраивать собственные балы, конкурируя с вечерами и раутами дворянства. Балы и танцевальные вечера систематически устраиваются в институтах и гимназиях.

На всех этих вечерах танцевали вальс, мазурку, па-де-шал и особенно алеман, который в России исполнялся необыкновенно поэтично и одухотворенно.

На более скромных семейных празднествах «под фортепьяно» исполнялись многие бальные танцы, среди которых первое место принадлежало котильону и кадрили.

С мазуркой и вальсом в 50-х годах стала соперничать полька — живой массовый танец. Первоначально она состояла из целого ряда фигур, часть которых впоследствии исчезла бесследно. В России полька входила в программу всех балов и празднеств.

Особенно любила исполнять польку молодежь. На гимназических и студенческих балах она была одним из самых любимых танцев. Наравне с полькой любители танцев с увлечением изучают краковяк, венгерку, вальс-мазурку.

В самом конце века в репертуар танцевальных вечеров входят такие танцы, как падекатр, миньон, шапон, фигурный вальс. На маскарадах и костюмированных балах нередко танцевали галоп —

* Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера, с. 197.

танец с живым и быстрым темпом, необыкновенно легкий для освоения.

На протяжении всего XIX века на русских балах и праздниках исполнялись характерные танцы: фанданго, русская, казачок, казаческая лезгинка.

Балы и танцевальные вечера XIX века запечатлены во многих произведениях русской классической литературы. Особенно яркие страницы посвящены им в «Евгении Онегине» А. Пушкина и «Войне и мире» Л. Толстого.

СЕВЕРНЫЙ ХОРОВОД*

(музыкальный размер $2/4$)

Северный хоровод является танцем, наиболее распространенным в Архангельской области. Он обычно исполняется в различные праздники на улице или на лугу.

Сценический вариант данного хоровода создан на основе народного, откуда и заимствованы построения танца.

Особенность манеры исполнения: девушки идут, «словно лебеди плывут», корпус выпрямлен, взгляд устремлен вперед, даже друг на друга исполнительницы смотрят почти не поворачивая головы. Движения плавные, величавые.

Основной шаг танца на каждую четверть такта — простой, мягкий, плавный.

В танце участвуют шестнадцать девушек. Число участниц может быть увеличено до двадцати или уменьшено до двенадцати.

Исполняется танец в спокойном, умеренном темпе, состоит он из девяти фигур.

Костюмы исполнительниц. Сарафан из однотонного, блестящего шелка или атласа, очень широкий и длинный, до пола, обязательно на подкладке. Отделан внизу широким позументом, лентой или кружевом. Белая кофта с длинными, широкими рукавами, собранными у запястья на небольшой манжете, которая заканчивается небольшой оборкой. На шее бусы. Поверх сарафана надевается парчовая «кофта», широкая, расклешенная. На голове высокий прямой кокошник, он завязывается сзади большим бантом, концы которого свисают вниз. Кокошник из парчи, расшит бисером и жемчугом. На ногах черные ботинки или полуботинки на небольшом каблучке.

* Сценическая обработка и запись Л. Степановой. Музыка народная в обработке Н. Чайкиной. Рисунки и схемы А. Зайцевой.

ОПИСАНИЕ ТАНЦА

Исходное положение

Исполнительницы стоят в кулисах заднего плана сцены в затылок друг другу в следующем порядке: с левой стороны от зрителя первая шеренга (1-я, 3-я, 5-я, 7-я, 9-я, 11-я, 13-я и 15-я девушки), с правой стороны вторая шеренга (2-я, 4-я, 6-я, 8-я, 10-я, 12-я, 14-я, 16-я).

Перед началом танца исполняются четыре такта музыкального вступления.



Схема 69

Первая фигура — 16 тактов

1—4 такты. С обеих сторон сцены одновременно выходят шеренги девушек и идут вдоль заднего плана сцены навстречу друг другу. Руки опущены вниз (схема 69).

5—8 такты. Встретившись на середине заднего плана сцены, каждые две девушки (из первой и второй шеренг) подают друг другу правую руку, соединяя их перед корпусом на уровне пояса и, повернувшись лицом к зрителям, идут парами вперед к переднему плану сцены (рис. 43). Свободные руки опущены вниз.

9—16 такты. Дойдя до середины переднего плана сцены, девушки в парах разъединяют руки, опускают их вниз и расходятся в разные стороны.

При этом девушки второй шеренги проходят впереди девушек первой шеренги; девушки первой шеренги идут по кругу против часовой стрелки и доходят до правого верхнего угла сцены, а девушки второй шеренги идут по ходу часовой стрелки и доходят до левого верхнего угла (схема 70).

Вторая фигура — 32 такта

1—16 такты. Обе шеренги девушек идут по диагонали к нижним углам сцены. Руки опущены вниз. Встречаясь в центре сцены, каждая девушка второй шеренги пропускает впереди себя девушку первой шеренги (схема 71).

17—28 такты. Дойдя до нижних углов сцены, ведущие обеих шеренг поворачиваются спиной к зрителям и ведут за собой всех остальных к заднему плану сцены. 1-я девушка ведет свою шеренгу вдоль левых кулис, 2-я — вдоль правых кулис (схема 71).

29—30 такты. Дойдя до верхних углов сцены, девушки в обеих



Рис. 43

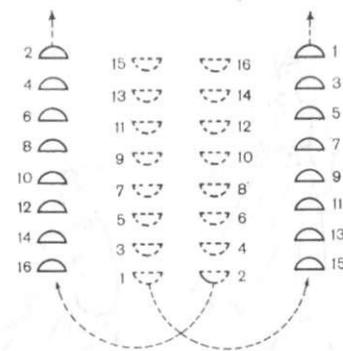


Схема 70

шеренгах поворачиваются лицом к середине сцены и делают четыре шага вперед навстречу друг другу, соблюдая равенство в шеренгах.

31—32 такты. Девушки в шеренгах поворачиваются лицом к зрителям и идут за ведущими девушками к переднему плану сцены.

На последнюю четверть тридцать второго такта все поворачиваются лицом к середине сцены.

Третья фигура — 16 тактов

1—2 такты. Девушки через одну выходят из шеренг и идут навстречу друг другу к середине сцены. 3-я девушка встречается с 4-й девушкой, 7-я — с 8-й, 11-я — с 12-й, 15-я — с 16-й (схема 72).

3—4 такты. Встретившись на середине сцены, девушки обходят друг друга с правой стороны, затем отступают назад, проходя с левой стороны (рис. 44).

Одновременно остальные девушки на первый и второй такты отступают назад, делая четыре шага, на третий и четвертый такты



Схема 71

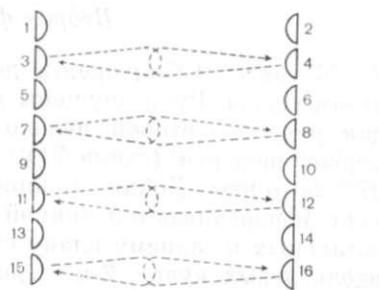


Схема 72



Рис. 44



Рис. 45



Схема 73

кружатся на месте, делая полный поворот в правую сторону. Руки у всех опущены вниз и слегка отведены от корпуса.

5—6 такты. 3-я, 4-я, 7-я, 8-я, 11-я, 12-я, 15-я, 16-я девушки отступают назад и возвращаются на свои места. Одновременно остальные девушки делают четыре шага вперед, и таким образом все возвращаются на свои места в шеренгах.

7—8 такты. Девушки в каждой шеренге поворачиваются: одна — правым плечом к середине сцены, другая — левым, становясь лицом друг к другу, затем соединяют правые руки, поднимая их от локтя вверх, и кружатся на месте по ходу часовой стрелки (рис. 45, схема 73). В конце восьмого такта, разъединив и опустив руки, становятся лицом к середине сцены, как в начале этой фигуры.

9—16 такты. Повторяются движения первого—восьмого тактов, но вперед выходят другие девушки. 1-я девушка встречается со 2-й, 5-я — с 6-й, 9-я — с 10-й, 13-я — с 14-й. Остальные отходят к правым и левым кулисам. В конце шестнадцатого такта девушки обеих шеренг поворачиваются спиной к зрителям.

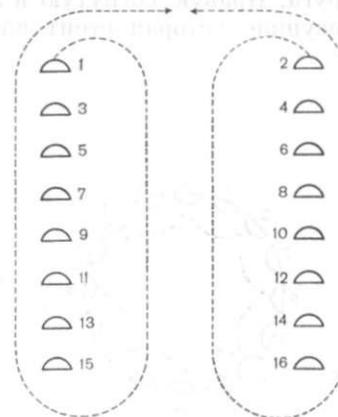


Схема 74

Четвертая фигура — 16 тактов

1—16 такты. 1-я и 2-я девушки ведут свои шеренги по кругу: 1-я девушка по часовой стрелке, 2-я против часовой стрелки (схема 74). На шестнадцатом такте обе шеренги образуют один общий круг. Все стоят лицом к центру. 1-я и 2-я девушки находятся в середине заднего плана сцены, а 15-я и 16-я девушки — на середине переднего плана сцены. Руки у всех опущены вниз (схема 75).

Пятая фигура — 32 такта

1—2 такты. 2-я, 3-я, 7-я, 11-я, 15-я, 14-я, 10-я и 6-я девушки проходят внутрь круга и идут против часовой стрелки, обходя каждую рядом стоящую девушку, и становятся вновь в круг с правой стороны на свободные места 1-й, 5-й, 9-й, 13-й, 16-й, 12-й, 8-й и 4-й девушек. 2-я девушка становится на место 3-й девушки, 3-я девушка — на место 7-й, 7-я — на место 11-й и т. д. (схема 75). Одновременно остальные девушки кружатся на месте, делая полный поворот вправо.

3—4 такты. Повторяются движения первого и второго тактов, но теперь девушки, которые кружились, идут вправо по кругу на свободные места, двигаясь против часовой стрелки. 1-я девушка

идет на место 5-й девушки, 5-я — на место 9-й, 9-я — на место 13-й, и т. д., а остальные девушки кружатся на месте. Руки у всех опущены вниз.

5—32 такты. Повторяются движения первого—четвертого тактов в той же последовательности.

Таким образом, передвигаясь по кругу вправо, на последнюю четверть тридцать второго такта все приходят на свои места.

Шестая фигура — 32 такта

1—8 такты. Девушки поворачиваются левым плечом к центру круга. Правую согнутую в локте руку кладут на правое предплечье девушке, которая стоит впереди, и идут по кругу против часовой

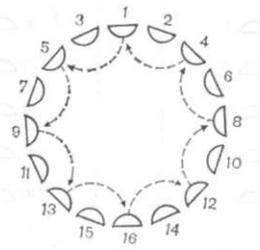


Схема 75



Рис. 46

стрелки. Левая рука опущена вниз (рис. 46). В конце восьмого такта, пройдя половину круга, девушки разъединяют руки, и круг разрывается на середине заднего плана сцены между 15-й и 16-й девушками и на середине переднего плана сцены между 1-й и 2-й девушками.

9—16 такты. 1-я, 3-я, 5-я, 7-я, 9-я, 11-я, 13-я и 15-я девушки продолжают идти по кругу против часовой стрелки. У первой девушки согнутая в локте правая рука остается приподнятой от локтя вверх. 1-я девушка доходит до середины переднего плана сцены, а 15-я — до середины заднего плана сцены.

Одновременно 2-я, 4-я, 6-я, 8-я, 10-я, 12-я, 14-я и 16-я девушки, разъединив руки и повернувшись правым плечом к центру круга, кладут левую руку на предплечье девушке, которая стоит впереди, и идут по внутреннему кругу по ходу часовой стрелки. 2-я девушка доходит до середины переднего плана сцены, а 16-я девушка — до середины заднего плана.

У 16-й девушки левая рука приподнята от локтя вверх (схема 76). Положение рук, как на рис. 45.

На последнюю четверть шестнадцатого такта 2-я, 4-я, 6-я, 8-я, 10-я, 12-я, 14-я, 16-я девушки, разъединив руки, поворачиваются левым плечом к центру круга.

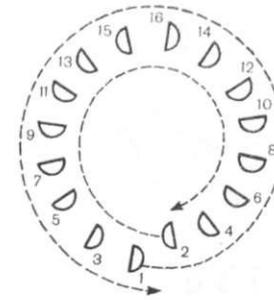


Схема 76

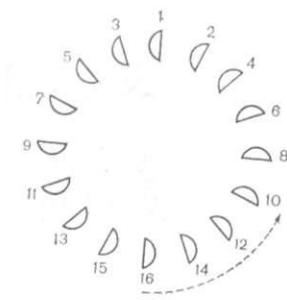


Схема 77

17—24 такты. Девушки образуют снова общий круг, как в начале этой фигуры, и повторяют движения первого—восьмого тактов (схема 77).

25—32 такты. Повторяются движения девятого—шестнадцатого тактов (схема 76). В конце тридцать второго такта, образовав один

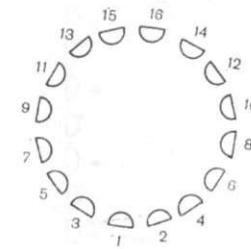


Схема 78

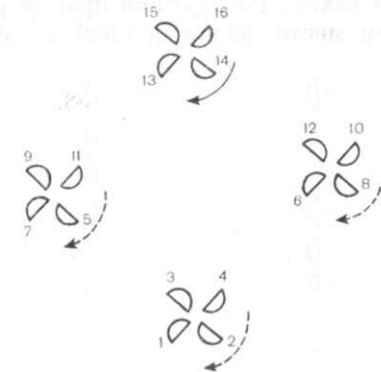


Схема 79

общий круг, девушки разъединяют руки и поворачиваются лицом к центру круга (схема 78).

Седьмая фигура — 32 такта

1—2 такты. Девушки сходятся по четыре в «звездочки»: 3-я, 1-я, 2-я и 4-я — на середине переднего плана сцены, 5-я, 7-я, 9-я, 11-я — у левых кулис, 6-я, 8-я, 10-я и 12-я — у правых кулис, 13-я, 15-я,

16-я и 14-я — на середине заднего плана сцены. Девушки поднимают от локтя вверх правую руку, кисть правой руки — на уровне плеча и направлена вперед. Левая рука опущена вниз.

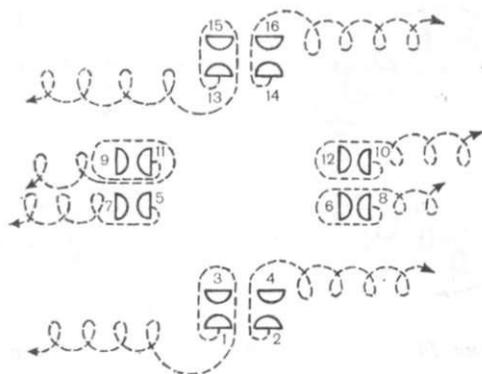


Схема 80

3—4 такты. Девушки в каждой четверке соединяют правые руки, и «звездочки» идут по своему кругу по ходу часовой стрелки. Левые руки опущены вниз (схема 79).

5—6 такты. Разъединив правые руки, каждая девушка кружится на своем месте, делая полный поворот влево, против часовой стрелки.

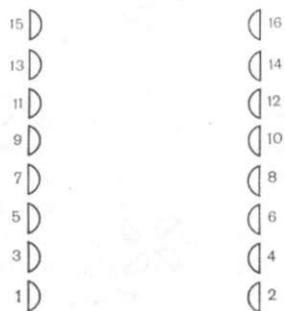


Схема 81

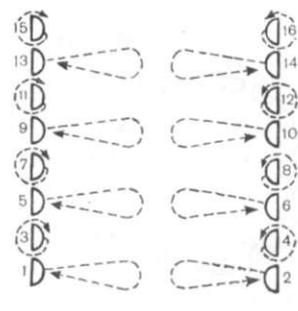


Схема 82

7—26 такты. Последовательно повторяются движения третьего — шестого тактов.

27—28 такты. Повторяются движения третьего и четвертого тактов.

29—32 такты. Девушки в «звездочках» разъединяют правые руки и, повернувшись по двое, лицом друг к другу, то есть 3-я к 1-й, 2-я

к 4-й, 7-я к 5-й, 11-я к 9-й, 15-я к 13-й, 14-я к 16-й, 6-я к 8-й и 10-я к 12-й, берутся под правые руки.

Кружась в правую сторону по часовой стрелке, расходятся в разные стороны: нечетные пары к левым кулисам, четные к правым (схема 80).

На последнюю четверть тридцать второго такта, разъединив руки, все поворачиваются лицом к середине, образуя две линии, одна против другой по обеим сторонам сцены (схема 81).

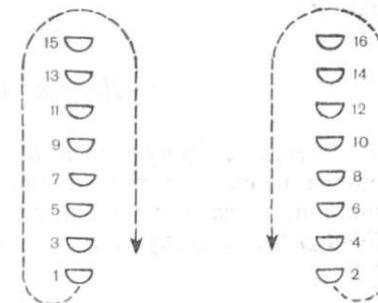


Схема 83

Восьмая фигура — 32 такта

1—2 такты. Девушки в обеих линиях, через одну, идут навстречу друг другу, как в третьей фигуре.

3—4 такты. Дойдя до середины сцены, 1-я, 5-я, 9-я и 13-я девушки поворачиваются вправо, а 2-я, 6-я, 10-я и 14-я девушки — влево и возвращаются на свои места. Одновременно остальные девушки кружатся на месте, делая полный поворот: нечетные вправо, по часовой стрелке, а четные влево, против часовой стрелки (схема 82).

Руки у всех опущены вниз. На последнюю четверть четвертого такта девушки обеих линий поворачиваются лицом к зрителям.

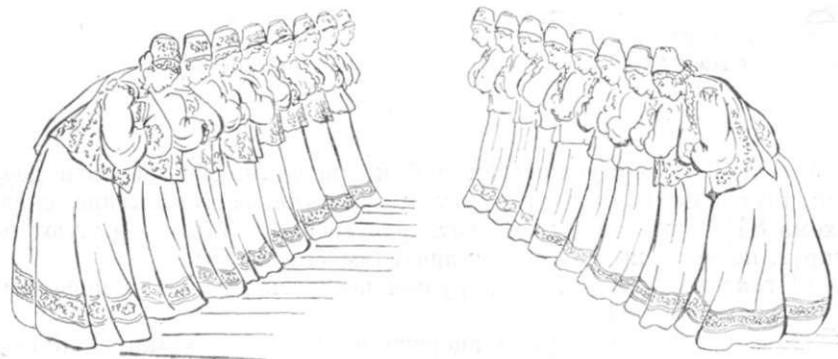


Рис. 47

5—16 такты. 1-я девушка поворачивается направо и ведет свою шеренгу вдоль левых кулис, а затем по кругу, по ходу часовой стрелки, а 2-я девушка поворачивается влево и ведет свою шеренгу вдоль правых кулис, а затем по кругу, против хода часовой стрелки (схема 83).

На последнюю четверть шестнадцатого такта обе шеренги девушек приходят на свои места и поворачиваются лицом к середине сцены.

17—32 такты. Повторяются движения первого — шестнадцатого тактов, но навстречу друг другу выходят уже другие девушки (см. схему 83).

Девятая фигура — 16 тактов

1—2 такты. Девушки в обеих шеренгах стоят лицом к середине сцены и, сложив руки впереди на поясе, делают плавный поясной поклон, благодаря друг друга за танец (рис. 47).

3—4 такты. Девушки медленно выпрямляются и опускают руки вниз.

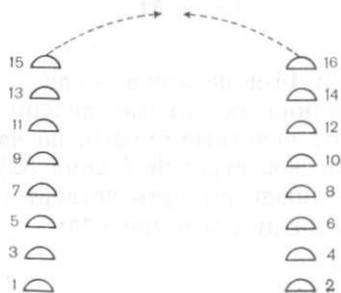


Схема 84

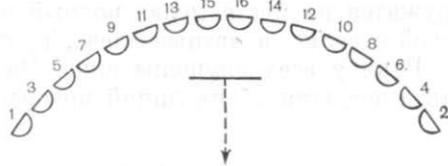


Схема 85

5—8 такты. Повернувшись спиной к зрителям, обе шеренги девушек идут навстречу друг другу к середине заднего плана сцены (схема 84) и на последнюю четверть восьмого такта образуют полукруг, повернувшись лицом к зрителям (схема 85).

9—12 такты. Девушки, не нарушая построения, идут к переднему плану сцены (схема 85).

13—14 такты. Сложив руки впереди на поясе, девушки кланяются зрителям плавным поясным поклоном.

15—16 такты. Девушки медленно выпрямляются.

После небольшой паузы, опустив руки вниз, девушки с нечетными номерами поворачиваются левым плечом к зрителям и уходят одна за другой в первую левую кулису. Девушки с четными номерами поворачиваются правым плечом к зрителям и уходят в первую правую кулису.

ПРОЩАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ*

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Исполнялся танец в конце свадебного праздника. Его возглавлял гофмаршал, в руках которого был жезл. В роли маршала часто выступал сам Петр I. В этом танце участвовали невеста и жених, которых окружали шафера с зажженными свечами, дамы шаферов и провожающие. Танец напоминал торжественное шествие, построенное на простых шагах и поклонах.

Вступление к танцу — 12 тактов

Исходное положение участвующих в танце: у точки 5 лицом к зрителю стоят жених и невеста, впереди которых гофмаршал. В правой руке маршала жезл. Направо от невесты стоят 3-я, 2-я, 1-я дамы. Налево от жениха — 6-я, 5-я, 4-я дамы. У точки 2 стоят 1-й, 2-й, 3-й шафера. У точки 8—4-й, 5-й, 6-й шафера. В правой руке шаферов зажженные свечи, которые они держат выше уровня плеч. Левая рука опирается на талию.

1—3 такты. Маршал идет вперед с правой ноги к точке 1 (каждый шаг занимает одну четверть).

4-й такт. Маршал поворачивается влево (первая, вторая четверти) и опускает жезл на пол (третья четверть), что является как бы сигналом к началу «хода» окружающих.

5—7 такты. Шафера идут простыми шагами навстречу, обходят друг друга с правой стороны и поворачиваются лицом к маршалу.

8-й такт. Шафера с левой ноги отходят назад. В конце восьмого такта встают лицом друг к другу.

9—12 такты. Жених и невеста проходят вперед между шаферами, направляясь к маршалу. Когда невеста и жених дойдут до 2-го и 5-го шаферов, все шафера идут к своим дамам.

Образуется колонна в следующем порядке: впереди маршал, за ним невеста и жених, шестая, третья, пятая, вторая и четвертая пары, замыкает колонну первая пара.

Первая фигура — 7 тактов

Исходное положение: кавалеры стоят с левой стороны, дамы — с правой. Правая рука дамы придерживает платье. Ее левая рука — в правой руке кавалера. Руки на уровне плеч, локти согнуты. В левой руке кавалера свеча, которая поднята выше уровня плеч.

13-й такт. Кавалер делает левой ногой шаг вперед (первая четверть). Шаг правой ногой вперед (вторая четверть). Шаг левой ногой на

* Описание и композиция танца принадлежат автору книги.

пліе, слегка поворачиваясь корпусом к даме и немного наклонив голову (третья четверть). Дама делает те же движения, начиная с правой ноги.

14-й такт. Кавалер ставит правую ногу сзади левой в III позицию (первая четверть). Шаг левой ногой вперед (вторая четверть). Шаг правой ногой вперед (третья четверть). Дама делает те же движения с другой ноги.

15-й такт. Танцующие идут простыми шагами вперед: кавалер с левой ноги, дама с правой.

16—19 такты. Маршал, а за ним жених и невеста идут влево от зрителя к точке 5. Остальные танцующие, расходясь через пару, образуют круг. Шестая пара идет вправо, третья пара — влево, и т. д. В конце девятнадцатого такта маршал останавливается в центре круга.

Вторая фигура — 4 такта

20—22 такты. Кавалеры и дамы, подавая друг другу правую руку, делают круг на месте. У кавалера в левой руке свеча. Левая рука дамы придерживает платье.

23-й такт. Поклон друг другу.

Финал — 7 тактов *

1—2 такты. Маршал проходит вперед простыми шагами к точке 1. Одновременно гости из круга проходят к середине, образуя две линии.

3—4 такты. Жених и невеста идут вперед, гости делают им поклон.

5—6 такты. Невеста и жених продолжают идти к точке 1. Одновременно маршал, проходя между ними, идет в середину к точке А.

7-й такт. Все участники танца склоняются перед маршалом.

РУССКИЙ ЖЕНСКИЙ ТАНЕЦ XVIII ВЕКА **

(музыкальный размер $2/4$)

Музыкальное сопровождение — старинная русская песня «Во селе, селе Покровском». В танце участвуют восемь девушек. Костюм: сарафан с широкими рукавами, не длинный, на голове небольшой кокошник. В руках платок.

* Повторение первых семи тактов музыкального сопровождения.

** Танец сочинен автором книги.

Схема танца: линии, крест, круг, колонна парами, полукруг, «ручеек». Весь танец построен на простых шагах, русском переменном ходе, припадании.

Вступление — 12 тактов

На последние такты девушки выходят и встают друг за другом (гуськом) (схема 86).

Исходное положение: голова склонена слегка направо, в правой руке, согнутой в локте, девушка держит за угол небольшой легкий яркий платок. Левая рука слегка отведена от корпуса. Ввиду того что в танце есть сложные ходы, исполнительницы названы по номерам: 1-я, 2-я и т. д.

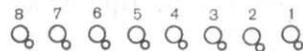


Схема 86

Первая фигура — 12 тактов

1—8 такты. 1-я девушка ведет за собой всех, начиная от точки 4 и описывая полукруг, движется по направлению к точке А. На пятом такте меняется положение рук: левая свободно переводится вперед, правая отведена в сторону. Голова наклоняется вместе с руками влево.

9—12 такты. 4-я девушка, а за ней 3-я, 2-я и 1-я поворачивают направо; одновременно 5-я, 6-я, 7-я и 8-я расходятся на крест: 1-я и

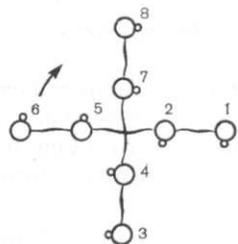


Схема 87

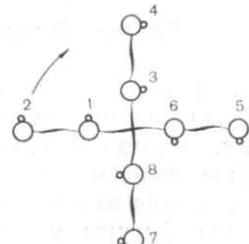


Схема 88

2-я к точке 7, 3-я и 4-я к точке 1, 5-я и 6-я к точке 3, 7-я и 8-я к точке 5. 4-я, 7-я, 2-я и 5-я девушки держатся за правые руки. 1-я девушка держит правой рукой левую руку 2-й, 3-я — левую руку 4-й, 5-я — левую руку 6-й, 8-я — левую руку 7-й (схема 87).

Вторая фигура — 12 тактов

1—4 такты. Ход русским шагом вправо (по часовой стрелке). На четвертый такт середина креста меняется: поворачиваясь левым плечом вправо, в середину встают 1-я, 3-я, 6-я и 8-я девушки, занимая точки: 1-я и 2-я девушки точку 3, 3-я и 4-я — 5, 6-я и 5-я — 7, 8-я и 7-я — 1.

Примечание. Основу креста образуют восьмая, третья, первая и шестая исполнительницы (схема 88).

5—8 такты. Продолжая русский ход, исполнительницы выстраиваются в колонну у точки 1. Налево от зрителя стоят: 3-я, 5-я, 6-я и 7-я девушки. Налево от зрителя — 4-я, 2-я, 1-я, 8-я (схема 89).

9—12 такты. 3-я девушка ведет за собой вправо 5-ю, 6-ю и 7-ю в направлении к точке 5. 4-я девушка ведет 2-ю, 1-ю и 8-ю влево, тоже к точке 5.

Колонна стоит в следующем порядке: первая пара — 7-я и 8-я, за ними 6-я и 1-я, затем 5-я и 2-я и последняя пара — 3-я и 4-я девушки (схема 90).

Примечание. На девятый—двенадцатый такты девушки, идущие налево от зрителя, во время хода к точке 5 правой рукой закидывают платок на левое плечо, левая рука упирается в бедро. Девушки, идущие направо от зрителя, платок закидывают левой рукой. Правая упирается в бедро.

Третья фигура («ручечек») — 16 тактов

Движения «ручейка» состоят в том, что пары то отпускают руки и проходят под руками тех пар, у которых руки подняты, то поднимают руки, и тогда под ними проходят те, у кого руки опущены.

Исходное положение: стоящие в паре обращены лицом друг к другу, держатся за обе руки.

В начале фигуры у второй и четвертой пар, идущих вниз к точке 1, руки подняты. У первой и третьей пар, идущих вверх к точке 5, руки опущены.

1—4 такты. Припадание: одних на правую, других на левую ногу. 5—8 такты. Продолжение фигуры «ручейка», все танцующие должны встать в исходное положение начала третьей фигуры.

9—10 такты. Русским ходом все девушки начинают образовывать большой круг. Руки лежат на бедрах.

11—12 такты. Продолжая расходиться по кругу, делают четыре простых шага, начиная с правой ноги.

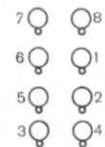


Схема 89

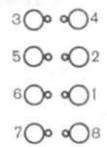


Схема 90

13—16 такты. Повторение движения девятого и двенадцатого тактов по направлению к середине круга*.

Четвертая фигура — 8 тактов

Девушки стоят друг к другу лицом: 1-я ко 2-й, 4-я к 3-й, 5-я к 6-й, 7-я к 8-й (схема 91).

1-я, 4-я и 7-я делают ход налево (против часовой стрелки), как бы образуя внешний круг. 8-я, 6-я, 3-я и 2-я идут направо по кругу (по ходу часовой стрелки), образуя внутренний круг.

1—2 такты. Подавая друг другу левую руку, девушки делают три шага с правой ноги. На вторую четверть второго такта plié на правую ногу и поворот вправо.

3—4 такты. Девушки внешнего круга подают правую руку идущим по внутреннему кругу (движение начинают с левой ноги). На вто-

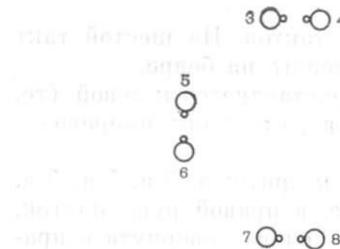


Схема 91



Схема 92

рую четверть четвертого такта plié на левую ногу и поворот вправо.

5—8 такты. Повторение первого—четвертого тактов. Образуются две линии. Линия направо стоит лицом к зрителю у точки 8. Ее образуют 3-я, 5-я, 6-я и 7-я девушки.

Линия налево начинается у точки 2 и стоит спиной к зрителю. Она образована 4-й, 2-й, 1-й и 8-й девушками. Левая рука лежит на бедре. Опущенная правая рука держит платок (схема 92).

* Порядок расположения пар по тактам. Перед началом фигуры «ручечек» первая пара стоит у точки 1, за ней — вторая, третья, четвертая пары.

1—2 такты. После двух тактов пары меняют положение.

У точки 1 стоит вторая пара, за ней — первая, четвертая, третья пары.

3—4 такты. Здесь порядок пар должен быть следующий: у точки 1 стоит четвертая пара, за ней — вторая, третья, первая пары.

5—6 такты. У точки 1 расположена вторая пара, за ней — первая, четвертая, третья пары.

7—8 такты. У точки 1 снова первая пара, а за ней — вторая, третья, четвертая, то есть располагаются так, как в начале фигуры.

Пятая фигура — 16 тактов

Линии меняются местами, правая от зрителя проходит впереди.

1—2 такты. На «раз» два шага с правой и левой ноги.

На «и» рlіе на правую ногу.

На «два» левая нога выводится во II позицию, левое плечо делает движение вверх, одновременно корпус поворачивается спиной к зрителю. Левая рука лежит на бедре. Правая держит наверху платок. Девушки стоят лицом друг к другу.

3—4 такты. На «раз» два шага с левой и правой ноги.

На «и» рlіе на левую ногу.

На «два» правая нога выводится во II позицию, одновременно правое плечо делает движение вверх.

На «и» рlіе на левую ногу (девушка, которая стояла налево от зрителя, корпус поворачивает спиной к зрителю). На четвертый такт платок перехватывается всеми девушками в левую руку, а правая рука лежит на бедре.

5—6 такты. Повторение первого и второго тактов. На шестой такт платок снова в правой руке. Левая рука лежит на бедре.

7-й такт. Шаг левой ногой, правая нога приставляется к левой (те, кто стоит налево от зрителя, ставят ее назад, кто стоит направо — вперед).

8-й такт. Поза. Все девушки стоят лицом к зрителю. 3-я, 5-я, 6-я, 7-я девушки держат левую руку на бедре, в правой руке платок, рука поднята вверх и отведена от корпуса. Голова повернута к правому плечу и наклонена вниз. У девушек другой стороны правая рука на бедре, платок в левой руке.

9—12 такты. Исполняется припадание: у одних на левую ногу, у других на правую. В этой позе линии сходятся в середине к точке 1.

13—14 такты. Девушки поворачиваются лицом друг к другу, каждая линия делает быстрое pas de bougée вправо, левое плечо выносятся вперед. Платок собирается комком в правую руку.

15-й такт. Платок перекидывается друг другу.

16-й такт. Платок ловится в правую руку, и девушки становятся в пары, берут друг друга за талию.

Девушки, стоящие с левой стороны от партнерши, перехватывают платок в левую руку. Платок в поднятой вверх свободной руке: у одной в правой, у другой в левой.

Шестая фигура — 16 тактов

1—8 такты. Девушки расходятся русским ходом в точке 5, начиная движение одна с правой ноги, другая с левой: первая пара налево от зрителя, вторая направо, третья налево, четвертая направо. Руки, держащие платок, делают движение в разные стороны, согласно движению головы и корпуса.

9—12 такты. У верхних точек сцены образуется полукруг. У точки 5, налево от зрителя, стоит 4-я девушка, за ней — 3-я, 1-я и 8-я. Направо от зрителя у точки 5 стоит 5-я, за ней — 2-я, 7-я, 8-я. Придя наверх, 4-я и 5-я девушки меняются местами: переход делается простыми шагами на каждую четверть, начиная справа (зигзагообразно). Этот же переход с левой ноги исполняют: 5-я с 3-й девушкой, 4-я со 2-й. Таким образом, у точки 5 окажутся 3-я и 2-я девушки, рядом с 3-й — 5-я, рядом со 2-й — 4-я.

В то время как четыре девушки исполняют этот переход, остальные подходят к их полукругу (они не делают зигзагообразного перехода). Руки у всех лежат на бедрах, локти впереди.

13—14 такты. Все делают четыре шага вперед, начиная с правой ноги.

15-й такт. Русский поклон.

16-й такт. Позировка: руки на бедрах, локти вперед, голова слегка повернута к правому плечу.



Элементы историко-бытового танца

Изучение историко-бытового танца начинается с элементов самых простейших танцевальных форм. В отличие от классического и характерного танца учащимся здесь не приходится осваивать технически сложные движения и комбинации. Но изучение, казалось бы, простейших поз, шагов, поклонов и положений корпуса представляет известные трудности.

В первые годы обучения в хореографическом училище историко-бытовой танец не только знакомит с программой данного предмета, но и начинает формировать будущего актера раньше, чем к этой задаче приступят на уроках классического танца. И это, пожалуй, самая сложная и ответственная часть курса, так как педагогу приходится иметь дело с девяти—двенадцатилетними детьми. Помимо осмысленного запоминания шагов и поклонов дети должны научиться музыкально и пластично двигаться, слитно воспроизводить танцевальные движения. Приобщаясь к основам танцевальной науки, будущие артисты должны привыкать к танцу в паре и общению с партнером, четко исполнять движения в различных ритмах. Если дети на первом этапе обучения историко-бытовому танцу только механически усвоят различные виды *chassé*, па польки, вальса, мазурки, они в дальнейшем при изучении стилистически сложных композиций XVI—XVIII веков будут всё исполнять формально, сосредоточивая свое внимание только на воспроизведении танцевальной схемы.

В Советском Союзе существуют единая программа и метод преподавания историко-бытового танца. В этой программе раздел «Элементы историко-бытового танца» разработан Н. Н. Ивановским и Н. А. Иосафовым, которые систематизировали и уточнили достижения своих предшественников и ввели ряд новых движений (например, *double-chassé*). Кроме того, они в очень образной и доходчивой литературной форме изложили подчас сложные комбинации и шаги. Ряд движений, описанных Н. Н. Ивановским и Н. А. Иосафовым, автор использует в своей книге, точно так же как и схему

для обозначения направления движений, предложенную профессором А. Я. Вагановой. Но наличие программы отнюдь не отнимает у педагога прав на ее творческую разработку и утверждение собственных приемов и навыков. Так, педагоги Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского и Московского академического хореографического училища вносят в программу изучения историко-бытового танца, особенно в разделы, посвященные танцевальным формам отдаленных эпох, новые педагогические и научно-исследовательские материалы.

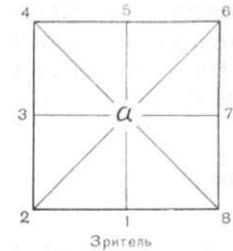


Схема для обозначения направления движений

На первом занятии по историко-бытовому танцу выявляют степень музыкальности учащихся и знакомят их с особенностями данного предмета. Курс начинается с изучения шагов.

Шаги

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$)

Учеников выстраивают в круг.

Бытовой шаг — обычный шаг, которым мы ходим, ставя ногу с каблука на носок.

Легкий шаг — в отличие от бытового шага здесь нога ставится с носка на каблук. При музыкальном размере при $\frac{2}{4}$ — движение на каждую четверть, при $\frac{4}{4}$ движение занимает две четверти, при $\frac{3}{4}$ каждый шаг занимает три четверти (рис. 48).

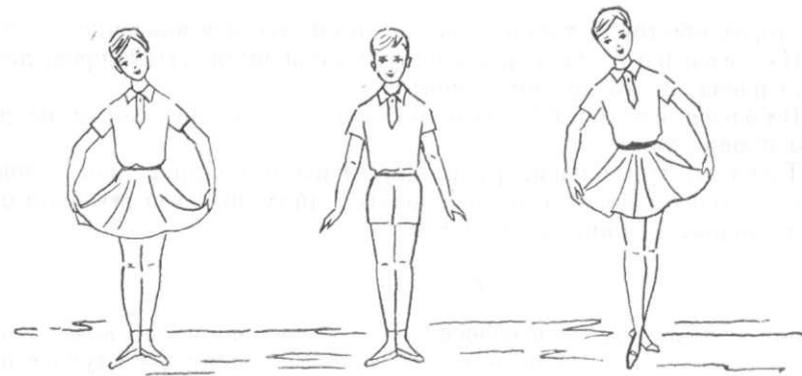


Рис. 48

Положение корпуса и рук

Корпус прямо, спина не должна горбиться, плечи ровные. Руки учениц держат платье, слегка выдвинуты вперед. Живот втянут. Руки учеников не должны прикасаться к бедрам, кисти рук слегка отведены. Иногда ученику не удается держать хорошо корпус, поэтому в начале первого года обучения можно рекомендовать мальчикам держать руки на талии сзади. Левая рука ладонью кверху, правая рука кладется на левую ладонь ладонью кверху. Это делается для того, чтобы первое время придать корпусу и рукам мальчиков спокойное положение.

Танцевальные положения *croisé, effacé, épaulement*

Во время исполнения танцевальных движений корпусу приходится принимать ряд положений, которые в нашей учебной терминологии получили название *épaulement* — от французского слова *les épaules* (плечи). Оно стало общепринятым понятием как в классике, так и в других танцевальных дисциплинах.

Поза *croisé*

Корпус повернут налево, ноги в III позиции, правая нога впереди. Правое плечо повернуто несколько вперед. Голова повернута к правому плечу.

Поза *effacé*

Корпус повернут направо (точка 2). Ноги в III позиции, правая нога впереди. Левое плечо повернуто несколько вперед. Голова повернута к левому плечу.

Позиции рук

В историко-бытовом танце те же позиции, что и в классике.

Первая позиция: руки округлены и вытянуты вперед, локти ниже плеча, кисти рук ниже локтей.

Вторая позиция: руки отведены в стороны, локти не должны провисать.

Третья позиция: руки округлены и подняты над головой, но так, чтобы ладони были повернуты к лицу, и, когда вы поднимете глаза, ладони должны быть видны.

Позиции ног

Позиции те же, что и в классическом танце, но менее выворотные. Чаще применяется III позиция. II и IV в большинстве случаев применяются как проходящие позиции. В реверансах IV позиция сохраняется точно.

Построение учащихся по линиям

Учащиеся должны стоять по линиям в шахматном порядке, это дает возможность хорошо видеть всех. В течение урока учащихся следует несколько раз менять местами.

Приседание (*plié*)

В историко-бытовом танце приседание, свойственное классическому танцу, не употребляется, но часто встречается полуприседание (*demi-plié*).

Полуприседание способствует выработке мягкости, грации и плавности.

Battement tendu в сторону

(музыкальный размер $2/4$)

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

1-й такт. На «раз» левая нога легко скользит носком в сторону, тяжесть корпуса на правой ноге.

На «два» левая нога ставится вперед к правой ноге в III позицию.

2-й такт. На «раз» правая повторяет движение в сторону.

На «два» ставится впереди левой в III позицию.

Пример: сделать восемь батманов вперед, что займет восемь тактов. Повторить движение в обратном направлении: правая нога начинает и ставится позади левой в третью позицию.

Battement tendu в сторону и полуприседание

(музыкальный размер $3/4$, вальс)

Исходное положение: ноги в III позиции, правая впереди. Движение рассчитано на шестнадцать тактов.

1-й такт. Левая нога вытягивается в сторону.

2-й такт. Ставится впереди правой.

3-й такт. Полуприседание на обе ноги, колени выворотные. Пятки с пола не снимаются. Спина держится прямо.

4-й такт. Выпрямление колен.

Движение повторяется правой ногой.

Battement tendu и подъем на полупальцы

(музыкальный размер $2/4$, $3/4$)

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

1-й такт. Левая нога вытягивается в сторону.

2-й такт. Ставится впереди правой в III позиции.

3-й такт. Поднимание на полупальцы, колени вытянуты.

4-й такт. Плавное опускание на пятки.

То же движение повторить с правой ноги. Упражнение рассчитано на шестнадцать тактов.

(Скользящий шаг (*pas glissé*)
(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Исходное положение: I позиция.

Затакт — подняться на полупальцы.

На «раз», не отрывая носка от пола, выдвинуть правую ногу скользяще вперед в IV позицию и перевести на нее тяжесть корпуса. Колени слегка согнуты.

На «и» левую ногу подтянуть к правой в I позицию, тяжесть корпуса на обеих ногах.

На «два», не отрывая носка от пола, движение повторяет левая нога.

На «и» подтянуть правую ногу к левой в I позицию.

Рекомендуется изучать «скользящий шаг» вначале только вперед, построив учеников по кругу. Когда движение будет хорошо освоено, перейти к изучению *glissé* назад, обратив внимание на то, чтобы ученики держали корпус прямо, перенося тяжесть корпуса своевременно на ногу, которая скользит назад.)

(Повышенный шаг (*pas élevé*)
(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Это движение надо делать легко и плавно. Оно служит связующим движением при переходе от одного движения к другому в *chassé* и в целом ряде танцев, как менуэт, гавот и контрданс. В повышенном шаге особенно важно умение владеть подъемом.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Затакт — левая нога делает небольшой круг, не отрывая носка от пола, одновременно правая поднимается на полупальцы.

На «раз» левая нога ставится вперед в III позицию, обе ступни плавно опускаются на пол.

На «и» правая нога повторяет затактовое движение.

На «два» правая нога ставится вперед в III позицию, обе ступни плавно опускаются на пол.)

(*Pas dégagé*)

Pas dégagé — подготовительное или связующее движение. Дегажировать — значит перенести тяжесть корпуса с одной ноги на другую, перейти в другую позицию.

Для *pas dégagé* исходным положением могут быть I, III, IV позиции.

Пример: ноги стоят в III позиции, правая нога впереди.

Затакт — *plié*. Шаг правой ногой в IV позицию вперед — это и есть дегажирование тяжести корпуса на правую ногу.

Второй пример: ноги стоят в III позиции, правая нога впереди.

Затакт — *plié*. Шаг правой ногой в сторону во II позицию, левая нога остается вытянутой, носок на полу.)

Реверансы

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Движение рассчитано на два такта. Темп менуэта.

Ноги в III позиции, правая нога впереди. Руки держат платье. Затакт — *plié*.

1-й такт. На «раз» шаг правой ногой во II позицию.

На «два», «три» левая нога скользяще подтягивается к щиколотке правой ноги.

2-й такт. На «раз» левая нога скользит назад в IV позицию на *plié*. Тяжесть корпуса переходит на левую ногу, которая всей ступней опускается на пол.

На «два» ноги вытягиваются, правая нога впереди в IV позиции. Голова поднимается.

На «три» правая нога скользяще подтягивается в III позицию.

Примечание. Во время переноса корпуса с правой ноги на левую (первая четверть второго такта) голова наклоняется вперед. На третью четверть корпус выпрямляется, взгляд устремлен на того, кому адресован реверанс.

(Музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Движение рассчитано на четыре такта. Темп вальса.

Ноги в III позиции, правая нога впереди. Руки держат платье. Затакт — *plié*.

1-й такт. Шаг правой ногой во II позицию.

2-й такт. Левая нога скользяще подтягивается к щиколотке правой ноги, скользит назад в IV позицию, тяжесть корпуса переносится с правой ноги на левую, голова наклоняется вперед.

3-й такт. Ноги выпрямляются, правая вытянута вперед в IV позицию, голова поднимается.

4-й такт. Правая нога скользяще подтягивается к левой в III позицию.

(Музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Движение занимает один такт.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

На «раз» правая нога дегажирует во II позицию.

На «два» левая нога подтягивается к правой, скользит назад в IV позицию, тяжесть корпуса переносится с правой ноги на левую.

На «три» ноги выпрямляются, правая нога вытянута вперед в IV позицию.

На «четыре» правая нога скользяще подтягивается к левой в III позицию.

Поклоны учеников

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Движение рассчитано на два такта. Темп менуэта.

Ноги в I позиции.

1-й такт. На «раз» шаг правой ногой во II позицию.

На «два» и «три» левая нога скользяще подтягивается к правой в I позицию.

2-й такт. На «раз» и «два» голова спокойно наклоняется, плечи спокойны.

На «три» выпрямление головы.

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Движение занимает четыре такта. Темп вальса.

Исходное положение: ноги в I позиции, корпус подтянут (нормальное положение).

1-й такт. Шаг правой ногой во II позицию.

2-й такт. Левая нога скользяще подтягивается к правой в I позицию.

3-й такт. Голова спокойно наклоняется, плечи также спокойны.

4-й такт. Выпрямление головы.

(музыкальный размер $\frac{4}{4}$)

Движение занимает один такт. Ноги в I позиции.

На «раз» шаг правой ногой во II позицию.

На «два» левая нога скользяще подтягивается к правой в I позицию.

На «три» голова спокойно наклоняется.

На «четыре» выпрямление головы.

Примечание. В поклонах руки учеников опущены вниз. (Учебное положение).

Pas chassé

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Chassé — основное движение ряда бальных танцев, его нужно изучать особенно тщательно. Chassé — это два глиссирующих шага с одной ноги. Но здесь очень важно научить исполнителя умению плавно

переносить тяжесть корпуса. Корпус передается на ту ногу, которая делает скользящее движение, безразлично, вперед или назад, другая нога остается в IV позиции.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Затакт — подняться на полупальцы.

На «раз» скользяще выдвинуть правую ногу, не отрывая носка от пола, вперед в IV позицию, перенести на нее тяжесть корпуса; стопа опускается на пол, колено слегка согнуто (при передаче корпуса не допускать толчка коленом).

Левая нога остается вытянутой на носке сзади в IV позиции. Пятка повернута к полу.

На «и» левая нога подтягивается к правой в III позицию назад. Ноги встают на полупальцы. На «два» правая нога делает второе движение glissé.

На «и» левая нога делает скользящее движение через I позицию. Ноги встают на полупальцы и продолжают повторять движение, описанное выше, с правой ноги. По тем же правилам делается chassé назад.

Пример: два pas chassé вперед с правой и левой ноги. Два pas chassé назад с правой и левой ноги.

Движение занимает четыре такта.

Формы chassé

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Chassé сначала как тренировочное упражнение, а потом как одно из часто встречающихся движений бального танца проходит по программе в первых трех классах. Первый класс выучивает перечисленные выше движения, второй класс должен делать их более красиво, постепенно шлифуя технику. Третий класс обязан танцевать все формы, доведя их до безукоризненного исполнения, сохраняя при этом позиции ног, плавность и мягкость переходов от движения к движению, музыкальность и пластичность.

Первая форма А

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Одно chassé и два pas élevé вперед, одно chassé и два pas élevé назад.

Движение рассчитано на восемь тактов.

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди.

Затакт — полупальцы.

1-й такт. Одно chassé с правой ноги (левая нога остается сзади в IV позиции).

2-й такт. Два pas élevé левой и правой ногой.

3-й такт. Одно chassé левой ногой назад.

4-й такт. Два pas élevé правой и левой ногой.

5—8 такты. Полное повторение первого — четвертого тактов на effacé.

Вторая форма А

Одно chassé вперед и поворот вправо.

Движение рассчитано на четыре такта.

Затакт — полупальцы.

1-й такт. На «раз» и «два» chassé с правой ноги.

2-й такт. На «три» шаг левой ногой вперед, нога ставится на носок, подъем вытянут, поворот вправо.

На «и» пятка левой ноги опускается на пол.

На «четыре» правая нога, оставаясь в IV позиции, носком на полу, подтягивается к левой в III позицию вперед.

3—4 такты. Движения повторяются. Исполнители возвращаются на свои места.

Вторая форма Б

Одно chassé вперед и поворот влево.

Движение занимает четыре такта.

Затакт — полупальцы.

1-й такт. На «раз» и «два» chassé с правой ноги.

2-й такт. На «три» шаг левой ногой назад по I позиции, нога ставится с носка, мягко опуская пятку.

На «четыре» правая нога, оставаясь в IV позиции впереди, подтягивается к левой в III позицию.

3—4 такты. Повторение движения и возвращение на свое место.

Третья форма А

Движение занимает восемь тактов.

Три chassé и поворот вправо.

Затакт — полупальцы.

1-й такт. Chassé правой ногой.

2-й такт. Chassé левой ногой.

3-й такт. Chassé правой ногой.

4-й такт. Шаг левой ногой вперед и поворот вправо, правая нога подтягивается к левой в III позицию.

5—8 такты. Движения повторяются. Исполнители возвращаются на свои места.

Третья форма Б

Три chassé и поворот влево.

Движение занимает восемь тактов.

Затакт — полупальцы.

1—3 такты. Три chassé, начиная с правой ноги.

4-й такт. Поворот влево (см. описание второй формы Б).

5—8 такты. Движение повторяется. Исполнители возвращаются на свои места.

Четвертая форма А

Движение занимает четыре такта.

Три chassé по кругу с поворотом вправо.

Затакт — полупальцы, правое плечо выносится вперед.

1-й такт. Chassé правой ногой на croisé. Голова повернута к правому плечу.

2-й такт. Chassé левой ногой. Голова наклонена к левой ноге.

3-й такт. Chassé правой ногой. Голова наклонена к правой ноге.

4-й такт. Шаг левой ногой вперед (первая четверть), тяжесть корпуса переносится на левую ногу, правая нога подтягивается к левой в III позицию (вторая четверть).

Четвертая форма Б

Движение занимает четыре такта. Три chassé по кругу с поворотом влево.

Затакт — полупальцы. Левое плечо выносится вперед, голова повернута к левому плечу и слегка наклонена вперед.

1-й такт. Chassé правой ногой на effacé.

2-й такт. Chassé левой ногой, голова наклонена к левой ноге и слегка опущена вниз.

3-й такт. Chassé правой ногой, голова повернута к правой ноге. Поворот на правой ноге.

4-й такт. Левая нога делает шаг назад через I позицию, принимая тяжесть корпуса, правая остается в IV позиции впереди (первая четверть), правая подтягивается в III позицию (вторая четверть).

Double-chassé

Движение занимает четыре такта.

В него входят одно chassé вперед на effacé и два pas élevé, за которым сейчас же должно следовать одно chassé и два pas élevé на croisé. Это зигзагообразное движение часто встречается при исполнении французской кадрили.

Затакт — полупальцы, корпус поворачивается на effacé.

1—2 такты. Начиная с правой ноги, одно chassé вперед и два pas élevé, начиная с левой ноги.

Затакт — полупальцы, корпус поворачивается на croisé.

3—4 такты. Начиная с правой ноги, одно chassé вперед на croisé и два pas élevé, начиная с левой ноги.

Комбинированное движение из chassé и реверанса (для учениц)

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Движение занимает восемь тактов.

1-й такт — полупальцы.

2-й такт. Chassé с правой и левой ноги.

3-й такт. Шаг правой ногой во II позицию (первая четверть), подъем левой ноги вытянут. Выдерживается вторая четверть.

4-й такт. Реверанс вправо, тяжесть корпуса на правой ноге. Левая нога подтягивается к щиколотке правой ноги. Plié. Голова опускается (первая четверть). Колени выпрямляются (вторая четверть). Руки держат платье.

То же движение, начиная с левой ноги.

Комбинированное движение из chassé и поклонов (для учеников)

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Движение занимает восемь тактов.

1-й такт — полупальцы.

2-й такт. Chassé с правой и левой ноги.

3-й такт. Шаг с правой ноги во II позицию (первая четверть), подъем левой ноги вытянут. Вторая четверть выдерживается.

4-й такт. Левая нога подтягивается к правой в I позицию. Голова опускается.

Примечание. На первый и второй такты руки учеников лежат на талии, слегка упираясь большим и указательным пальцами. Три остальных пальца к телу не прикасаются. Локти выдвинуты вперед. На третий такт руки опускаются. Перед началом движения с левой ноги на вторую четверть четвертого такта руки кладутся снова на талию.

Balancé (боковое)

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Темп вальса. Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди.

1-й такт — правая нога с вытянутым подъемом идет в сторону во II позицию.

На «раз» правая нога опускается на пол на plié. Одновременно левая нога подтягивается к щиколотке правой ноги в III позицию

сзади, колено постепенно сгибается (движение несколько растянутое).

На «два» левая нога встает на низкие полупальцы, правая нога отделяется от пола. Тяжесть корпуса переносится на левую ногу.

На «три» правая нога, слегка сгибаясь, опускается на пол, принимая на себя тяжесть корпуса. Левая нога отделяется от пола, чтобы начать движение влево.

Balancé исполняется плавно. Вначале движение разучивается в линиях на месте. Голова на «раз» плавно поворачивается в сторону шагающей ноги. Необходимо следить за тем, чтобы учащиеся голову не закидывали назад.

Когда движение будет выучено на линиях на месте, следует его делать с продвижением вперед и назад.

Пример: восемь balancé вперед, восемь balancé назад.

Движение назад начинает та нога, которая остается сзади. Руки в учебном положении.

Комбинированное движение из balancé и реверанса (для учениц)

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Движение занимает восемь тактов. Темп вальса.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

1-й такт. Balancé вправо.

2-й такт. Balancé влево.

3-й такт. Шаг правой ногой во II-позицию. Левая отведена в сторону, подъем вытянут.

4-й такт. Левая нога подтягивается к щиколотке правой ноги в III позицию сзади, одновременно голова наклоняется вперед. Тяжесть корпуса приходится на правую ногу, на plié левая нога легко прикасается полупальцами к полу.

Примечание. В этом движении реверанс на третий и четвертый такты делается без передачи корпуса с ноги на ногу.

То же движение, начиная с левой ноги. Руки учениц держат платье.

Комбинированное движение из balancé и поклона (для учеников)

1-й такт. Balancé вправо.

2-й такт. Balancé влево (см. описание движения рук в chassé и поклон, с. 245).

3-й такт. Шаг правой ногой во II позицию. Левая отведена в сторону, подъем вытянут (первая, вторая четверти). Руки опускаются вниз. Левая нога скользяще подтягивается к правой в I позицию (третья четверть).

4-й такт. Голова наклоняется вперед (первая, вторая четверти). Выпрямление головы (третья четверть). Движение начинается с левой ноги.

Первый пример: данная комбинация повторяется четыре раза с продвижением вперед, занимает шестнадцать тактов.

Это же движение делать в течение шестнадцати тактов с продвижением назад.

Второй пример: 1—2 такты. Balancé вправо, влево.

3—4 такты. Шаг вправо и реверанс.

5—8 такты. То же движение, начиная влево.

9—12 такты. Четыре balancé, начиная вправо, влево.

13—14 такты. Шаг вправо и реверанс.

15—16 такты. Шаг влево и реверанс.

Третий пример: повторить двенадцать тактов второго примера.

13—14 такты. Легкие шаги вперед, начиная с правой ноги на каждую четверть.

15-й такт. Шаг правой ногой во II позицию, подъем левой ноги вытянут.

16-й такт. Реверанс.

Примечание. Комбинированные движения, включающие balancé, реверансы и поклоны, должны исполняться танцевально, сохраняя смысловой характер поклона.

Па полонеза

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Исходное положение: I позиция.

1-й такт. На «раз» шаг правой ногой.

На «два» шаг левой ногой.

На «три» шаг правой ногой на plié, одновременно левая нога проходит вперед по I позиции, чтобы начать па полонеза.

Вначале шаги полонеза разучивают на месте. Надо следить, чтобы они делались плавно. Plié должно быть мягким. Ноги во время шага почти не снимаются с пола, но они не должны и «шаркать» по полу.

Когда шаги станут ритмичными, следует их изучить на низких полупальцах на месте, на третью четверть опускаясь на всю ступню.

Построив учащихся по кругу, дать задание исполнить па полонеза с продвижением вперед. Необходимо следить, чтобы после plié на третью четверть шагающая нога не опаздывала бы проходить вперед, то есть не задерживалась бы сзади, что часто бывает у учащихся в начале изучения полонеза.

Па польки (вперед и назад)

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Движение занимает два такта.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Затакт — подскок на левой ноге, правая нога вытянута вперед в IV позицию, носок не касается пола.

1-й такт. На «раз» правая нога, делая небольшой шаг вперед, ставится на полупальцы.

На «и» левая нога подставляется к правой.

На «два» правая нога, делая небольшой шаг вперед, ставится на полупальцы, одновременно левая нога подносится к правой, прикасаясь пяткой к щиколотке (колено левой ноги слегка согнуто и отведено вбок).

На «и» подскок на правой ноге.

2-й такт. На «раз» левая нога делает небольшой шаг назад в IV позицию.

На «и» правая нога подставляется к левой ноге.

На «два» левая нога делает небольшой шаг назад в IV позицию.

На «и» правая нога подставляется к левой ноге.

Движение выполняется на низких полупальцах, не касаясь пятками пола.

В той же последовательности исполнять движение с левой ноги.

Па польки (боковое)

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Затакт — небольшой подскок на левой ноге.

1-й такт. На «раз» правая нога делает небольшой шаг во II позицию на полупальцы.

На «и» левая нога подносится к правой назад в III позицию.

На «два» правая опять делает шаг во II позицию, левая нога подтягивается к правой назад.

На «и» подскок на правой ноге, одновременно левая переносится вперед в III позицию, чтобы начать движение влево.

Примечание. У исполнителей, начинающих боковое па польки с правой ноги, голова повернута к левому плечу; у начинающих с левой ноги — к правому плечу.

Па польки (с продвижением вперед)

Движение занимает четыре такта.

Исполняется с правой — левой ноги. Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Затакт — прыжок на левой ноге, одновременно правая вытягивается вперед в IV позицию.

На «раз» правая ставится на полупальцы, делая шаг вперед.

На «и» левая подносится к правой ноге.

На «два» правая опять делает шаг вперед.

На «и» прыжок на правой ноге, одновременно левая нога проводится через I позицию в IV позицию вперед, чтобы начать движение с левой ноги.

Движение назад делается по тем же правилам, что и вперед, и занимает четыре такта.

Па польки (с продвижением назад)

Затакт — прыжок на левой ноге.

На «раз» правая делает шаг назад в IV позицию.

На «и» левая нога подносится к правой в III позицию.

На «два» правая нога делает шаг в IV позицию, левая подносится к правой вперед в III позицию.

На «и» прыжок на правой ноге, одновременно левая переносится назад, прикасаясь пяткой к щиколотке правой ноги, чтобы начать движение назад с левой ноги.

Примечание. Необходимо начинать движение назад «от ноги» (от щиколотки), не вынося ногу прямо в IV позицию.

*Па польки по кругу в правую сторону
(для учениц)*

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Ученицы стоят лицом к середине круга.

Затакт — прыжок на левой ноге, одновременно правая вытягивается во II позицию.

1-й такт. На «раз» правая ставится на полупальцы.

На «и» левая подносится к правой назад.

На «два» правая нога опять делает шаг во II позицию.

На «и» прыжок на правой ноге, одновременно поворот вправо, то есть левым плечом. Левая нога подносится к правой назад, прикасаясь пяткой к щиколотке. Колено слегка согнуто. Все ученицы после этого движения должны оказаться спиной к середине круга.

2-й такт. На «раз» левая нога делает шаг во II позицию.

На «и» правая нога подносится к левой назад в III позицию.

На «два» левая нога снова делает шаг во II позицию.

На «и» прыжок на левой ноге, одновременно поворот вправо. Правая нога подносится к левой в III позицию вперед и выносится во II позицию.

Все ученицы должны снова оказаться лицом к середине круга. Таким образом, полный поворот польки занимает два такта.

Примечание. Необходимо следить, чтобы во время исполнения польки учащиеся правильно выполняли позиции и придавали бы движениям отрывистый, стаккатирующий характер.

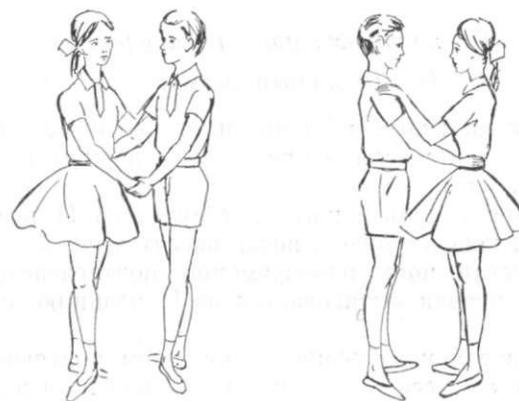


Рис. 49

*Па польки по кругу в правую сторону
(для учеников)*

Исходное положение: III позиция. Левая нога впереди. Ученики стоят спиной к середине круга.

Исполняют те же движения, что и ученицы, но начинают с движений второго такта, за которым идут движения первого такта; заканчивая полный тур, принимают свое исходное положение.

Полька в парах

Только после тщательного изучения элементов польки учеников ставят в пары, лицом друг к другу. Ученики правой рукой держат ученицу за талию, кисть левой руки легко придерживает пальцы правой руки ученицы (рис. 49). Ни в коем случае нельзя держать ладонь в ладонь. Левая кисть ученицы лежит на правом плече ученика; учи-

раясь на мизинец. Положение корпуса прямое, без всякой напряженности.

Поставив учеников в пары, педагог должен следить, чтобы ученики легко выполняли перемену мест.

Перед началом польки необходимо дать два такта музыкального вступления, чтобы ученики могли без помощи педагога четко вступить сами. В таких случаях считать и говорить «и» не рекомендуется.

Полезно поставить учеников в парах в колонну к точке 4 и через каждые два или четыре такта, по указанию педагога, заставлять каждую пару, начиная с угла, танцевать вокруг зала, требуя во время движения сохранения кругового рисунка.

Па польки-мазурки (для учениц)

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Исходное положение: ноги в III позиции, правая нога впереди. Ученица стоит лицом к середине круга. Рука держит платье.

Затакт — полупальцы.

1-й такт. На «раз» правая нога глиссирует во II позицию. Левая вытянута и отведена в сторону, носок касается пола.

На «два» левая нога одновременно подтягивается к правой в III позицию, правая вытягивается во II позицию, не прикасаясь носком к полу.

На «три» правая нога резким движением подтягивается к щиколотке левой сзади, сгибаясь в колене. Левая нога делает прыжок.

2-й такт. На «раз» правая нога вытягивается во II позицию, опускаясь всей ступней на пол.

На «два» левая проходит во II позицию. Полуоборот вправо.

На «три» правая подтягивается к левой назад во II позицию и снова затактовое приподнимание на полупальцы. Движения второго такта стаккатирующие, отрывистые.

Ученица должна стоять спиной к центру круга.

3-й такт. Повторение первого такта.

4-й такт. На «раз» левая нога вытягивается во II позицию, опускаясь всей ступней на пол.

На «два» правая нога проходит назад. Полуоборот вправо.

На «три» левая нога переносится назад к правой в III позицию. Ученица принимает исходное положение. Движения четвертого такта стаккатирующие, отрывистые.

Па польки-мазурки (для учеников)

Исходное положение: ноги в III позиции, левая нога впереди. Ученик стоит спиной к середине круга. Движение то же, что для ученицы, но ученик сначала исполняет третий и четвертый такты, а потом первый и второй. Руки отведены от корпуса.

Па галопа

(музыкальный размер $\frac{2}{4}$)

Состоит из pas glissé, исполняемых вперед и назад.

Исходное положение: III позиция.

Затакт — полупальцы. Непрерывное pas glissé вперед. Если движение начинает правая нога, то левая быстро придвигается к правой в III позицию назад. Движение можно делать назад с левой ноги.

Пример: два такта с правой ноги вперед, два такта с левой ноги назад.

Вальс в три па

(общие правила)

Вальс построен на скользящих движениях, при которых носки не снимаются с пола. Па вальса исполняются плавно, без резких толчков. Внимание педагога должно быть обращено также на опорную ногу.

Опорной ногой называется та нога, на которую переносится тяжесть корпуса. Например, исполнитель сделал первый скользящий шаг и, поставив ступню на пол, должен перенести тяжесть корпуса на эту опорную ногу, колено которой вытянуто. Нередко приходится наблюдать, что на первую четверть вальса колено опорной ноги бывает согнуто. Надо сказать, что в данном случае чисто вальсовое движение приобретает несвойственные вальсу черты pas de basque. Вначале па вальса в правую и левую сторону ученики и ученицы осваивают отдельно. Только когда движение хорошо воспринято, учеников можно поставить в пары для исполнения вальса в точном и медленном ритме. К чередованию поворотов также можно переходить только тогда, когда ученики твердо знают поворот вправо и влево.

Вальс в три па по кругу в правую сторону (для учениц)

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Все ученицы стоят лицом к центру круга.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Первая половина вальса

Затакт — plié.

1-й такт. На «раз» скользящий шаг правой ногой по диагонали в круг, тяжесть корпуса переносится на правую ногу.

На «два», поворачиваясь вправо спиной к центру круга и поднимаясь на низкие полупальцы, скользящий шаг левой ногой в IV позицию.

На «три» подтянуть правую ногу к левой назад в III позицию и опустить обе ступни на пол. Маленькое plié. После окончания первой половины вальса все ученицы стоят спиной к центру круга.

Вторая половина вальса

2-й такт. На «раз» скользящий шаг левой ногой по диагонали от центра круга. Тяжесть корпуса переносится на левую ногу.

На «два», поворачиваясь вправо на низких полупальцах, подтянуть правую ногу в III позицию назад.

На «три» обе ступни опускаются на пол. Правая нога впереди. Маленькое plié. Все ученицы стоят лицом к центру круга.

*Вальс в три па по кругу в правую сторону
(для учеников)*

Все ученики стоят спиной к центру круга.

Исходное положение: III позиция, левая нога впереди. Движения те же, что и для учениц. Ученики начинают вальс со второй половины.

Полный тур вальса состоит, таким образом, из первой и второй половин вальса или из двух полутуров и занимает два такта музыкального сопровождения.

*Вальс по кругу в левую сторону
(для учениц)*

Исходное положение: то же, что и для вальса в правую сторону.

Первая половина вальса

1-й такт. На «раз» скользящий шаг правой ногой вправо (по диагонали в круг). Тяжесть корпуса передается на правую ногу.

На «два» поворот влево (спиной в круг). Подъем на полупальцы, скользящий шаг левой ногой в IV позицию.

На «три» правая нога подтягивается к левой в III позицию назад. Обе ступни опускаются на пол. Маленькое plié.

Вторая половина вальса

2-й такт. На «раз» скользящий шаг левой ногой из круга. Тяжесть корпуса передается на левую ногу.

На «два» поворот влево. Подъем на полупальцы. Скользящий шаг правой ногой в IV позицию.

На «три» левая нога подтягивается к правой в III позицию назад, обе ступни опускаются на пол. Маленькое plié.

*Вальс по кругу в левую сторону
(для учеников)*

Исходное положение: III позиция, левая нога впереди. Ученики стоят спиной к центру круга. Движения те же, что и для учениц, но со второй половины вальса.

Вальс по кругу парами

Танцующие стоят лицом друг к другу. Правая рука ученика лежит на талии ученицы. Левая рука держит правую руку ученицы. Руки округлены, локти не должны провисать. Ученик легко держит руку ученицы за пальцы. Недопустимо держать руки ладонь в ладонь. Ученица кладет кисть левой руки на правое плечо ученика. Локоть опущен. Ноги в III позиции. У ученика впереди левая нога, а ученицы — правая.

Ученица начинает с первой половины вальса, ученик — со второй половины. На первую четверть ноги скрещены.

*Вальс в два па
(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)*

Вальс построен на движениях chassé. Полный тур вальса состоит из двух chassé, вот почему он и получил название «вальс в два па». Вошел в моду в начале XIX века. В Париже на балах исполнялся под названием «Русский вальс», иногда его называли «Венским вальсом». Манера его исполнения требует большой легкости и грации. Движения должны быть глиссирующими с негрубым акцентом на первую четверть. Корпус надо хорошо держать в спине. Плечи должны быть опущены и спокойны. Голова должна красиво наклоняться через плечо, в сторону начинающей ноги, легко и быстро поворачиваясь вместе с корпусом, который слегка наклонен. Танцую этот вальс, надо как бы лететь, легко касаясь ногами пола.

Приемы разучивания те же, что и вальса в три па.

Вальс в два па (для учениц)

Исходное положение то же, что и в вальсе в три па.

Затакт — подъем на полупальцы.

1-й такт. Chassé с правой ноги с акцентом на первую четверть. Полуповорот. Левая нога на полупальцах переносится вперед в III позицию. Голова повернута к левому плечу (третья четверть).

2-й такт. Chassé с левой ноги. Полуповорот. Правая нога переносится вперед в III позицию, голова повернута к правому плечу. Руки в учебном положении.

Вальс в два па (для учеников)

Ученики делают те же движения, начиная *chassé* с левой ноги. Положение рук учебное.

Примечание. *Chassé*, следующие за полуповоротами, начинают с III позиции.

Вальс в два па в паре по кругу

Исходное положение: то же, что и в вальсе в три па.

Вальс-миньон (для учениц)

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

По кругу в правую сторону.

Ученицы стоят лицом к центру круга.

Исходное положение: III позиция, правая нога впереди.

Затакт — легкое *plié*.

1-й такт. На «раз» скользящий шаг правой ногой во II позицию (первая четверть).

На «два» и «три» левая нога скользяще постепенно подтягивается к правой назад в III позицию. Легкое *plié* на обе ноги (вторая, третья четверти).

2-й такт. Первая половина вальса вправо.

3-й такт. Повторение первого такта, но начинает движение левая нога.

4-й такт. Вторая половина вальса вправо.

Вальс-миньон (для учеников)

Ученики стоят спиной к середине круга.

Исходное положение: III позиция, левая нога впереди. Рисунок движения тот же, что и для учениц, но начинают они его с третьего такта левой ногой и после четвертого такта исполняют движения первого и второго тактов.

Pas de basque с продвижением вперед

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Исходное положение: ноги в III позиции. Правая нога впереди. Движение рассчитано на восемь тактов.

Затакт — на «и» правая нога проводится носком по полу вперед в IV позицию.

На «раз» правая нога делает шаг во II позицию на *plié*, тяжесть корпуса переносится на правую ногу, одновременно левая нога сейчас же подтягивается к правой через I позицию.

На «два» левая нога делает шаг вперед, опускаясь с полупальцев на всю ступню, принимая на себя тяжесть корпуса.

На «три» правая нога скользяще подтягивается к левой в III позицию назад.

Движение продолжает левая нога.

Примечание. Делая движение с правой ноги на «раз», левое плечо выносится слегка вперед. Голова повернута к левому плечу. При движении с левой ноги вперед выносится правое плечо. Голова повернута к правому плечу. Движение *pas de basque* делается слегка вправо и влево.

Pas de basque с продвижением назад

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

Затакт — на «и» левая нога проводится носком по полу назад в IV позицию.

На «раз» левая нога делает шаг во II позицию на *plié*, тяжесть корпуса переносится на левую ногу, одновременно правая нога сейчас же подтягивается к левой через I позицию.

На «два» правая нога делает шаг назад, опускаясь с полупальцев на всю ступню, принимая на себя тяжесть корпуса.

На «три» левая нога скользяще подтягивается к правой в III позицию вперед.

Движение продолжает правая нога.

Примечание. Делая движение с левой ноги на «раз», выносят левое плечо слегка вперед. Голова повернута к левому плечу. При движении с правой ноги вперед выносится правое плечо. Голова повернута к правому плечу.

Pas de basque u balancé

(музыкальный размер $\frac{3}{4}$)

1—4 такты. Правой ногой четыре *pas de basque* вперед.

5—8 такты. Четыре *balancé* на месте, начиная правой ногой.

9—12 такты. Четыре *pas de basque* назад, начиная с правой ноги.

13—16 такты. Четыре *balancé* на месте, начиная правой ногой.

То же движение повторяется с левой ноги.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бальмен Я. П. Гоголь и гоголевское время. Спб., 1909.
- Бачинская Н. Русские хоры и хороводные песни. М., Музгиз, 1951.
- Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. М., 1864.
- Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев. Спб., тип. Вацлика, 1899.
- Глебов И. Симфонические этюды. Пг., 1922.
- Глушковский А. П. Записки балетмейстера. М.—Л., «Искусство», 1940.
- Графиня Екатерина Ивановна Головкина и ее время (1701—1791). Исторический очерк по архивным документам, составленный М. Д. Хмыровым. Спб., 1867.
- Дневник камер-юнкера Берхгольца с 1721 по 1725 г. Ч. 1—2. Пер. с нем. Аммон. М., 1858.
- Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л., Изд-во Ленинградской филармонии, 1936.
- Записки Семена Порошина. Спб., 1844.
- Ивановский Н. П. Балетный танец XVI—XIX вв. М.—Л., «Искусство», 1948.
- Классики хореографии. М.—Л., «Искусство», 1937.
- Клем Б. Теоретико-практический самоучитель общественных танцев с аккомпанементом музыки. М., тип. Н. Ф. Савича, 1873.
- Корнилович А. О. Сочинения и письма. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957.
- Красовская В. Русский балетный театр. М.—Л., «Искусство», 1958.
- Кусков И. Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоюдо, со многими графированными фигурами и частью музыки. Спб., 1794.
- Лист Ф. Шопен. М., Музгиз, 1956.
- Максин А. Изучение балетных танцев с рисунками, нотами для фортепиано. М., тип. Н. Степанова, 1839.
- Материалы по истории русского балета. Сост. М. Борисоглебский. Л., Изд-во Ленинградского гос. хореографического уч-ща, 1938.
- Михневич В. Исторические этюды русской жизни. Т. 1—2. Спб., 1882.
- Мокульский С. С. История западноевропейского театра. М., Гослитиздат, 1936.
- Новер Ж. Ж. Письма о танце. М.—Л., «Academia», 1927.
- Очерки по истории западноевропейского театра. Под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова. М., «Academia», 1923.
- Петров Н. П. Опыты методики обучения танцам в учебных заведениях и суждения по вопросам, касающимся танцев. М., тип. И. Я. Полякова, 1903.
- Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев. Издано учителем танцев при Слободской украинской гимназии. Харьков, университетская тип., 1825.
- Подробное описание Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636, 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. М., 1870.
- Прюньер Анри. Новая история музыки. М., Музгиз, 1937.
- Пыляев М. И. Старое житье. Спб., 1892.
- Современный балетный танец. Под ред. М. В. Стриганова и В. И. Уральской. М., «Просвещение», 1978.
- Стуколкин Л. Опытный распорядитель и преподаватель балетных танцев. Спб., тип. «Общественная польза», 1885.
- Танцевальный словарь. (Пер. с фр. словаря Компана). М., Московская ун-в. тип., 1790.
- Тьерсо Жюльен. Песни и празднества французской революции. М., Музгиз, 1933.
- Уральская В. И. Некоторые вопросы теории и практики балетной хореографии. Труды НИИ культуры. М., 1979.
- Ученые записки Гос. НИИ театра, музыки и кинематографии. Л., 1958.
- Фаминцын А. Скоморохи на Руси. Спб., 1889.
- Худеков С. Н. История танцев всех времен и народов. Ч. 1—4. Спб.—Пг., 1913—1917.
- Целлариус. Руководство к изучению новейших балетных танцев. Соч. главного парижского танцмейстера Целлариуса. Пер. Ф. И. Я. с картинками. Спб., тип. военно-учебных заведений, 1848.
- Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, тип. Шульце, 1890.
- Чистяков А. Д. Методическое руководство к обучению танцам в средних учебных заведениях. Спб., 1893.
- Штелин Якоб. Музыка и балет в России XVIII века. Л., изд-во «Трифон», 1935.
- Шульгина А. Н. Методика преподавания историко-бытового танца. М., ГИТИС, 1981.
- Шульгина А. Н. Композиция и методика преподавания историко-бытового танца. М., ГИТИС, 1984.
- Яворский Б. Сюита Баха. М.—Л., Музгиз, 1947.
- Янковский В. Ф. Сто фигур мазурки. Кострома, 1891.
- D'Alunoy. Relation du voyage d'Espagne. Paris, La Haye, 1693.
- Arbeau Thoïnot (Tabourot). Orchesographie ou traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses. Paris, 1888.
- Bie Oscar. Der Tanz. 1919.
- Boehn Max von. Der Tanz. Berlin, 1925.
- Cahusac L. de. La danse ancienne et moderne. Paris, La Haye, 1754.
- Cherwinski Albert. Brevier der Tanzkunst. Leipzig, 1879.
- Cherwinski Albert. Geschichte der Tanzkunst. Leipzig, 1862.
- Desrat G. Dictionnaire de la Danse. Paris, 1895.
- Diderot et d'Alambert. L'Encyclopedie en Dictionnaire raisonne des Sciences, des arts et des métiers. Paris, 1751—1780.
- Elsler Fanny. Emil Pirchan. Wien, Wilhelm Erick Verlag.
- Entrez dans la danse avec Edmeé Arma. 29 danses populaires françaises avec notation des pas illustrées par Jacques L. Caillard. 3-me édition. Paris, H. Lemoine, s. d.
- Giraudet. Traite de la danse. Vol. 1—2. Paris, 1900.
- Guilcher Jean Michel. La Contredanse et les renouvellements de la danse française. Mouton. Paris, 1969.
- Handbooks of European National Danse. Vol. 9—20. L., 1950.
- Junk V. Handbuch des Tanzes. Stuttgart, 1930.
- Klingenberg Fritz. Unsterblicher Walser. Wien, Wilhelm Erick Verlag, 1940.
- Lacroix Paul. Moeurs, usages et costumes au moyen.—Age et l'epoque de la Renaissance. Paris, Firmin-Didot et Co, s. d.
- Lavignac Albert. Enciclopedia de lamusique et Dictionnaire du Conservatoire. Paris, Fondateur A. Lavignac, s. d.
- Menil P. de. Histoire de la danse. Paris, 1906.

- Pougin Arthur. Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre. Paris, 1885.
Prunières Henry. Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris, 1914.
Rameau. Le maître à danser. Paris, 1725.
Sacks Kurt. Der Tanz. Berlin, 1933.
Storch Karl. Der Tanz. Leipzig, 1903.
Suite du répertoire de bals ou 11-me volume du Recueil des Airs et figures des meilleures et plus nouvelles contredanses. Paris, MDCCLXII, 1762.
Taubert G. Rechtschaffener Tanzmeister. Leipzig, 1717.
Voss Rudolph. Tanz und seine Geschichte. Berlin, 1869.
Wood Melusine. Some historical dances. London, 1952.
Wood Melusine. Advanced Historikal Dances. London, 1960.



Музыкальные иллюстрации

БРАНЛЬ «КРЫСЫ»

Обработка Г. Рождественского

A Allegretto

mf

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

ФРАНДОЛА

Обработка И. Губарева

Allegro moderato

mf

МОРВАНСКИЙ БРАНЛЬ

Обработка И. Губарева

Allegretto

БРАНЛЬ «КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН»

Обработка И. Губарева

Allegretto

Musical score for 'Бранль «Колокольный звон»' in 2/4 time, key of D major. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegretto' and 'f'. The second system continues the piece. The third system features a melodic line in the right hand. The fourth system is marked 'B' and 'mf'.

Musical score for 'Бранль «Колокольный звон»' in 2/4 time, key of D major. This system contains the first two systems of piano accompaniment from the previous page, showing the initial rhythmic patterns in both hands.

МАРЕШИН

Обработка И. Губарева

Allegro moderato

Musical score for 'Марешин' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro moderato' and 'mf', and includes fingering numbers 1-5, 2-6, 3-7, and 4-8. The second system is marked 'B' and includes fingering numbers 1-5, 2-6, 3-7, and 4-8.

БОЛЬШОЙ ТАНЕЦ

Обработка И. Губарева

Moderato

mf 1 2 3 7
4 5 6

8 9 10 11 12

БРАНЛЬ «КАРРЕ»

Обработка А. Долуханяна

Moderato

mf 1 2 3 4
A

5 6 7 8
B

1 2 3 4
5 6 7 8

ШАСС-А-КАТР

Allegro moderato

1 2 3
4 5
6 7 8

Musical notation for measures 7, 8, and 9. Measure 7 contains a first ending bracket. Measure 9 contains a first ending bracket.

Musical notation for measures 10, 13, and 14. Measure 10 contains a first ending bracket. Measure 13 contains a first ending bracket. Measure 14 contains a first ending bracket.

ТУРНИДЖЕР

Allegretto

Musical notation for measures 1 through 6. Measure 1 is marked with a forte 'f' dynamic. Measure 3 contains a first ending bracket. Measure 6 contains a first ending bracket.

Musical notation for measures 7 through 12. Measure 7 contains a first ending bracket. Measure 11 contains a first ending bracket.

Musical notation for measures 13 through 18. Measure 13 contains a first ending bracket. Measure 17 contains a first ending bracket.

Musical notation for measures 19 through 23. Measure 19 contains a first ending bracket. Measure 20 contains a first ending bracket. Measure 21 contains a first ending bracket. Measure 22 contains a first ending bracket. Measure 23 contains a first ending bracket.

Musical notation for measures 24 through 29. Measure 24 contains a first ending bracket. Measure 25 contains a first ending bracket. Measure 26 contains a first ending bracket. Measure 27 contains a first ending bracket. Measure 28 contains a first ending bracket. Measure 29 contains a first ending bracket. The section ends with a 'Fine' marking.

Musical notation for measures 1 through 6. Measure 1 is marked with an accent 'A'. Measure 6 contains a first ending bracket.

Musical notation for measures 7 through 12. Measure 7 contains a first ending bracket. Measure 11 contains a first ending bracket.

4 5 6 7 8 9

B

10 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

25 17 18 19 20

C

21 22 23 26 27 28 29

4 5 6 7 8 9

10 11 12 4 5 6

D

7 8 9 10 13 14

15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

БРАНЛЬ «БУЛОЧНИЦА»

Обработка И. Губарева

Allegretto

mf

The score for 'Бранль «Булочница»' is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

БУРРЕ

Обработка А. Долуханяна

Moderato

The score for 'Бурре' is in 3/8 time with a key signature of one flat (Bb). It is divided into two sections, A and B. Section A contains measures 1 through 8, and section B contains measures 9 and 10. The dynamic is mezzo-forte (*mf*).

The score for 'Крестьянский бранль' is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment, with measures 11 through 16 numbered. The dynamics are mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*).

КРЕСТЬЯНСКИЙ БРАНЛЬ

Allegretto

f

The score for 'Крестьянский бранль' continues from the previous system. It is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The dynamics are forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*).

Fine

mf

f

Da capo al Fine

РИГОДОН (БУРГУНДИЯ)

Обработка Г. Рождественского

Moderato

A

mf

1. 2. 3.

B

Fine

РИГОДОН (ДОФИНЕ)

Обработка А. Долуханяна

Moderato

A

mf

B

Two systems of piano music for 'МОНТАНЬЯР'. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

МОНТАНЬЯР

Обработка И. Губарева

Moderato

Two systems of piano music for 'МОНТАНЬЯР'. The first system is in 3/4 time with a treble and bass clef staff. The second system is in 3/8 time, also with treble and bass clef staves. The music is in G major and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble.

ВОЛЬТА

Обработка А. Фостера

Moderato

Three systems of piano music for 'ВОЛЬТА'. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The piece is marked 'Moderato' and 'mf'. The first system is marked 'I', the second 'II', and the third 'III'. The piece concludes with a double bar line.

ГАЛЬЯРДА

Allegro (♩=120)

ПАВАНА *

М. Равель

Assez doux, mais d'une sonorite large (♩=80)
[Нежно, с широкой звучностью]

* Пьеса приводится в сокращении.

m. d. *m. g.* *m. d.*

très soutenu
m. g. *m. d.* *mf*

II
ppp *m. g.* *m. d.* *m. g.* *m. d.* *m. g.*

m. d. *pp*
5-й такт

poco più lento
m. g.

Tempo I
III
simile

5-й такт *rit.*

7. замедл. пок.

a tempo

pp

pp

allargando molto

m. g.

m. g.

127. Violon.

137

ff

МЕНУЭТ

Л. Бетховен

I Moderato

sf 4 *sf* 5 6 7 *ff*

II

1 2 3 4 *mf*

sf 5 6 7 8 *p*

Fine

III Trio

1 2 3 4

9 10 11 12

f *f*

1.

f 5 6 7 8

13 14 15

МЕНУЭТ

И. Раїду

Allegro moderato

МЕНУЭТ

И. Гайдн

Allegro moderato

First system of musical notation for page 290, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The system contains two staves with various rhythmic patterns and melodic lines.

Second system of musical notation, marked with a Roman numeral 'II' and a dynamic marking 'p' (piano). It continues the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation, marked with a Roman numeral 'III' and a dynamic marking 'p'. The notation includes various note values and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking 'f' (forte) in the bass staff. The system shows a continuation of the piece's rhythmic and melodic motifs.

Fifth system of musical notation, marked with a Roman numeral 'IV' and a dynamic marking 'p'. The system concludes the page with various musical notations.

First system of musical notation for page 291, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The system contains two staves with various rhythmic patterns and melodic lines, including a 'cresc.' (crescendo) marking.

Second system of musical notation, marked with a dynamic marking 'f' (forte). It continues the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation, marked with a Roman numeral 'V' and dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation includes various note values and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking 'p' (piano). The system shows a continuation of the piece's rhythmic and melodic motifs.

Fifth system of musical notation, concluding the page with various musical notations.

ГАВОТ

Обработка В. Ширинского

Allegretto

mf

First system of the Gavotte score, featuring a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The music is in a minor key and includes a dynamic marking of *mf*.

МЕНУЭТ

из оперы «Дон Жуан»

В. Моцарт

Allegro moderato

p

I

II

ср. т.с.

First system of the Minuet score, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is in a minor key and includes a dynamic marking of *p*. It is divided into two sections, I and II, with a tempo marking of *Allegro moderato* and a performance instruction *ср. т.с.*.

Second system of the Minuet score, continuing the treble and bass clef notation.

Third system of the Minuet score, continuing the treble and bass clef notation.

IV (v)

p

Fourth system of the Minuet score, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. It includes a dynamic marking of *p* and a section marker *IV (v)*.

Fifth system of the Minuet score, continuing the treble and bass clef notation.

Sixth system of the Minuet score, continuing the treble and bass clef notation.

IV (VI)

Section IV (VI) consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked *f* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system continues this pattern. The third system shows a change in the bass line. The fourth system is marked *p* and features a more complex treble line with sixteenth notes. The fifth system is marked *cresc.* and features a steady eighth-note bass line.

ГАВОТ

Ж. Рамо

Allegro moderato

The Gavotte score is in 3/8 time and consists of four systems. The first system is marked *mf* and begins with a first ending bracket labeled 'I'. The second system includes a trill (*tr*) in the treble. The third system includes a second ending bracket labeled 'II'. The fourth system concludes with a trill (*tr*) and a fermata.

GABOT

Э. Гуро

Allegretto

First system of musical notation on page 298. It consists of two staves (treble and bass clef). The right hand features a melodic line with a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with a piano (p) dynamic marking.

Second system of musical notation on page 298. The right hand continues the melodic line with a trill (tr) and a forte (f) dynamic marking. The left hand features a triplet (3) and a forte (f) dynamic marking.

Third system of musical notation on page 298. The right hand continues the melodic line with a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with a piano (p) dynamic marking.

Fourth system of musical notation on page 298. The right hand continues the melodic line with a trill (tr) and a forte (f) dynamic marking. The left hand features a triplet (3) and a forte (f) dynamic marking.

First system of musical notation on page 299. It consists of two staves (treble and bass clef). The right hand features a melodic line with a piano (p) dynamic marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with a piano (p) dynamic marking.

Second system of musical notation on page 299. The right hand continues the melodic line. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Third system of musical notation on page 299. The right hand continues the melodic line. The left hand provides a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation on page 299. The right hand continues the melodic line. The left hand provides a harmonic accompaniment.

First system of musical notation for piano, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The dynamic marking is *mf*. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for piano, continuing the piece. The dynamic marking is *p*. The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation for piano, featuring a treble and bass clef. The dynamic marking is *mf*. The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

Fourth system of musical notation for piano, concluding the piece. The dynamic marking starts at *p* and ends at *pp*. The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

First system of musical notation for piano, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

ПОЛОНЕЗ

И. Козловский

Tempo di polacca

First system of musical notation for piano, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The dynamic marking is *f* in the first measure and *ff* in the second measure. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for piano, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Third system of musical notation for piano, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

A

p

B

mf

p

f

cresc.

ff

C Trio

Musical score for Trio C, measures 1-5. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-2) features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 3-4) continues the melodic development. The third system (measures 5-6) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 7-8) includes dynamic markings like *mf* and *ff*. The fifth system (measures 9-10) concludes the section with a final chord.

Musical score for Trio C, measures 11-15. This section continues from the previous page. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 11-12) features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 13-14) continues the melodic development. The third system (measures 15-16) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 17-18) includes dynamic markings like *mf* and *ff*. The fifth system (measures 19-20) concludes the section with a final chord.

Заклучение

ПОЛОНЕЗ *

Ф. Шопен

Allegro appassionato

* Фрагменты из полонеза Ф. Шопена, ор. 26, № 1.

poco rit.

più p

rit. *tr* *a tempo* *sf*

p *pp*

Meno mosso

mp dolce

f

rit. *dolciss.*

Three systems of piano accompaniment for the first part of the piece. The first system features a melodic line in the right hand with a trill and a dynamic marking of *p*. The second system includes a *dim.* marking and a triplet in the right hand. The third system concludes with a *p* marking and a final cadence.

КОНТРАДАНС № 1

Allegretto

Two systems of piano accompaniment for the second part of the piece. The first system starts with a *mf* marking and a repeat sign. The second system ends with a first ending bracket and a *Fine* marking.

Five systems of piano accompaniment for the second part of the piece. The first system begins with a second ending bracket. The second system includes a triplet. The third system features a *Da capo al Fine* instruction. The fourth system starts with a repeat sign. The fifth system concludes with a first ending bracket and a *Fine* marking.

2.

Da capo al Fine

КОНТРАНС № 2

Allegretto

mf

1.

2.

1.

Fine

2.

1.

2.

V

Da capo al Fine

КОНТРАНС № 3

Allegretto
mf

1.

Fine

2.

1.

2.

Da capo al Fine

КОНТРАНС № 4

Allegretto
mf

1.

Fine

2.

Da capo al Fine

КОНТРАНС № 5

Allegretto

mf

1.

Fine

Da capo al Fine

КОНТРАНС № 6

Allegretto

Musical score for the first system on page 320, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

ТАМБЕТ

Allegro moderato

Musical score for the second system on page 320, starting with a forte (*f*) dynamic marking.

Musical score for the third system on page 320.

Musical score for the first system on page 321, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature.

Musical score for the second system on page 321.

Musical score for the third system on page 321.

Musical score for the fourth system on page 321.

Musical score for the fifth system on page 321.

ФРАНЦУЗСКАЯ КАДРИЛЬ

ФИГУРА № 1

Allegro moderato

Musical score for Figure No. 1 of the French Quadrille. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte (*ff*) dynamic and includes a triplet in the right hand. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system concludes with a crescendo (*cresc.*) marking.

Musical score for Figure No. 2 of the French Quadrille. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked with a Coda symbol and a forte (*ff*) dynamic, featuring a triplet. The second system ends with a *Fine* marking. The third system is marked mezzo-forte (*mf*). The fourth system concludes with a Coda symbol and the instruction *Coda da capo al Fine*.

№ 2

Allegro moderato

Musical score for Figure No. 2 of the French Quadrille, measures 33-36. It consists of one system of piano accompaniment. The first measure is marked forte (*ff*), and the second measure is marked sforzando (*sf*). The system concludes with a Coda symbol.

Musical score for 'Историко-бытовой танец' in D major, 3/4 time. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system includes a *sf* dynamic marking. The second system includes a *mf* marking. The third and fourth systems include *sf* markings. The fifth system includes a *f* marking. The piece concludes with a *Fine* marking.

Da capo al Fine

№ 3

Musical score for 'Музыкальные иллюстрации № 3' in D major, 6/8 time. The score is marked *Allegro moderato* and consists of six systems of piano accompaniment. The first system includes *f* and *mf* markings. The second system includes a *cresc.* marking. The third system includes a *f* marking. The fourth system includes a *tr* marking. The fifth system includes a *marc.* marking. The piece concludes with a *tr* marking.

Coda

f

p

Fine

Da capo al Fine

№ 4

Allegro moderato

ff

tr

sf

mf

Fine

3

f

ff

Da capo al Fine

№ 5

Allegro moderato

Fine

Da capo al Fine

№ 6

Allegro moderato

Musical score for page 330, measures 1-16. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of two staves each. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and a repeat sign. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system returns to a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes sforzando (*sf*) markings. The piece concludes with a repeat sign.

Musical score for page 331, measures 17-32. The score continues from page 330 and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and ends with the word "Fine". The second system starts with a sforzando (*sf*) dynamic. The third system continues the musical development. The fourth system concludes with a repeat sign and the instruction "Da capo al Fine".

Da capo al Fine

ЛАНСЬЕ

ФИГУРА № 1

Allegro moderato

Musical score for "ЛАНСЬЕ ФИГУРА № 1". The piece is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked "Allegro moderato". It begins with a forte (*f*) dynamic. The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system includes a repeat sign. The second system ends with a *Fine* marking. The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth system ends with a piano (*p*) dynamic and a *Fine* marking.

Continuation of the musical score for "ЛАНСЬЕ ФИГУРА № 1". It consists of two systems of piano accompaniment. The second system ends with a forte (*f*) dynamic and the instruction "Da capo al Fine".

№ 2

Allegro moderato

Musical score for "ЛАНСЬЕ ФИГУРА № 2". The piece is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked "Allegro moderato". It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score consists of two systems of piano accompaniment. The second system ends with a piano (*p*) dynamic and a *Fine* marking.

Da capo al Fine

№ 3

Allegro moderato

Fine

Da capo al Fine