

Федеральное государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Челябинская государственная академия культуры и искусств»

Хореографический факультет  
Кафедра педагогики хореографии

Т. Б. Нарская

## ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано УМО по образованию  
в области народной художественной культуры,  
социально-культурной деятельности и информационных ресурсов  
в качестве учебно-методического пособия для студентов  
высших учебных заведений, обучающихся по специальности  
071301 Народное художественное творчество*

EX LIBRIS  
TATASHIN

Челябинск  
2009

УДК 792.8(07)  
ББК 85.32я73  
Н 28

Рецензенты

Н. В. Нарфентьева, доктор искусствоведения,  
профессор кафедры искусствоведения и культурологии  
Южно-Уральского государственного университета (Челябинск),  
**заслуженный** деятель искусств РФ;

В. И. Петриева, профессор кафедры художественного образования  
института культуры Томского государственного  
педагогического университета

**Нарская, Т. Б.** Историко-бытовой танец: учеб.-метод. пособие / Т. Б. Нарская; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2009. - 179 с.  
**ISBN 978-5-94839-152-6**

В системе высшего образования историко-бытовой танец является многофункциональным предметом. Наравне с программным обучением танцам разных исторических эпох, на первый план выступают такие задачи, как стимуляция познавательной деятельности, воспитание культуры общественного поведения, изучение взаимодействия культур прошлого и настоящего.

Данное пособие предназначено для введения студентов в избранную ими специальность «Хореография».

Учебное пособие включает основные разделы: развитие и становление историко-бытового танца, основные методы его преподавания и ряд приложений. Предмет рассматривает обучение, воспитание, развитие творческих способностей в их гармоническом единстве.

Пособие адресовано студентам учебных заведений культуры и искусств, педагогам-хореографам, а также учащимся и преподавателям образовательных учреждений разного типа.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

**ISBN 978-5-94839-152-6**

©Нарская Г. Б., 2009  
О Челябинская государственная  
академия культуры и искусств, 2009

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. Развитие и становление историко-бытового танца</b> .....	6
1.1. Истоки возникновения историко-бытового танца .....	6
1.2. Танцы-шествия, променады, парные танцы XVI - XVIII вв. ....	10
1.3. Бальные танцы XIX в. ....	13
1.4. Танец в общественной жизни и системе воспитания и обучения в России .....	16
1.5. Историко-бытовой танец в литературе XIX в. ....	23
<b>ГЛАВА 2. Методика преподавания историко-бытового танца</b> .....	30
2.1. Основные методы преподавания .....	31
2.2. Психолого-педагогический аспект методики преподавания истори- ческого танца .....	35
2.3. Построение урока .....	38
<b>ГЛАВА 3. Методика преподавания элементов историко-бытового танца</b>	<b>42</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>87</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>89</b>
<b>Приложение 1.</b> Сценарий хореографического представления «Пушкинский бал» (на основе танцев первой половины XIX в.) .....	91
<b>Приложение 2.</b> Примеры составления комбинаций на формы chasse в соче- тании с шагами разных видов .....	94
<b>Приложение 3.</b> Элементы менуэта XVII - XVIII вв. (два такта по <sup>3/4</sup> ) .....	99
<b>Приложение 4.</b> Менуэт XVII века в записи М. В. Васильевой-Рождественской	102
<b>Приложение 5.</b> Музыкальные иллюстрации XIX - XVI вв. (сост. Е. В. Полляк, рецензент Т. Б. Нарская) .....	108

## **ВВЕДЕНИЕ**

Историко-бытовой танец является частью хореографического искусства, предметом по обучению специализации «Хореография» в системе хореографических дисциплин.

Предмет предоставляет возможность практически познавать историческое развитие танца, изучать наследие с точки зрения его значения в современном мире. Эволюция танца предполагает непрерывное его обновление без разрушения связи с прошлым, но допускает изменения в связи с возникновением новых социальных условий, оригинальных творческих идей.

Необходимо понимать роль историко-бытового танца для художественного опыта нашего времени - танца, определяющего роль традиции в отечественной хореографии. Наконец, историко-бытовой танец открыт окружающему миру, обуславливающему его богатство и внутреннее многообразие.

Источником возникновения историко-бытового танца является народный танец. На определенном этапе развития танец приобретает черты социального заказа и выделяется как бальный танец, который является самобытной формой историко-бытового танца. В отличие от бытового танца, бальный исполняется в закрытом помещении с соблюдением строгих канонов, этикета и регламента. Бальный танец XVI - XIX вв. изучается на основе архивного материала, записей современников учителей танца. В отличие от бытового танца он имеет свою летопись.

Предмет изучает развитие танцев в композициях. Задача предмета - осмысление хореографического текста разных эпох, изучение быта, костюмов, общественной характеристики эпохи, а также развитие координации, музыкальности, выразительности. Обучение историко-бытовому танцу носит значимую воспитательную функцию. Им можно заниматься с детьми, подростками без отбора по физическим данным. На основе данного предмета формируется интерес к танцу как потребность воспитания красоты и грациозности фигуры, как условие комфортного самочувствия в обществе. Являясь танцем парным, историко-бытовой танец стимулирует воспитание общественного поведения, разрушает барьер между полами.

Таким образом, изучение исторического опыта развития и преподавания бытового танца позволяет создать систему воспитания внутренней культуры, культуры общественного поведения, формирования гармонически развитой, творческой личности.

Одним из путей реализации многофункциональности предмета и является квалификация «преподаватель танца» в образовательных учреждениях разного типа.

Данная квалификация предполагает изучение методики преподавания хореографии, широкое познание смежных искусств, владение психолого-педагогическими приемами обучения детей и подростков.

Обучение танцу должно приносить радость в жизнь ребенка, ибо в танце, в движении находит свое выражение стремление человека выразить радостное чувство и веселое расположение духа.

«Физическое обаяние хореографического искусства имеет глубокие корни: они коренятся в том идеале гармонически и всесторонне развитого человека, обретающего высшую свободу в совмещении духовной культуры с совершенством физического развития»<sup>1</sup>.

Познавательная ценность исторических танцев состоит в их лексико-стилистической точности, подвижности в своем развитии лексики и композиций. Общественную значимость танцу как явлению социальному придает широкое его использование в литературе, музыке, театре, в частности (в опере и балете).

## Глава 1

# РАЗВИТИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА

Историко-бытовой танец - явление социальное. Смена общественных формаций влекла за собой изменения жизненного уклада, возникали и новые направления в культуре и искусстве. Каждый этап в развитии общества предъявлял определенный социальный заказ. Подвижный в своей динамике историко-бытовой танец отвечал требованиям той или иной социальной группы.

Развиваясь на основе народного танца, он вбирал все богатство его содержания и хореографического языка. Попадая в другую среду, народный танец видоизменялся, терял естественность, природу, задор, впитывал манерность, изысканность, галантность и парадность соответственно этикету, вкусу, потребностям определенного слоя общества.

Историко-бытовой танец позволяет изучить традиции развития танца. Он не только трансформировался, но и отразил изменения в истории развития танца, зафиксировал накопление ценностей, остающихся «живыми» и действенными для последующего развития хореографии. Осуществляется преемственность, в которой интегрируются тенденции творческой деятельности прошлого, имеющие значение для современного развития. Старое переходит в новое и активно работает. Традиции побуждают к новаторству, ибо они пластичны, способны существовать в разных формах, на основе которых каждый раз создается уже другой пласт хореографического искусства. Это является и критерием, по которому оценивается современная хореография. Чем полнее представлено «прошлое» сегодня, тем осмысленнее и многообразнее видение его будущего. От этого зависит и духовность, которая должна непрерывно реинтерпретироваться в решении проблем настоящего и будущего.

### 1.1. Истоки возникновения историко-бытового танца

Придворные танцы в своей основе опираются на народные танцы, измененные и переработанные согласно требованиям этикета. В народной танцевальной культуре черпались движения, фигуры, а иногда заимствовались целые композиции. На народный источник балльных танцев указывают и первые придворные танцы-шестивия, которые строились по принципу хоровода. Кадрилли, контрдансы, котильоны – не что иное, как кадрили – излюбленный народный танец. Многие из области народного танцевания

забылось, исчезло бесследно, так как традиции народного танца передавались устно из поколения в поколение. Исторические бальные танцы имели своих летописцев. Первое описание танцев зафиксировано уже в XVI в. Исторические труды показывают, что в основе бального танца лежит народный танец. Народное происхождение таких танцев, как фарандола, ригодон, вольта, менуэт, полонез, полька, вальс и другие, - вне сомнений. Канонизировались танцы учителями, профессия которых была обусловлена историческим развитием общества, испытывающим потребность в учителях танцев и изящных манер для воспитания юного поколения. К сожалению, многие композиции танцев не сохранили фамилии своих авторов.

Огромное влияние на сочинение композиций, на приспособление народных танцев к исполнению на балах оказывал покрой одежды. Тяжелая одежда женщин; длинные плащи, тяжелая обувь и оружие у мужчин отнюдь не способствовали развитию техники танца. Как только покрой платья обнажил стопы - появились позиции ног, выворотность. Вначале руки поддерживали тяжелое платье, и только потом для рук стали определяться позиции и искусство придавать им форму.

Развитие техники танца достигло своей вершины в XVIII в. Свидетельство тому - «скорый менуэт». Развитая техника танцевания требовала специального обучения для исполнения танцев на балу. Танец уже был частью зрелищных представлений, что, в свою очередь, потребовало подготовки исполнителей-профессионалов.

В 1588 г. появилось первое исследование по истории танца. Во Франции каноник Жан Табуро издал книгу «Орхезография» под псевдонимом Туано Арбо. В ней описываются разные танцы второй половины XVI в., а также утверждается французская терминология.

В 1661 г. создается Парижская Академия танца во главе с Бошаном, ставшая законодательницей в танцевальном искусстве. Первый факт исторического развития танца, зафиксировавший обучение на основе менуэта: выворотность, слитность па, координация позировок, набор физических упражнений для воспитания исполнителя. Это свидетельство легло в основу формирования школы классического танца. Академия канонизировала названия и формы танца, вырабатывала методику преподавания, изобретала новые танцы.

Сложный процесс развития хореографического искусства происходил под активным влиянием историко-бытовых танцев. При изучении танцев разных эпох сегодня мы сталкиваемся с тем, что названия шагов, движений, фигур переходили в названия самих танцев.

Так, слово «бранль» соответствует определенному виду шагов. Название «менуэт» происходит от названия шага «menu». В названии танца «павана» заложена его характеристика. Все беспрыжковые танцы объединены в группу «бассданс».

Множество общих названий в историко-бытовом и классическом танцах, последний заимствовал у первого значительное их количество.

**Balance** - в историческом танце не только покачивание из стороны в сторону. В менуэте **balance** не что иное, как реверанс с активным участием корпуса. Во французской кадрили **balance** - название фигуры, исполняя которую пары двигаются вперед и назад, создавая волнообразное движение. Соединение **balance** с **pas grave** получило название **balance menuet**.

Менуэт и гавот включают движения, одинаковые по терминологии с классическим танцем: **pas de basgue, pas balance, pas assemble, pas Jete, pas emboitte, changement de pied**. Классический танец заимствовал движения у бального танца и подчинял их своим эстетическим нормам. Слово «тур» во времена променадных танцев обозначаю ход по кругу. В дальнейшем этот термин объединил движения, различные по структуре и динамике. В бальном танце тур - это вращение с обязательным продвижением по залу. В кадрилих исполняется **tour de men**, в мазурке **tour sur plase**.

Об исторической связи бального танца XVII в. со сценическим (получившим в XIX в. название «классический») свидетельствует и то, что обучение первых профессиональных исполнителей было построено на изучении менуэта. История показывает, что к XVIII в. исторический танец порвал последние связи с народным. XIX же век стал новым витком обращения бального танца к народным истокам. Появление кадрили, полонеза, польки, мазурки, вальса - этому доказательство.

На развитие танцевального искусства большое влияние оказывала музыка. До XVIII в. инструментальная музыка в основном была связана с бытовым танцем. Композиторы использовали мелодии, ритмы бытовых, народных танцев. Бах и Гайдн, Рамо и Моцарт писали музыку специально для танцев, что способствовало долголетию последних, фиксации движений и композиций.

Влияние музыки на развитие танца красноречиво доказывает творчество отца и сына Штраусов. Их вальсы принесли славу и долгий век этому танцу.

Достаточно информации о танцах разных эпох можно почерпнуть из произведений художников: позы и положения рук с гравюр Г. Альдечревера (1538 г.), И. Вейтля, по рисункам Н. Аммана (1577 г.). Э. Бриона и с картин А. Ватто (1720 г.), из моногра-



фии Ж. Давида (ок. 1840 г.) и др. Различные положения рук, позы обогащали танцы, основанные на одинаковых движениях.

Смене общественных формаций сопутствовало изменение эстетических ценностей, общественного поведения.

Танец еще не стал средством зрелищных представлений, но уже был частью церемониала. Танцы-шествия демонстрировали пышность и богатство, подчеркивали регламентацию положения, утверждали этикет определенного класса. Абсолютная монархия во Франции породила парный сольный танец. Рядом с королем никто не имел права танцевать, подчеркивая тем самым «солнценокость» королевской особы. Именно в это время менуэт становится танцем королей.

Демократизация общественного развития во Франции вызвала к жизни контрдансы, где преобладала игра, не было жесткого соблюдения регламента. Судьбоносные события повлекли за собой смену бальных танцев. Отмирали одни, нарождались другие. Так, Отечественная война 1812 года дала толчок к развитию танцев у славянских народов. Еще исполнялись церемониальные танцы, но их активно вытесняли кадрили, вальсы, польки, мазурки и т. д.

Одни и те же танцы кочевали по разным странам, меняя название, утрачивая или приобретая новые движения, видоизменяясь согласно вкусам, социальному укладу общества. Поэтому установить временные рамки для существования того или иного танца не представляется возможным. Один танец мог иметь разные названия в разных странах: например, *ländler - walzer* - вальс, но движения (повороты с продвижением в паре) оставались прежними.

Значительная роль в развитии исторического танца принадлежит учителям танца. Они чутко улавливали требования эпохи, вкусы общества и своевременно обновляли композиции. Они оставили потомкам записи танцев в изданных самоучителях, выработали свои методы обучения. Благодаря учителям танца по оставленным ими трудам появилась возможность изучать многие исторические танцы, хотя эти сочинения являются лишь плодом их собственного метода и описания вкусов того времени.

Изучение наследия, знание старинных форм танца можно положить в основу творческого их преобразования с новой стилистической окраской, отражением иных эстетических и этических норм, требований этикета, соответствующих запросам разных слоев современного общества.

## 1.2. Танцы-шествия, променады, парные танцы XIV- XVIII вв.

Танцевальная культура средневековья предоставляла возможность выразить «волю Бога» посредством отношения к нему и ритуалу. Рыцарство являлось культом доблести, чести, достоинства. Преклонение перед дамой подчеркивало роль женщины - хранительницы очага. Религиозная культура проповедовала неспешность жизни и суровое соблюдение ритуала в обществе. Развитие танца сдерживала тяжелая одежда, ее атрибуты - шляпа, шпага, плащ у мужчин.

В свою очередь народный танец продолжал развиваться, своим многообразием и жизнеспособностью влияя на светскую культуру.

Танцевальное искусство XIV - XV вв. пышно расцвело в Италии. В основном это шествия-променады, прогулочные танцы. Пары выстраивались в строгом соответствии своему положению по иерархической лестнице. В основе танцев были бытовые шаги. Многочисленные поклоны и переходы составляли композицию танца. Отсутствовали канонический рисунок, регламентированное положение рук, которые поддерживали тяжелую одежду. Большое значение придавалось исполнению поклона. Танцующие двигались по кругу, переходили из комнаты в комнату, приближались или отдалялись друг от друга.

Особая роль отводилась эрэ - положению корпуса во время танца. Женщина должна была танцевать скромно, легко, опустив глаза вниз. Допускалось сгибание колена, стопы, легкий отрыв ноги от пола. Можно было делать нерезкие повороты и полуповороты, двигаться вперед и назад, выполнять простой и двойной шаг, остановки, легкое переступание - покачивание корпуса, скрещивание ног<sup>1</sup>.

Самыми популярными танцами XVI в. были бассдансы. Это собирательное название беспрыжковых старинных бальных танцев. Характерным их представителем является бранль. В народе этот танец назывался по принадлежности к определенной профессиональной группе: бранль башмачников, бранль прачек, бранль крестьянский и т. д. Рисунок строился в виде круга, цепи, шеренг, колонн.

Уже в это время танец становится частью зрелищного представления. В одном из описаний говорится: «...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, поворо-

<sup>1</sup> Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. М.: Искусство. 1987 С. 70.

тами. сплетениями и смешениями, приближениями и остановками, что ни одна из дам ни разу не осталась на своем месте, в своем ряду»<sup>1</sup>.

В XVI в. танцуют павану, куранту, аллеманду, гальярду и другие придворные танцы. Торжественный характер паваны, грация манер пришлись по вкусу придворному обществу. Танцевали строго по рангам. Перед началом танца пары обходили круг. Куранту называли «танцем манер». Она представляла собой горделивое шествие. В названии заложен характер танца - плавный, равномерный. Композиционный рисунок - движение по кругу. Аллеманда - танец немецкого происхождения. Его подробно описывает Гуано Арбо. Количество пар, стоящих друг за другом, не ограничивалось. Танцевали аллеманду по кругу, вдоль залы, проходя до конца которой, поворачивали в обратном направлении, не меняясь местами.

Танец эпохи Возрождения парный сольный танец. В нем больше внимания уделялось мелким движениям рук, манере носить платье, держать корпус, снимать шляпу, тончайшим деталям поведения. Особо выделяли поклоны и реверансы. Реверанс - это почтительный поклон, он зависел от покроя одежды. Высоким мастерством было искусство управляться с головным убором - во время танца шляпа снималась перед дамой, затем головной убор необходимо следовало изящно надеть.

На смену хороводным и шеренговым композициям пришли дуэтные танцы со сложными движениями и фигурами. Более активным становилось общение партнеров. Кавалер вел даму за руку, пропускал вперед. Взгляды танцующих уже устремлены друг на друга. В этот период музыка особенно способствует развитию танца. Ее пишут специально для танцевальных балов.

В XVII в. Франция обгоняет Италию и становится законодательницей мод. Выворотность - обязательная характеристика движений. Танец обогащается более сложными их видами. Изыщно исполняются *assemble* на полупальцах, прыжки с ноги на ногу, •гליссирующие шаги, мелкие переступания на полупальцах. Придворное платье стало укороченным, облегающие чулки у мужчин позволяли делать движения ногами отчетливо и грациозно. Открытые стопы ног требовали соблюдения позиций. Уже в XVII в. все, что танцевали в Париже, было принято исполнять на балах и в столицах других государств. В это время не существовало определенного различия между сценическим и балльным танцами. Исполнителями танцевальных сцен в представлениях становились сами участники балов. Это требовало длительного изучения движений, поз, поклонов, отдельных фигур. К концу века менуэт приобрел славу самого модного танца, и оставался

<sup>1</sup> Хрестоматия по истории западно-европейского театра Ч I / сост. С. Мокульский. М.: Госполитиздат, 1937. 465 с.

таковым почти два столетия. Менуэт является образцом парного (дуэтного) сольного танца. В историю менуэт вошел как «танец королей», «король танцев». Исполнялся менуэт одной парой, кавалером в которой был король. Рядом с королем никто не имел права танцевать. И так, по уровню знатности, пары сменяли одна другую. Менуэт изучали тщательно. Первое исполнение для новичка было очень ответственным. По нему судили о степени воспитанности, образованности и определяли право посещать высшее общество.

В исполнении французов танцы приобрели изящество и изысканность. Французские хореографы создали новые танцевальные формы с строгой канонизацией рисунков и форм. Танцевали менуэт, гавот, жигу и т. д. По-прежнему места в танцах регламентировались. Создавались целые учения о том, кому надлежит открывать балы и как должны располагаться пары в зависимости от сословно-иерархических отношений.

В XVIII в. салонный танец насчитывает много образцов: часть унаследована от прошлых эпох, другие сочинялись и входили в моду. Сохраняется выворотность, многообразие позировок и движений рук, поклонов. Усложняется техника танца, в него включаются прыжки, заноски и другие мелкие движения. Дальнейшее развитие менуэта оставило образец скорого менуэта XVIII в. Название «скорый» вызвано тем, что в менуэте XVII в. каждое движение занимает один такт  $3/4$ , а в скором менуэте каждое движение исполняется на  $1/4$  музыкального размера, что и придает «скорость» исполнению. Модные танцы построены на плавных, мягких движениях рук, корпуса, включают изящные шаги и развитую технику. В это время Рауль Фелье. Рамо разрабатывают систему записи танцев, создают графическую запись, которая фиксирует не только движение, но и пространственный рисунок. Благодаря этому сохранено много образцов танцев прошлого. Существенное влияние на изменение выразительных средств хореографии оказал теоретический труд Ш. Ж. Новерра «Письма о танце», изданный в 1760 г.

В середине XVIII в. парный танец уступает место массовому. Контрданс пользуется всеобщим признанием и популярностью. Композиционные рисунки замысловаты, танцующие часто меняются местами. Парный танец чередуется с массовым. Бесконечно варьируются фигуры, которых также много. К. Блазис поясняет, что контрданс не что иное, как известные кушлеты<sup>1</sup> танца, повторяемые несколько раз; в этом танце могут участвовать все особы, составляющие собрание<sup>2</sup>. Первоначально схемой танца было каре, состоящее из кругов, *chain*, и крестообразных переходов. Постепенно, со време-

<sup>1</sup> Впоследствии слово «куплет» заменили словом «фигура».

<sup>2</sup> Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. СПб.: Дань. Планета музыки, 2008 (переизд. 1864 г.). С. 205-203

нем схемой танцев стали линии. Поскольку в XVIII в. бальные танцы часто включали в спектакли как хореографические тексты, балетмейстеры совершенствовали их композицию. Позднее контрдансы подверглись изменениям: одни фигуры канонизировались, другие видоизменялись. В конце века контрданс получил название «кадриль». Вначале кадрили включала ряд сложных движений, но в дальнейшем они упрощались. Л. П. Глушковский отмечает, что раньше в кадрилях танцевали, а теперь ходят. Даже *chasse* было заменено шагами. Однако фигур по-прежнему было много. Поначалу они имели названия, а затем получили цифровые обозначения.

Кадриль не только с удовольствием танцевали, она имела и огромное воспитательное значение. Танец приучал к хорошим манерам, способствовал развитию музыкальности и непринужденному выполнению задания.

Балетмейстеры Парижа, которые до XIX в. считались законодателями танцевальной моды, переделали польский народный танец ходзоны, приспособили для придворных торжеств и назвали его полонезом, т. е. просто польским.

Полонез как бальный танец получил широкую известность в начале XVIII в. Основу полонеза составляет ритмически неизменяющийся шаг. В нем нет сложных движений, поз, упражнений. Однако ни один танец не требует такой строгой осанки, горделивости, внимания, как полонез.

Полонез XVIII в., как отмечал Ф. Лист, «вовсе не был банальной и бессмысленной прогулкой; он был дефилированием, во время которого все общество, как сказать, приосанивалось, наслаждалось своим лицезрением, видя себя таким прекрасным, таким знатным, таким пышным, таким учтивым. Полонез был постоянной выставкой блеска, славы, значения»<sup>1</sup>. В ганце принимали участие все приглашенные, независимо от возраста.

### 1.3. Бальные танцы XIX в.

XIX век называют столетием массового танцевания. Война 1812 года дала толчок развитию бальных танцев на основе танцевальных традиций славянских народов. В начале века все балы начинались церемониальными танцами. Сохранялись танцы прошлых эпох: менуэт, гавот, жига и др. Но они видоизменялись, подчинялись вкусам, манере исполнения согласно требованиям нового века. Продолжали жить те танцы, в которых участвовало большое количество пар.

XIX век - век вальса. Отсутствие сложных фигур, импровизационный характер, простота поз и движений, пленительность мелодий сделали его любимым танцем

<sup>1</sup> Лист Ф. Фредерик Шопен. М.: Музгиз. 1956. С. 113.

общества. Появившись в XVIII в., поначалу вальс был не принят обществом, так как положение дамы и кавалера в паре противоречило нравственным представлениям. Однако в XIX в. это новое положение танцующих в паре превратилось в естественную норму.

Вальс распространялся не только в виде своей основной формы, но и приобретал разные варианты. Так, вальс в два па считался русским. Славе вальса способствовала специально сочиненная музыка. Она писалась для каждого бала. Известно, что отец и сын Штраусы создали более 400 вальсов, непревзойденных по своей красоте и мелодичности.

Балы строго разделялись по назначению. На придворные балы приглашалась только аристократическая верхушка, представители старинных знатных фамилий, высшие офицерские чины. Туалеты гостей, исполнение ими поклонов должны были отвечать строгим требованиям придворного этикета. Из новых танцев допускались полонез, вальс, кадрили. Популярность приобрели общественные балы. «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... Котильоном управлял танцмейстер - дирижер бала. На балах происходили деловые знакомства, совершались финансовые сделки»<sup>1</sup>.

Однако манеру исполнения и моду на танец устанавливали всё же не на балах. По всей Европе возникали специальные классы, где профессионалы обучали искусству танца и создавали новые композиции.

В 1840-е гг. Австрия и Россия обгоняют Францию. Предпочтения французским учителям уже не отдавалось, а Вена стала родиной вальса. Благоприятную почву нашел танец и в России. К XIX в. она становится крупным хореографическим центром. Высокий уровень балетного театра влияет на стиль бального танцевания. Бальные танцы, созданные за рубежом, обретали в России вторую родину. Изящная манера исполнения, легкость, изобретательность, импровизационность делали танец неповторимым. Анна Павлова, легенда русского балета, называет русских прирожденными танцорами, как итальянцев - прирожденными певцами. Широкое распространение в России получила

<sup>1</sup> Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец С. 159.

мазурка. Каждая пара могла сочинять для себя фигуру, тогда как участвовать в танце разрешалось неограниченному количеству пар.

Большой успех выпал на долю танца «полька». В 1840-е гг. он появляется в разных странах и быстро становится любимым. Популярна и французская кадриль. Это не что иное, как контрданс, получивший совершенную форму сложных комбинаций и затейливый рисунок. В 1850-е гг. наравне с французской кадрилью танцуют лансье. Французскую кадриль исполняют, выстроившись в линии - пары против пар. Дама всегда стоит справа от кавалера. В лансье 4 пары выстраиваются в каре. Напротив первой пары стоит вторая - визави, направо от первой пары стоит третья пара, слева - четвертая пара контр-визави. Таких квадратов выстраивалось много, пары заранее оповещали о том, с кем и в какой очередности танцуют. Наблюдавшая с балконов публика получала истинное наслаждение от красоты передвижения пар.

Популярностью пользуются полонез, краковяк, экосез, котильон. Котильон представлял собой сюиту из танцев, где ведущая пара (кондуктор) определяла фигуру или объявляла игру. Вальс, полька, полонез, мазурка объединялись в сюиту, чаще по принципу рондо.

Поклоны в своей основе остаются французскими, но значительно упрощаются. В 1880-е гг. реверанс почти не исполняют, делают на ходу. Это, скорее, книксен.

Движения рук многообразны. Постепенно исчезают кринолины XVIII в. Юбка сужается, появляется шлейф, которым дама должна была искусно управлять во время танца. Дамы почти не прикасались к юбке. Во время реверансов руки складывались ладонь в ладонь, удерживая платок или веер. Это придавало танцовщицам своеобразную осанку.

Все излюбленные танцы XIX в. берут начало от старинных народных славянских танцев. Родиной мазурки является Польша. Стремительный, динамичный танец возник в Мазовии. Бальная мазурка заимствовала фигуры, ритмы и стиль у шляхетской мазурки. В народе мазурка исполняется эффектно и бравурно. В бальной мазурке движения плавные, сдержанные, им свойственна аристократическая позировка. После окончания мазурки кавалер опускается на колени перед дамой и целует край платья в благодарность за доставленное удовольствие. Ведущая роль принадлежит кавалеру, который выбирает фигуру, движения, меняет темп. Дама должна уметь танцевать легко, быстро схватывать движения, переходы, предлагаемые кавалером. Мазурка требовала специального обучения. В XIX в. ее исполняли на балах во всех странах. Пары обходили залу, как бы показывая себя гостям. Дамы совершали легкий бег (*pas couru*), а мужчины - парадное движение (*pas gala*). Танцующие располагались кругом или полукругом, и каждая пара

солировала. Выбирали распорядителя, хорошо знающего мазурку, который после сольного исполнения призывал к исполнению заранее определенных фигур танца.

Полька - национальный чешский танец. Его родина - Богемия. Успех польки определяли живой ритм, незамысловатые повороты, импровизационный характер. Полька может иметь несколько парных фигур. Кавалер мог держать даму то одной, то двумя руками; отдаляться от нее и вновь приближаться. Невысокие изящные прыжки, характерные для XVIII в., заменяются *chasse*, а потом глиссирующими или стаккатирующими шагами.

К концу XIX в. появляются танцы-гибриды, плоды творчества учителей танца, соперничающих друг с другом. Это: полька-мазурка, падекатр, па-де-труа. Отдавая дань моде изящных танцев, бытуют падеграс, миньон, шакон и др.

#### **1.4. Танец в общественной жизни и системе обучения и воспитания в России**

Донетровская Русь жила по «Домострою» - своду правил общественного поведения, признанному церковью и боярством. Боярская верхушка, приближенная к царю, придерживалась заветов старины, чуждаясь иноземного влияния.

Конец XVII в. - начало XVIII в. - время грандиозных реформ Петра I. Это переломный период в жизни России, связанный с выходом ее к морю, созданием флота, регулярной армии, основанием Петербурга. Открываются общедоступный публичный театр, учебные заведения, выпускаются газеты. Все это отражается на общественной жизни страны. Преобразования Петра коснулись всех ее сторон. Преодолевая косность бояр, Петр устанавливает правила поведения не только для официальных приемов и торжеств, но и для семейных праздников, свадеб, вечеров. «Цель Петра Великого заключалась в преобразовании религиозно ориентированной средневековой культуры в современную, светскую, основанную на идеях Просвещения... Это была целенаправленная программа овладения чужим, но не чуждым пластом культуры, необходимым для России, для решения ее собственных задач»<sup>1</sup>.

По указанию царя вырабатываются правила поведения молодежи, впоследствии напечатанные под названием «Юности честное зерцало, или Показания к житейскому обхождению» (всего 60 пунктов). Первое издание правил вышло в 1717 г. В них обращается внимание на поведение в обществе, манеру говорить, носить костюм, приветствовать старших. Во многих пунктах говорится о ганцах и умении вести себя в общест-

<sup>1</sup> Запесоцкий Л. С. Культурология Дмитрия Лихачева. СПб : СПбГУП. 2007. С. 165.



венных местах. Например, в п. 18 сказано: «Младший шляхтич или дворянин, ежели в ексерциции (обучении. - *Т. И.*) своей совершенен, а наиначе 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»<sup>1</sup>.

В п. 34 читаем: «Немало есть отроку краса, когда он смирен, а не сам на высокую честь позывается, но ожидает пока его танцевать или к столу идти с другими пригласят; ибо говорится: "смирение - молодому ожерелье"».

Далее в п. 54 определено следующее правило: «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 сапог».

В своих заморских путешествиях Петр интересовался танцевальным искусством. Он выписывал из-за границы учителей, которые преподавали не только иноземные танцы, но и манеру поведения. Петр прилагал недюжинные усилия, чтобы вывести женщин из затворничества, привить вкус к общественной жизни.

В 1718 г. Петр издает указ об учреждении ассамблей, создавая тем самым условия для свободного общения людей, разъединенных вековыми предрассудками и домостроевским укладом.

Это были, по сути, первые русские балы, куда являлись одетыми по последней моде и соревновались в танцах и изящных манерах. Правила поведения на ассамблеях регламентировались царем. На ассамблеях все должны были хорошо танцевать, и тот, кто не умел это делать, считался дурно воспитанным.

Увлечения молодых дворян и бояр танцевальным искусством нашло отражение на страницах дневника камер-юнкера Берхгольца: «Нельзя себе вообразить, до какой степени они любят танцы, равно как и здешние молодые купцы, из которых многие танцуют очень хорошо»<sup>1</sup>.

В России иноземные танцы видоизменялись, им придавались живость и неповторимость манеры исполнения. В эпоху Петра ассамблеи открывались церемониальными танцами. Описание одного из них даст Л. 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

<sup>1</sup> Юности честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов повелением его Имп. Величества Государя Петра Первого, блаженные и вечно достойные памяти и ныне четвертым тиснением напечатанное в Санкт-Петербурге при Императорской Академии Наук. СПб., 1745.

<sup>2</sup> Дневник камер-юнкера Берхгольца. 1721-1725. Ч. II М., 1858. С. 86.

ниже приседали, сперва прямо против себя, потом повернуться 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»<sup>1</sup>.

Менуэт исполнялся без принятого в Европе чинопочитания, менее манерно. Затем, как правило, исполняли польский, похожий на полонез. Начинались танцы-игры, полные изобретательства, в которых принимал участие и царь. В качестве примера можно назвать *ketten-tanez* (танец-прогулка). Исполнители двигались цепочкой, держась за носовые платки. Первый задавал выдуманные на ходу движения, и все должны были их повторять. Существовал обычай избирать царицу бала. В Петровскую эпоху был популярен танец, в котором участвовали все гости. Он начинался в медленном темпе, затем темп увеличивался до быстрого. Танцующие имели право менять партнеров. В суете, беготне и шуме, поднятом в этом танце, принимала участие и царская семья.

О танцевальной культуре в России XVIII в. свидетельствуют записи в книге «Русский быт по воспоминаниям современников...»<sup>1</sup>. Во времена Екатерины II каждое воскресенье при дворе задавался бал-куртаг. Бал открывал великий князь с великою княгиней менуэтом. Затем приглашенные танцевали менуэты, польские и контрдансы. Дамы должны были быть в русских платьях, а кавалеры в башмаках. Л. Энгельгард в этой книге вспоминает, что в Новый год давались маскарады в нескольких запах. Купечество имело свою залу. При входе маску снимали. Императрице докладывали о первом посетителе (самом нетерпеливом) и о последнем (самом большом любителе танцев), которых затем она удостоивала награды.

Раз в неделю по четвергам в Большом камерном театре давались маскарады с танцами. По понедельникам приглашали в музыкальный клуб. Жаловались императрицей французская труппа, итальянская опера-буфф, два театра, где русские актеры играли комедии, трагедии, оперу. В этом же источнике описывается изящно убранная зала овальной формы - «Большой зал Аполлона» для танцев лиц, не имеющих доступ ко двору. Представители дворянства приходили в маскарад в костюмах «домино», а лица других сословий - в русских национальных костюмах, несколько приукрашенных. Это была как бы выставка разных уездов России того времени<sup>1</sup>. Далее упоминается, что на

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Арап Петра Великого// Романы и повести. Путешествия. М.: Школа-Пресс, 1994. Гл. III. С. 22-23.

<sup>1</sup> Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII век: Ч. II. Вып. 1: сб отрывков из записок, воспоминаний и писем / сост. П. т Мельгунова, К. В. Сивков, Н. П. Сидоров М.: Т-во печат, и изд. дела «Задруга», 1918. С. 64.

<sup>5</sup> Русский быт... С. 73.

Рождество в аудиенц-комнате начинались игры: «гоняли третьего», «золото хоронили», пели и играли «заплетися плетень». Плясали по-русски, а также польский, менуэт, контрданс. Императрица танцевала по-русски .

С. Глинка описывает изменения в общественном поведении в связи с нахлынувшим из Франции «волокиством» и так называемой «любезностью кавалеров». Модный свет разделился на англо- и галломанов. Княгиня Голицына в 1795 г. упоминает о бале, где контрданс танцевали целый час .

Приоритет отдают Петербургу, где проводятся вечерние приемы. Появляется возможность дать образование подрастающему поколению: научить игре на клавесине, чистописанию, танцам, живописи.

Ф. Вигель упоминает о благородном собрании в Москве, которое проходило в огромном зале (Дом Союзов - дар памяти Екатерине II). Съезжались повеселить жену и детей по четвергам. Танцы демонстрировали уровень воспитаний . Все эти сведения интересны с точки зрения познания общественной жизни России XVIII в., они дают возможность переосмыслить отношение к национальным танцам и традициям, применять практику проведения танцевальных балов.

В России открываются учебные заведения. Так, во времена Екатерины II создается «Императорское воспитательное общество благородных девиц» , определившее содержание воспитания в следующих направлениях:

1. Для домоводства - чтение, письмо, цефирь.
2. Для изящества в языках: французский, немецкий.
3. Для забавы - рисование.
4. Для забавы своей и в компаниях веселого обхождения - музыка, танцы, вокал,

иностранные языки.

В 1852 г. в устав учебного заведения вводятся дополнения. «Воспитание девиц имеет двоякую цель: воспитанница учится сама для себя, как будущий член общества, и она учится для того, чтобы впоследствии могла быть наставницею детей своих или тех, кого она призвана будет обучать».

Издается «Наставление для образования воспитанниц женских учебных заведений», принятое 27.11.1852 г.: «В виду педагогической цели образование должно быть основательное, самосознательное с избежанием всего поверхностного... Развивать у

девиц более силы нравственные и умственные, чем обременять одну память излишними подробностями, стараться возбуждать в воспитанницах любовь к наукам, чтоб они по выходе из заведений могли усовершенствовать себя уже и без помощи посторонних».

Пересмотренные программы 1852-1860 гг. по-прежнему включают в себя количество часов на танцы и музыку, равное часам на математику и чистописание.

Воспитанию способствует и введение танца как обязательного предмета. Его преподавали в Шляхетском корпусе, в Академической гимназии и других заведениях. Изучение новых танцев позволяло осваивать законы светского этикета, что стало главной задачей. Л. Глушковский также отмечает совмещение роли танцмейстера с преподаванием светских манер.

«Балетмейстеры (т. е. учителя танцев. Т. Н.) 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»<sup>1</sup>.

Активно входит в быт частное индивидуальное обучение танцам, и возникает сеть частных танцевальных школ. Там обучение строится на системности, знания учителя пользуются признанием, популярностью.

Начиная с Петровской эпохи во всех учебных заведениях, государственных и частных, а также военных, танец становится обязательным предметом. Первыми учителями были заезжие танцмейстеры. Среди них Иоанн Ландс, открывший в России первую хореографическую школу в 1738 г. в Петербурге. Лучший ученик Ланде - Андрей Алексеевич Нестеров, долго и плодотворно работавший в Шляхетском корпусе, обучал бальным танцам дворянскую молодежь и отдельных представителей демократических слоев общества. Судить о методике преподавания бальных танцев можно по книге И. Кускова «Танцевальный учитель...», вышедшей в 1794 г. Этот учебник преследовал цель обучить танцеванию, но во главу угла ставилось научить держаться в обществе. Учебник свидетельствует о довольно сложной технике танцев. Требовалось освоить постановку корпуса, рук; знать позиции ног. Автор большое значение придаст менуэту: «...Сей танец самый благородный и важный, а следовательно, и труднейший, и которому, дабы с потребностью и по всей точности танцевать, надобно довольно долгое время обучаться»<sup>2</sup>.

В России знали новейшие и старинные бальные танцы, исполняли их в благородной манере. Этому способствовали крупнейшие мастера сцены, обучающие молодежь

умению вести себя в обществе, музыкальности, придавая новую форму осанке и поступку. С учетом этого должны были преподавать и иностранные педагоги.

С XVIII в. учитель танцев становится фигурой заметной и незаменимой в жизни столичных и губернских городов. Не желает отставать и провинция (описание бала у Лариных в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина).

В XIX в. издаются свои самоучители танца А. Я. Цорн - «Грамматика танцевального искусства и хореографии», Бернгард Клемм - «Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев», Целлариус - «Руководство к изучению новейших бальных танцев» и др. В начале XIX в. выделялись первоклассные учителя танцев - Пик, Юар, затем Огеост, Дидло, г-жи Колосова, Новицкая, г-н Эбергард. К достойным учителям бального танца принадлежит Иогель, который получил в молодости блестящее воспитание: «...Он изучил русский, французский языки и музыку как нельзя лучше, о балетных танцах нечего и говорить...» С искусством Иогель соединяет неоценимые достоинства общежития. Он находчив, остер, всегда весел и любезен... Он везде умеет держать себя, как придворный времен Людовика XIV, при котором вежливость была доведена до высшей степени. Это ли не образец учителя танцев?!

Танцевальные классы Иогеля просуществовали более 50-ти лет. Не одно поколение прошло у него обучение. Проводимые Иогелем танцевальные балы были самыми популярными. Простота и патриархальность с присоединением непрерывной веселости - вот что господствовало на этих вечерах. Собирались в основном ученики Иогеля, чтобы засвидетельствовать уважение и признание мастеру, с достоинством демонстрируя успехи в танцах.

XX век знаменуется двумя выдающимися работами по теории и методике историко-бытового танца

Н. П. Ивановский, ведущий педагог исторических танцев Ленинградского хореографического училища, ныне Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, в 1948 г. издаст учебник «Бальный танец XVI - XIX веков». Этот ценнейший труд по практике танца служит важным звеном в теории, способствуя рождению науки о балете. Книга Н. П. Ивановского - не самоучитель. Она имеет конкретного адресата - квалифицированный профессионал. Автор проделал кропотливый труд по расшифровке подлинных записей современников XVI - XIX вв. и установил схему танца. Это первый труд по танцу, изданный на русском языке, написанный на основе документов, фактов, что придает достоверность всей работе. Н. П. Ивановский воспроизводит отдельные танцы,

имевшие наибольшее распространение. Цель автора - дать материал для изучения предмета, зафиксировать методические положения, раскрыть методы развития учащихся. Он дает описание танцев на материалах быта в сфере развлечений городского общества, отражает вкусы различных слоев - от королевской семьи до демократических групп городского населения. Ценность книги в том, что воспроизводится стиль и содержание танцев. Сюда включены лишь те из них, которые благодаря сопоставлению являются бесспорными. Отдельно выделены салюты, поклоны, реверансы, определяющие стиль своей эпохи. Для каждого вида дано несколько образцов своего времени, особо выделены русские бальные танцы XIX в. Большую ценность представляет глава «Учебные основы бального танца». Нотный материал, приложенный к учебнику, обогащает методику преподавания, облегчает подбор музыкального материала. Здесь даны образцы музыки Рамо, Вицентини, Генделя, Глазунова, а также музыкальное оформление французской кадрили и лансье.

Книга Н. П. Ивановского представляет собой ценное практическое пособие для преподавателей историко-бытового танца, не потерявшее своей актуальности и сегодня, в XXI в.

Фундаментальный труд «Историко-бытовой танец» М. В. Васильевой-Рождественской издается в Москве в 1963 г. «Стремясь узнать, изучить, проанализировать и обобщить опыт прошлого. М. В. Васильева-Рождественская воссоздает для нас живые картины и образы танцевальной культуры наших предков, отражавшие характер далеких эпох», - такую характеристику приводит профессор Р. Захаров в предисловии к книге. В ней дается история балов, впервые подробно написано о танцах Петровской эпохи. Автор доказывает, что каждая национальность вносила свое в заимствованный у другого народа танец. В книгу включены не только широко известные танцы прошлых лет, но и сочиненные автором на основе подлинных расшифрованных документов. Значение книги М. В. Васильевой-Рождественской исчерпывающе выразил балетовед, профессор Н. Эльяш в статье к книге «Историко-бытовой танец и его теория».

Труд М. В. Васильевой-Рождественской отличается, прежде всего, тем, что в нем 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 - здесь приводится много подлинных народных танцев, из них бурре, гавот и ригодон в народном варианте публикуются впервые. В книге даны четыре группы танцев. Первую группу составляют подлинные образцы народной хореографии; вторую - танцевальные композиции и схемы, взятые из класси-

ческих трудов по бальному танцу; третью - примеры сценической формы бытового танца; четвертую - танцы прошлых эпох, сочиненные автором на основании иконографических, литературных и музыкальных источников. Впервые автор излагает материал о развитии бальной хореографии дореволюционной России, представляющий огромный интерес. В работе М. В. Васильевой-Рождественской дана характеристика бытовых танцев средних веков, эпохи Возрождения и приведено большое количество танцев. Здесь же подробно характеризуются танцы XVIII - XIX вв. Существует отдельная глава «Элементы историко-бытового танца». Музыкальные иллюстрации богато представлены примерами, особенно по бытовым танцам.

Книги Н. П. Ивановского и М. В. Васильевой-Рождественской щедро иллюстрированы, записи танцев снабжены потактовой музыкальной раскладкой и рисунками.

Историко-бытовой танец остается интереснейшим разделом хореографии для исследования взаимосвязи танца сценического и исторического, связи с театральным искусством и литературой; велико его влияние на развитие личностных качеств и, конечно, на эстетическое воспитание детей и подростков.

### **1.5. Историко-бытовой танец в литературе XIX в.**

Обращение к литературе XIX в. позволяет реализовать проблему изучения и сохранения исторического наследия. В произведениях А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова создание картины общественной жизни часто связано с описанием балов. Благодаря этому появляется возможность узнать социальный уклад, нравы разных слоев населения, этикет, характеристику героев. Но самое главное то, что изображение танцев в произведениях даст полное представление о манере танцевания, а описание техники исполнения позволяет хореографу создавать композиции, сохраняя традиции.

XIX век - время массовых бальных танцев. Всё больше начинают входить в моду балы, маскарады. Эти собрания, начиная с XVII в., приобретают в России значение социального явления.

А. С. Пушкин подарил нам описание балов XVIII и XIX вв. в своих великих произведениях «Арап Петра Великого» и «Евгений Онегин». Именно в них автор наиболее полно воспроизводит церемониал бала, придавая ему большое значение как социальному явлению.

В романе «Арап Петра Великого» мы находим подробнейшее описание бала XVIII в. на примере модного тогда танца - менуэта - во время Ассамблеи Петровской

эпохи, одним из участников которой является и сам император. Тогда балы только начинали входить в общественную жизнь России.

«Неожиданное зрелище его поразило. 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. Корсаков обрадовался и приготовился блеснуть. Между молодыми гостями одна в особенности ему понравилась. Ей было около шестнадцати лет, она была одета богато, но со вкусом. <...> Корсаков к ней разлетелся и просил сделать честь пойти с ним танцевать. Молодая красавица смотрела на него с замешательством и, казалось, не знала, что ему сказать. <...> Корсаков ждал ее решения, но господин с букетом подошел к нему, отвел на середину залы и важно сказал: "Государь мой, ты провинился: во-первых, подошел к сей молодой персоне, не отдав ей три должные реверанса; а во-вторых, взяв на себя самому ее выбрать, тогда как в менуэтах право сие подобает даме, а не кавалеру; сего ради имеешь ты быть весьма наказан, именно должен выпить *кубок большого орла*"»<sup>1</sup>.

Л вот какое описание петербургского бала XIX в. дает А. С. Пушкин в знаменитом романе «Евгений Онегин», ставшем «энциклопедией русской жизни»:

Вот наш герой подъехал к сеним;  
Швейцара мимо он стрелой  
Взлетел по мраморным ступеням.  
Расправил волоса рукой,  
Вошел. Полна народу зала;  
Музыка уж греметь устала;  
Толпа мазуркой занята;  
Кругом и шум и теснота;  
Бренчат кавалергарда шпоры;  
Летают ножки милых дам;  
По их пленительным следам  
Летают пламенные взоры,  
И ревом скрыпок заглушён  
Ревнивый шепот модных жен<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Арап Петра Великого II Сочинения. В 3 т. Т. 3. Проза. М.: Худож. лит., 1987. С. 16-17.

произведения. М.: Худож. лит., 1986. С. 196-197



Вот описание московского бала:

Ее привозят и в Собрание.  
Там теснота, волнение, жар,  
Музыки грохот, свеч блистанье,  
Мельканье, вихорь быстрых пар,  
Красавиц легкие уборы,  
Людьми пестреющие хоры,  
Невест обширный полукруг.  
Всё чувства поражает вдруг.  
Здесь кажут франты записные  
Свое нахальство, свой жилет  
И невнимательный лорнет.  
Сюда гусары отпускные  
Спешат явиться, прогреметь,  
Блеснуть, пленить и улететь.

Шум, хохот, беготня, поклоны,  
Галоп, мазурка, вальс...!

А. С. Пушкин подарил описание балов не только в салонах Петербурга и Москвы, но и в частных домах высшего общества: «Третьего дня был бал у К\*. Народу было пропасть. Танцевали до пяти часов. К. В. была одета очень просто; белое креповое платье, даже без гирлянды, а на голове и шее на полмиллиона бриллиантов: только! Z по своему обыкновению была одета уморительно. <...> Владимир" не танцевал. <...> Бал очень удался. <...> Мне было очень весело, хоть я и танцевала котильон с несносным дипломатом Ст-, который к природной своей глупости присоединил еще рассеянность, вывезенную им из Мадрида»<sup>2</sup>.

Переход от одной эпохи к другой формировал разное отношение к танцам. Мы видим это в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», где через отношение к танцам показано столкновение «века нынешнего» с «веком минувшим». Фамусов восклицает:

Ужасный век! Не знаешь, что начать!  
Все умудрились не по летам.  
А пуще дочери, да сами добряки.  
Дались нам эти языки!  
Берем же побродяг, и в дом и по билетам,  
Чтоб наших дочерей всему учить, всему -  
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!  
Как будто в жены их готовим скоморохам.

Чацкий:

...Где разливаются в пирах и мотовстве,  
И где не воскресят клиенты-иностранцы

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 312-313.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Роман в письмах // Сочинения. В 3 т Т. 3. С. 36.

Прошедшего житья подлейшие черты.  
Да и кому в Москве не зажимали рты  
Обеды, ужины и танцы?<sup>1</sup>

На процесс развития бального танца большое влияние оказала деятельность профессиональных танцмейстеров и педагогов, которых принимали в домах высшего света для обучения танцам и для организации балов. Обучение танцам в XIX в. было обусловлено эстетической потребностью общества. Вот как в повести «Дубровский» А. С. Пушкин описывает действия танцмейстера: «Учитель между всеми отличался, он танцевал более всех, все барышни выбирали его и находили, что с ним очень ловко вальсировать»<sup>2</sup>.

А. П. Чехов в рассказе «Анна на шее» показывает, какая роль отводилась танцам в воспитании дворянских детей: «Ее покойная мать сама одевалась по последней моде и всегда возилась с Аней и одевала ее изящно, как куклу, и научила ее говорить по-французски и превосходно танцевать мазурку...»<sup>3</sup>.

Кроме картин церемониала балов, писатели XIX в. дают нам также непосредственное описание танцев того времени; среди них преобладают вальс, полька, экосез, французская кадрили и т. д.

Ведущее место на балах в XIX в. отводилось вальсу, который соответствовал новым нормам общественной жизни.

Однообразный и безумный.  
Как вихорь жизни молодой.  
Кружится вальса вихорь шумный;  
Чета мелькает за четой, -

замечает А. С. Пушкин в «Евгении Онегине»<sup>4</sup>.

Красив был вальс в исполнении князя Андрея Болконского и Наташи Ростовской во время их первой встречи, описанной Л. Н. Толстым в романе «Война и мир»:

«Он (князь Андрей. - *Ред.*) предложил ей тур вальса. <...>

"Давно я ждала тебя", - как будто сказала эта испуганная и счастливая девочка своей просиявшей из-за готовых слез улыбкой, поднимая свою руку на плечо князя Андрея. Они были вторая пара, вошедшая в круг. Князь Андрей был одним из лучших танцоров своего времени. Наташа танцевала превосходно. Ножки ее в бальных атласных башмачках быстро, легко и независимо от нее делали свое дело».

<sup>1</sup> Грибоедов А. С. Горь от ума // Комедии. Драматические сцены. Д.: Искусство. 1987.  
<sup>2</sup> Пушкин А. С. Дубровский // Сочинения. В 3 т. Т. 3. С. 162.

\* Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 274.

«Наташа, передавая своих излишних кавалеров Соне, счастливая и покрасневшая, не переставала танцевать целый вечер»<sup>1</sup>.

Манеру исполнения вальса, его легкость и непринужденность передает М. Ю. Лермонтов в романс «Герой нашего времени», описывая ганец княжны Мери и Печорина, их взаимоотношения:

«Я тотчас подошел к княжне, приглашая ее вальсировать, пользуясь свободой здешних обычаев, позволяющих танцевать с незнакомыми дамами.

Она едва могла принудить себя не улыбнуться и скрыть свое торжество; ей удалось, однако, довольно скоро принять совершенно равнодушный и даже строгий вид: она небрежно опустила руку на мое плечо, наклонила слегка головку набок, и мы пустились. Я не знаю талии более сладострастной и гибкой! Ее свежее дыхание касалось моего лица; иногда локон, отделившийся в вихре вальса от своих товарищей, скользил по горячей щеке моей... Я сделал три тура. Она запыхалась, глаза ее помутились, полураскрытые губки едва могли прошептать необходимое: "Merci, monsieur"<sup>2</sup>.

А вот как танцует вальс Нина Арбенина из лермонтовского «Маскарада»:

Как новый вальс хорош! в каком-то упоенье  
Кружилась я быстрее - и чудное стремленье  
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,  
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,  
Не то, чтоб радость...<sup>3</sup>

Особой популярностью пользовалась мазурка. Ее бравурный характер передает А. С. Пушкин в «Евгении Онегине»:

Мазурка раздалась. Бываю,  
Когда гремел мазурки гром,  
В огромной зале все дрожало,  
Паркет трещат под каблуком,  
Тряслися, дребезжали рамы;  
Теперь не то: и мы, как дамы,  
Скользим по лаковым доскам.  
Но в городах, по деревням  
Еще мазурка сохранила  
Первоначальные красы:  
Припрыжки, каблуки, усы  
Всё те же: их не изменила  
Лихая мода, наш тиран,  
Недуг новейших россиян<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Война и мир Тт. I II М.: Дет. лит., 1964. С. 493-494

<sup>2</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // Стихотворения; Поэмы; Маскарад; Герой нашего времени. М.: Худож. лит. 1985 С. 418.

<sup>3</sup> Лермонтов М. Ю. Маскарад//Стихотворения... С. 319.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 275.

Через характер мазурки М. Ю. Лермонтов передает красоту женщины в мадригале, посвященном Нарышкиной:

Всем жалко вас: вы так устали!  
Вы не хотели танцевать, -  
И целый вечер танцевали!  
Как наконец не перестать?..  
Но если б все ценить умели  
Ваш ум, любезность ваших слов, -  
Клянусь бессмертием богов -  
Тогда б мазурки опустели<sup>1</sup>.

Манеру исполнения мазурки, умение обращаться с дамами, порой проявляя ловкость бравого молодца, показывает нам Л. Толстой, выводя образ Денисова<sup>2</sup>: «...Денисов и в Польше даже славился своим мастерством плясать польскую мазурку <...> Только на коне и в мазурке не видно было маленького роста Денисова, и он представлялся тем самым молодцом, каким он себя чувствовал. Выждав такт, он победоносно и шутиливо взглянул на свою даму, неожиданно пристукнул одною ногой и, как мячик, упруго отскочил от пола и полетел вдоль по кругу, увлекая за собой свою даму. Он неслышно летел половину залы на одной ноге... но вдруг, прищелкнув шпорами и расставив ноги, останавливался на каблуках, стоял так секунду, с i-рохотом шпор стучат на одном месте ногами, вертелся и, левою ногой подщелкивая правую, опять летел по кругу. Наташа чутьем угадывала то, что он намерен был сделать... То он кружил ее на правой, то на левой руке, то, падая на колено, обводил ее вокруг себя и опять вскакивал и пускался вперед с такой стремительностью, как будто он намерен был, не переводя духа, перебежать через все комнаты; то вдруг опять останавливался и делал опять новое и неожиданное колено <...> все были восхищены мастерством Денисова...»<sup>3</sup>.

Стремительный характер вальса, польки, кадрили передан в исполнении Ани из рассказа А. П. Чехова «Анна на шее»: «Она танцевала страстно, с увлечением и вальс, и польку, и кадрили, переходя с рук на руки, угорая от музыки и шума, мешая русский язык с французским, картавя, смеясь и не думая ни о муже, ни о ком и ни о чем»<sup>4</sup>.

Легкость и пластичность в управлении движениями в экосезе Л. Н. Толстой показал, описывая танец в исполнении графа и Марьи Дмитриевны в романе-эпопее «Война и мир»:

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Нарышкиной // Молн. собр соч. Т. I. Новоголные мадригалы и эпиграммы М.: Правда, 1963. С. 256.

<sup>2</sup> Прототипом образа Денисова является Денис Давыдов - герой Отечественной войны 1812 года.

<sup>4</sup> Чехов А. П. Анна на шее. С. 271.

«В середине третьего экосеза зашевелились стулья в гостиной... и большая часть почетных гостей и старички... выходили в двери залы. Впереди шла Марья Дмитриевна с графом - оба с веселыми лицами. Граф с шутливой вежливостью, как-то по-балетному, ли последнюю фигуру экосеза, он ударил в ладоши музыкантам и закричал на хоры, обращаясь к первой скрипке:

- Семен! Данилу Купора знаешь?

...(Данило Купор была собственно одна фигура *англеза*). <...>

Граф танцевал хорошо и знал это, но его дама вовсе не умела и не хотела хорошо танцевать. ...Только одно строгое, но красивое лицо ее танцевало. <...> Но зато, ежели граф, все более и более расходясь, пленял зрителей неожиданностью ловких вывертов и легких прыжков своих мягких ног, Марья Дмитриевна малейшим усердием при движении плеч или округлении рук в поворотах и притоптываньях производила не меньшее впечатление... Пляска оживлялась все более и более. <...> Граф то на цыпочках, то на каблуках носясь вокруг Марьи Дмитриевны, и, наконец, повернув свою даму к ее месту, сделал последнее па, подняв сзади кверху свою мягкую ногу, склонив вспотевшую голову с улыбающимся лицом и округло размахнув правой рукою среди грохота рукоплесканий и хохота...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Война и мир. Тт. 1—II. С. 73-74.

## Глава 2

### МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА

Методика историко-бытового танца опирается на систему и опыт выдающихся педагогов хореографии Л. Я. Вагановой, Н. Н. Тарасова, Н. И. Ивановского, М. В. Васильевой-Рождественской. Данная методика преподавания реализует основную цель - через хореографическое обучение воспитать гармонически развитую личность. Основопологающим при этом выступает воспитание средствами танца. Методы обучения опираются на законы психологии и педагогики, а также основные положения системы А. Я. Вагановой, и апробированы педагогической теорией и практикой хореографии. Используя теорию Н. И. Тарасова, предлагаемая методика реализует разносторонние способности с учетом индивидуальности личности. Опыт выдающихся мастеров, в свою очередь, имеет основной педагогический опыт прошлых веков. Гак, А. П. Глушковский описывает методику преподавания балльных танцев XIX в. во времена Дидло следующим образом: «Метода учения того времени была следующая: по большей части дети начинали учиться танцевать лет восьми или девяти; сначала их заставляли делать разного рода батманы: те, у кого от природы ноги были кривоваты (то есть у кого носки с носками сходились), через деланье батманов исправлялись; потом учили разные па, не сопряженные с прыжками, под разные размеры музыки для балльных и разнохарактерных танцев. А главное достоинство у старых танцевальных учителей состояло в том, что они держали ученика долгое время на менуэте, потому что этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, одним словом - делать все движения и манеры приятными. Менуэт приносил еще и другую пользу: если ученик был сутуловат от природы, то от очень часто повторяемого ему учителем приказания держаться прямо молодые члены его выпрямляются <...> ежели голова его от привычки выпячивается вперед, то его заставляли держать ее прямо, выправляли грудь и не давали болтать руками»<sup>1</sup>.

А. П. Глушковский предостерегает от поспешного обучения танцам. Учить следует «фундаментально», последовательно разучивая движения, воспитывая тело на комплексе тренировочных упражнений. Систематические занятия соразмерно развивают

<sup>1</sup> Глушковский А. П. Записки балетмейстера. С. 192.

фигуру, вырабатывают правильную и красивую осанку, придают внешнему облику человека собранность, элегантность, учат грациозности движений.

## 2.1. Основные методы преподавания

Методика строится на изучении движений по принципу «от простого к сложному» осознанно, исходя из комплексного подхода. Движения изучаются в сочетании с положением корпуса, рук, поворотом головы и направлением взгляда.

Основным методом преподавания является наглядность. Любое движение преподаватель показывает в законченном виде, а затем раскладывает его на составные элементы. Проработав движение поэтапно, его исполняют в законченном виде, отрабатывают манеру и стиль.

Последовательность изучения движений определяется тематическим планом.

Освоение экзерсиса историко-бытового танца является ключом к изучению различных танцев разных эпох. Осознанность обучения приходит через ознакомление ученика с его физическим аппаратом, что дает ему возможность различать «подъем», «стопу», «голеностоп», «колени», «бедра», «плечи», а также и части руки. Знание аппарата поможет быстрее осваивать новые задания.

Изучение позиций рук, их различных сочетаний воспитывает свободу жеста, придает изящество и легкость. Обучать движению рук необходимо, одновременно следует заниматься тщательной работой головы и сопровождением открытым взглядом. Необходимо научить отличать поворот головы от ее наклона. Живость кисти придает законченность форме, движение руки завершается движениями пальцев. Это позволяет движению быть естественным и выразительным.

Выворотность в историко-бытовом танце относительна, поэтому для выворотной поступи можно пользоваться следующими рекомендациями: «подать икру вперед» или «подать внутреннюю лодыжку». Образность речи всегда полезна, особенно при работе с детьми, незнакомыми с основами классического танца. В отличие от обучения другим видам танца, в преподавании этой дисциплины максимум внимания уделяется развитию координации - основной предпосылке качественного обучения.

Ученики располагаются на середине класса по линиям и в шахматном порядке. Первые упражнения делаются на месте - подготавливается к исполнению весь двигательный аппарат. Движения строятся на поэтапном введении в работу отдельных частей тела. Затем знакомые элементы сочетаются с разными положениями рук, поворотами

корпуса и наклонами головы. Предлагается исполнение движений с поворотом на 90°, 180°, 360° направо, затем налево.

Палку-станок можно использовать как опору для облегчения приобретения необходимых навыков. Но этот период должен быть кратковременным, так как из экзерсиса выпадает сочетание движений с руками, рисунком, что тормозит развитие координации.

Затем нужно поставить учеников в линии, чередуя мальчика с девочкой. Исполнить одно движение, но с разных ног (девочка с правой ноги, мальчик - с левой), что создает условия для общения на расстоянии друг от друга.

Соблюдение интервалов, четкость поворотов корпуса и головы способствуют воспитанию чувства ансамбля, соблюдению этикета придают культуру танцеванию.

Для укрепления мышц ног вводится подъем на полупальцы с многократным повторением. Это тренирует икроножную мышцу, работа которой значительна в целом ряде танцев: кадрили, менуэте, польке и т. д. Полупальцы невысокие, сохраняется подтянутость корпуса, колени свободны. Нельзя допускать перенапряжения мышц шеи при подъеме на полупальцы, при выполнении шагов и форм *chasse*.

Рисунок осваивается на простейших движениях. Они исполняются по кругу по линии танца (против часовой стрелки), против линии танца (по ходу часовой стрелки), по диагонали, в колонне, образуют из одного круга несколько небольших кругов и т. д. Освоение танцевального пространства облегчит воспитание навыков «кавалера» - умения управлять «дамой», взаимное внимание друг к другу во время смены рисунка. Результатом явится развитие зрительной памяти, свободное мышление исполнителя, успешное освоение композиции танца. Первые композиции строятся на шагах и поклонах. Пространство класса изучается по точкам, предложенным в методике А. Я. Вагановой.

Музыкальное оформление урока соответствует методическим требованиям хореографа. Ученику предлагаются музыкальные отрывки на основе разных музыкальных размеров. Исполняются упражнения, движения на музыкальные размеры 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 в разных темпах. Задача учителя состоит в том, чтобы научить наполнять движением музыкальную фразу любого ритмического размера. Руки, голова, корпус заполняют музыкальную фразу на всю ее длительность, тогда как ноги сохраняют определенный ритм движения. Танцевать всем телом - значит отвечать на каждую длительность ноты, такта. Тогда движение сливается с музыкой и рождается неповторимый образ. Поэтому для каждого движения экзерсиса подбирается специальный музыкальный отрывок. С большим трудом ученики воспринимают трехдольный размер. В основном они слышат и акцентируют первую четверть, а последующие, чаще всего третью четверть, не про-



танцуют. Поэтому менуэт с его трехчетвертным размером вошел в историю обучения как исполнение кантиленного, легатированного движения танца.

Ученик должен слушать и слышать предложенный музыкальный материал, эмоционально сливаясь с ним. Образность музыки создает определенный хореографический образ. Одинаковость элементов техники исполнения не должна унифицировать содержание. Музыка как раз и позволяет полнее раскрыть образ танца.

На уроках используются произведения разных эпох, композиторов, создавших множество образцов танцевальной музыки. Импровизация концертмейстера возможна при наличии знания им специальной музыкальной литературы.

Композиции танцев обычно заимствованы из учебников по танцу. Однако творческая деятельность преподавателя, его сочинительский дар не регламентированы, и могут успешно реализоваться. Главное - не терять соответствия характеристике, стилю, манере танца.

В младших классах композиции сочиняются на шагах, формах *chasse*, галопе. Используются два, три элемента. В композицию входят два-три рисунка по кругу. Они могут повторяться. Например, можно исполнить один рисунок дважды, затем второй - также и т. д., или первый и второй рисунок повторить в той же последовательности. Каждый рисунок «заполняет» одну музыкальную фразу. Музыкальная и хореографическая фразы должны совпадать. Развитым композициям можно придать концертную форму.

На первой ступени школы рекомендуется изучить полонез, польку, вальс. С использованием элементов этих танцев возможно создание хореографических зарисовок. Владея сочинительским даром, преподаватель выступает автором хореографических текстов на заданную тему. В 60-е гг. XX в. советскими балетмейстерами создано много балльных танцев на национальной основе. Их богатство позволит расширять знания и умения учеников, знакомить их с многонациональной культурой России. Этот материал изложен в книге «Современный балльный танец»<sup>1</sup>. Рекомендуется также использовать отдельные фигуры французской кадрили, что активно развивает координацию и танцевальную память.

Создание этюдов, композиций - важная часть учебного процесса. Они способствуют развитию артистичности и формированию условий для творческой деятельности учащихся. В этюдной работе раскрывается не только ученик, но и преподаватель, его методические знания, изобретательность, культура владения индивидуальным подходом к

<sup>1</sup> Современный балльный танец / под ред. В. М. Стриганова, В. И. Уральской. М.: Просвещение, 1977.

ученику. Метод ведения урока и построение занятий корректируются конкретными условиями, качественным и количественным составом учащихся, уровнем их развития и интереса.

На уроках соединяются элементы классического, народно-сценического и историко-бытового танцев. Все они взаимосвязаны. Их отбор и сочетание направлены на овладение школой танцевания. Создается эффект интегрированного урока танца, используемого в школах разного профиля, в работе с детьми без специального отбора. В старших классах особое внимание уделяют образному танцеванию. Целесообразно, чтобы обувь и одежда были близки тому, что носят в быту, носили естественный, привычный характер. На занятиях детально изучается обращение с костюмом во время танцев, манера двигаться, положение рук. Педагог должен иметь ряд методических материалов (книги, картины, гравюры), цель использования которых состоит в том, чтобы способствовать раскрытию образа, помогать в самостоятельной творческой работе учащихся. Просмотр репродукций изобразительного искусства, предметов быта разных эпох, прослушивание музыки дают представление об эпохе, вкусах, стиле и т. д.

В развитии творческого воображения значительная роль принадлежит изучению исторических романов, мемуаров, которые тоже воскрешают образы людей, уклад их жизни, обиход, вкусы и манеры. Музыка должна раскрывать характер, стиль, содержание каждого танца. Особое внимание уделяется этикету парного танцевания. Большую роль играет рассказ преподавателя о танце, помогающий воссоздать среду, условия бала, описание персонажей танца, особенности его исполнения. При этом уместно сослаться на литературные и музыкальные источники. Например, говоря о менуэте как о танце придворного общества, следует указать на его социальную роль, прекрасно описанную Мольером в комедии «Мещанин во дворянстве». При этом полезно, и даже необходимо, прослушать менуэты Баха, Люлли и т. п. композиторов.

Основным содержанием занятий является образное исполнение композиций, изучение этикета и этюдная работа. Учащиеся могут предлагать свои варианты изученных танцев. Это создаст условия для творческой атмосферы на уроке, самореализации, раскрытия индивидуальных способностей. Методы могут быть разными. Например, можно показать приемы композиции, раскрыть ее принципы и на этом основании дать задание на сочинение. Или, прослушав музыку, - предложить подготовить варианты танца, соответствующие стилю, характеру, содержанию исполненного произведения.

Полезность такой работы очевидна - все учащиеся оказываются вовлеченными в творческий процесс как сочинители, исполнители, арбитры.

вальса, кадрили. Из старинных ганцев обязательно проучивается менуэт как основа экзерсиса, затем променадный танец по выбору преподавателя, а также ганцы-гибриды конца XIX в. Продолжается освоение танцев на национальной основе.

Изложенная методика поможет студентам специальных учебных заведений овладеть профессией педагога хореографии, поскольку к настоящему времени она стала многопрофильной и легла в основу воспитания творческой личности независимо от профессиональной ориентации.

## **2.2. Психолого-педагогический аспект методики преподавания исторического танца**

Класс для преподавания танца оборудуется в соответствии с эстетическими требованиями. Ничто не должно отвлекать внимание ученика от учителя, преподавателя. Одежда - приближена к повседневной, бытовой, подчеркивает женственность или мужественность внешнего вида. На девочках - юбка до середины икры (независимо от возраста), верх - купальник, трес. У мальчиков - футболка или рубашка с коротким рукавом, шорты либо брюки.

Занятия наполнены красотой, радостью, хотя ученики испытывают огромные физическую, эмоциональную и психологическую нагрузки. Они преодолевают сопротивление своего тела, им необходимо одновременно слышать учителя и слушать музыку, запоминать предложенный «текст», справляться с физической нагрузкой. Преодолеть трудности помогает осуществление индивидуального подхода при одинаковости задания для всех. При этом учитывается тип личности, уровень ее подготовки, умение охватить задание во всей его многогранности, в комплексе. Для освоения движения рекомендации индивидуализируются; не следует много говорить, достаточно коротких корректирующих указаний.

Одним из основных методов обучения хореографии является повтор движения, элементов танца. Повтор движения без особых на то оснований может развить автоматизм. Разнообразно составленные комбинации из движений, сочетание их с многообразием положений корпуса, рук, головы способствуют развитию художественно-артистической натуры, осознанному выполнению элементов танца, укреплению профессиональной памяти. Ученик воспринимает движение через показ, слушает объяснения, сочетает с музыкой и затем его исполняет.

Развитая зрительная память помогает быстрее запомнить задание, схватить не только технологию движения, но и стиль, манеру, характер, образ. Ученики часто запоминают движения ног и не обращают внимания на положение других частей тела. Это обедняет и осложняет учебный процесс. Хорошая зрительная память состоит в умении «схватить» движение всей фигуры учителя и характер этого движения.

Слуховая память позволяет запомнить методические требования к исполнению движения, одновременно точно соединять последнее с музыкой. Фиксируется задание во времени, ограниченном определенным количеством тактов, четвертей. Фразы хореографическая и музыкальная не только совпадают, но и выявляют ритмическую структуру движения. Смена темпа движений и комбинаций помогает избавиться от однообразия и монотонности музыкального оформления, что весьма важно, так как снимает усталость с учеников.

«Мышечная память», по определению профессора Н. Н. Тарасова, формируется из многократного повторения каждого движения мышечным аппаратом. Каждый повтор должен выявлять новое качество. Задания можно строить на совокупном развитии всех трех видов памяти и каждого из них - в отдельности. Благодаря этому ученик быстро «схватывает» задание, запоминает его, четко выполняет движение, комбинацию, точно сообразуясь с музыкой.

Развитие всех видов памяти способствует облегчению восприятия не только в области хореографии, но и в других видах творческой деятельности. Хореографическое обучение любому танцу связано с физическими нагрузками. Физическое напряжение ослабляет внимание ученика, мешает воспринимать замечания. Часто из-за значительного физического напряжения он просто не слышит преподавателя. Учитель же воспринимает это как нерадивость ученика отсутствие у него внимания, способностей. Поэтому замечания необходимо делать лаконично, мягко, в образной форме. Следует избегать однообразия голоса на уроках. Монотонность речи утомляет нервную систему, приводит к пониженному тону на занятиях, препятствует усвоению учебного материала, в результате чего падает интерес к занятиям. Смена одного задания другим, самоконтроль, объяснение правил исполнения движения, возможность анализа ошибок стимулируют активное выполнение учащимися любого задания. Надо помнить, что каждый ученик в любом возрасте - это личность. Задача педагога - уважительно относиться к личности ученика и создавать все условия для ее творческой самореализации. Требовательность обязательно должна сочетаться с доброжелательностью. Знание возможностей ученика и соответствие их его физическим данным и типу нервной системы

поможет создать комфортные условия для обучения. Последнее связано с повтором движения, упражнения, комбинации как одного из методов преподавания. Для усвоения материала, неоднократного обращения к нему требуется время. При этом надо учитывать характер повтора и его количественный показатель. Излишняя «усердность» преподавателя может привести к мышечному зажиму, страху сделать неправильно, застенчивости от невозможности выполнить сразу все грамотно. Любой повтор должен обуславливаться методическим заданием, иметь причину. Тогда происходит осознанное исполнение, направленное на качество. Возникает определенная механистичность исполнения.

Спешка при прохождении материала не способствует улучшению качества его усвоения, так как все движения находятся в единой системе физического воспитания. Чтобы ученик спокойно разобрался в технологии, необходимо проявить терпение и не «травмировать» замечаниями отстающего. Веру в личность ученика, в его способности и желание самосовершенствоваться преподаватель обязан поддерживать своим вниманием. Эта уверенность передается ученику и помогает ему успешно учиться. Любой успех необходимо замечать и отличать. Это вселяет уверенность, стремление к прилежанию, создаст комфортность для существования в группе, а также формирует такие качества характера, как трудолюбие, умение преодолевать трудности, коммуникабельность. Все это залог успешного обучения хореографии.

История любого танца начинается со знакомства с литературой, музыкой, изобразительным искусством, характеризующими ту эпоху, в которую данный танец был создан. Это расширяет кругозор, эрудицию, делает образным язык преподавания, создает условия для развития ассоциативного мышления. Образность достигается путем использования сравнений, например: «как будто скользишь по льду», «как будто придерживаешь бальное платье», «как будто рука на эфесе шпаги», «как будто шагаешь в атласных туфельках», «как будто ты офицер» и т. д. Создание образа является частью преподавательского приема в средних и особенно старших классах. Ученик приобретает навык проживания определенного отрезка времени в предлагаемых обстоятельствах. Исполнение танцев в этих случаях конкретизируется персональными заданиями. Например, «Бал Наташи Ростовской», «Вальс Онегина и Татьяны», «Бал у Лариных», танцы эпохи Петра I, «бал-маскарад» с использованием персонажей из одноименной драмы М. Ю. Лермонтова и т. д. Разыгрывание бытовых хореографических сцен будит фантазию, стимулирует творчество учащихся, создает условия для творческого развития личности. Исторический танец находит отражение в движении, костюме, музыке, в подборе

текстов из литературы, драматургии, оперы, балета и других сфер искусства разных эпох. Процесс поиска материала к определенному танцу или эпохе, для их художественного оформления дает простор для индивидуальных увлечений. Ученики могут составить программу бала, разыграть сцену на основе литературного первоисточника, создать определенный образ, оформить танцевальную залу, выполнить эскизы костюмов и т. п.

Определенному позитивному характеру обучения способствует музыкальное оформление урока. Музыка лежит в основе воспитания культуры эмоций, она создает тот «фон», без которого мертвы понятия «выразительность», «танцевальность». Строгость и выразительность, открытый взгляд и грациозность, певучесть жестов, артистичность опираются на умение и навыки сочетать движения с музыкой, которая всегда ассоциируется с определенной эпохой, стилем, образом. Убедительным примером служат такие танцы, как менуэт и вальс. Менуэт характерен для XVII и XVIII вв., в то время как вальс - для XIX в.

Все полученные навыки и умения, а также доброжелательность и учтивость в обращении должны стать нормой поведения учащихся. Именно преподаватель исторического танца призван достичь подобного результата.

Уроки танца немыслимы без строгой дисциплины: соблюдения интервалов, выполнения рисунка в пределах определенного отрезка музыки (или количества тактов), внимания друг к другу в паре, совершения знаков приветствия, обусловленного этикетом общества. В основе этикета - в высшей степени почтительное отношение к даме. Современному обществу не противоречат этические требования и манеры поведения прошлых эпох. Традиции минувших эпох возвращают нас к культуре общественного поведения, хорошим манерам, уважительному взаимоотношению мужчины и женщины. Нормой поведения являются коммуникабельность и уважение личностей друг друга. Все это выступает сверхзадачей на каждом уроке и получает общественную оценку в группе. Сотворчество преподавателя и ученика расширяет эрудицию последнего и побуждает к научному и творческому поиску.

Таким образом, исторический танец является основой эстетического воспитания средствами хореографии, предлагает систему гармонического развития личности.

## 2.3. Построение урока

Каждый урок должен иметь цель и задачу. Они определяются программой, соответствующей конкретной группе учащихся. При составлении урока учитывается физическое состояние учащихся: их нагрузка до урока танца и после него. От этого зависит активность группы непосредственно на уроке.

Каждый урок необходимо начинать и вести, используя психологический подход - прежде всего следует выяснить, каково самочувствие учеников, рассказать о том, что им предстоит выполнить в течение урока. Это необходимо для установления контакта преподавателя и учащихся.

В первой части урока предлагаются упражнения на общую физическую подготовку и эмоциональный настрой для вхождения в следующую его часть. Она складывается из элементов экзерсиса: «разогреваются» ноги, корпус, исполняются движения для рук и головы. Во второй части урока пройденный материал повторяется. Если он выполнен некачественно, его следует повторить. Это определяется необходимостью, которой соответствуют предлагаемые методические указания. В таком случае учащиеся работают сознательно, исключается механистичность при повторении. Бессмысленные же повторы вызывают утомление и падение интереса к уроку. Если это действительно происходит, преподаватель обязан чутко реагировать на состояние учащихся и соответственно ему изменять задание, рисунок, музыкальное сопровождение или просто переключать внимание воспитанников на другую тему. В третьей части урока предлагается новый материал. Его предваряют краткая характеристика и показ. Представляя себе общую задачу, учащиеся быстрее усваивают движения, комбинации. Особое внимание следует обращать на координацию и выразительность. Полезно сочетать новые движения с ранее пройденными.

Заключительная часть урока строится на исполнении законченной танцевальной формы. Может быть предложен танец-игра. Задание направлено на удовлетворение танцевальной и эмоциональной потребностей учащихся с учетом этикета, манеры поведения, культуры общения. Композицию следует построить на знакомых элементах, чтобы главное внимание учащихся направить на соблюдение этикета: пригласить на танец, вывести даму на линию танца, соблюсти интервалы, наполнить содержанием поклон, сохранить образность и достойно закончить композицию. В младших классах предлагается композиция из простейших элементов, а в средних и старших - законченная форма танца.

Окончание урока сопровождается общей его оценкой и оценками качества усвоения полученных на нем знаний каждым учащимся. Можно предложить, например, такое домашнее задание: в свободной художественной форме отразить пройденный материал в рисунке, описании, costume, поделке и т. д. Особо полезна подобная практика в младших классах, она способствует закреплению знаний. В средних и старших классах задание можно связать с литературой, историей, музыкой, изобразительным искусством.

Затем преподаватель анализирует проведенный урок сам: выполнен ли план урока; если нет, то определяется причина этого; оценивается качество усвоения материала учащимися. Данные фиксируются для сопоставления анализа будущих уроков с общим планом и программой. Это поможет начинающему педагогу освоить методику преподавания, добиться эффективности в обучении и воспитании.

При единой основе предлагаемой методики преподавания необходимо постоянно искать пути ее проецирования на конкретного индивидуума или группу учащихся. Самое сложное для преподавателя - научиться видеть каждого ученика и весь класс одновременно. Знание методики преподавания поможет не только освоить работу двигательного аппарата, но и особенности его строения.

В ходе подготовленного, спланированного урока преподаватель, тем не менее, прибегает к импровизации, которая подчас необходима по объективным причинам: недостаточно подготовленный контингент учащихся, пониженное (или, наоборот, повышенное) эмоциональное состояние группы, отсутствие музыкального сопровождения и т. д. Владение импровизацией в положительной степени влияет на состояние самого преподавателя, в определенных ситуациях снимает растерянность, замешательство. Постепенно, с приобретением педагогического опыта импровизация становится частью методики проведения урока. Распределение частей урока во времени зависит от общей продолжительности занятия (от 30 до 60 мин.). В младших классах разумно планировать урок продолжительностью 30-40 мин., в средних и старших - 45-60 мин. по два раза в неделю.

Длительность каждой части урока определяется задачей курса. Соразмерность частей соответствует их значимости: это может быть повторение материала и его отработка или разучивание нового. В начинающих классах значительное время займет первая и вторая части урока. По мере освоения материала занятие войдет в предложенную схему, где первая часть будет занимать около 7-10 мин.



Каждый урок начинается с приветствия, отдаваемого преподавателю и концертмейстеру поклоном учащихся, и заканчивается поклоном прощания и благодарности преподавателю и концертмейстеру.

Материал уроков распределяется так, чтобы весь объем нового пройти в первой половине года, оставив время для воспитания манер, развития образности, самостоятельного творчества.

# МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА

В этом разделе объединены элементы танцев разных эпох. Обучение этим элементам создает предпосылки для профессиональной подготовки исполнителей. Данный раздел пособия представляет собой своеобразный экзерсис, который поможет преподавателям, учителям отобрать необходимые движения для конкретных целей, выдвигаемых при обучении.

В разделе описываются основные методические приемы обучения основам историко-бытового танца. Используется французская терминология и русские названия движений. Историко-бытовые танцы исполняются на свободных ногах: колени не натянуты, стопа оттягивается без натянутых пальцев. Отсутствует большой прыжок, который скорее напоминает подскок.

Описания движений начинаются с исходной позиции I или III. В III позиции указывается, какая нога находится впереди. Для сокращения введем следующие обозначения: правая нога - ПН; левая нога - ЛН.

Рассматриваются две разновидности приседания:

а) легкое приседание половина глубины *demi-plie*;

б) *demi-plie* по принципу классического танца. Приседание может выполняться на выворотных ногах.

Полупальцы в танце низкие. Опускание с полупальцев должно выполняться мягко. Техника историко-бытового танца имеет специфические особенности: мягкость, слитность, различные позировки, определенный характер наклонов корпуса, положения рук, поворотов головы, направления взгляда. Совокупность этих особенностей создаст колорит бальных танцев разных эпох.

Системность в обучении, тренаж являются необходимыми условиями при освоении техники танцевания. Выдерживается связь элементов тренажа с разучиваемыми танцами. Программа упражнений формируется, исходя из возрастных особенностей, периодичности, условий занятий и конечной цели. Работа над упражнениями позволяет учащимся приобрести легкость, законченность жестов при исполнении движений, координацию, умение ориентироваться в пространстве, необходимую постановку корпуса, головы, чувство позы, правильное дыхание.

Вот примерный перечень движений, которые способствуют усвоению правил исполнения балльных танцев разных эпох:

1. Постановка рук, ног, корпуса, головы.
2. Позиции ног: 1, 2, 3, 4, 6-я.
3. Позиции рук: 1, 2, 3-я и подготовительное положение.
4. *Demi-plie* по 1,2, 3, 4, 6-й позициям. Музыкальный размер - 3/4 и 4/4.
5. *Battement tendu* по 1, 3, 6-й позициям вперед, в сторону и назад. Музыкальный размер - 2/4.
6. *Battement tendu* по 1-й, 3-й позициям вперед, в сторону и назад. Музыкальный размер - 3/4, 4/4.
7. *Rond de jambe par terre* с остановкой по точкам, слитно. Музыкальный размер - 3/4.
8. *Battement tendu jete* по 1-й, 3-й позициям вперед, в сторону и назад. Музыкальный размер - 2/4.
9. *Releve* на полупальцы по 1,2, 3, 6-й позициям. Музыкальный размер - 2/4.
10. 1 и 3 *port de bras*. Музыкальный размер - 3/4, 4/4.
11. *Soute* по 1,2, 3, 6-й позициям. Музыкальный размер - 2/4.
12. Положение *en face. Epaulement*. Позы *croisee, efface* и *ecarte*.

Эти движения могут изучаться у палки, т. е. при дополнительной опоре, или сразу на середине зала.

### Организация учащихся для практического урока

Прежде чем начать обучение, необходимо определить форму одежды. Форма должна обеспечивать комфортность, определяться возрастом учащихся и содержанием программы, подчеркивать манеру исполнения.

Учащимся необходимо дать следующие понятия: линия, колонна, симметричное построение, построение в шахматном порядке, знакомство с планом класса по системе А. Я. Вагановой. Следует объяснить, что указанные ниже точки класса можно переносить и на другие площадки.

4	5	6
3		7
2	1	8

Учащимся важно усвоить, что расстояние между исполнителями называется интервалом. Он обеспечивает строгость рисунка и помогает выдерживать этикет. Соблюдение интервала между парами необходимо как в линиях, так и по кругу. Движение по кругу, против хода часовой стрелки, называется движением по линии танца.

### Позиции ног

1, 2, 3 и 4-я позиции основаны на позициях классического танца, но исполняются полувыворотню. Используется 6-я позиция - невыворотная, когда стопы расположены рядом и параллельно друг другу. Очень образно описывает позиции профессор танцевального искусства Бернард Клемм: «Первая позиция выражает внимание, потому-то в этой позиции принимаются приказы и поручения, как это делают солдаты, выслушивая приказание начальника. Вторая позиция выражает силу и самоуверенность... как сообщающую верхней половине корпуса наибольшую стойкость. Третья позиция выражает приятное расположение духа и скромность, почему ей пользуются при поклонах дамам. Четвертая показывает: сознание собственного достоинства и благородную гордость, в виду чего она является свойственною ораторам при воодушевленной речи»<sup>1</sup>.

### Позиции рук

Подготовительное положение; 1. 2 и 3-я позиции рук используются по системе классического танца. Но в историко-бытовом танце они являются более низкими, так как связаны с покроем одежды. Например, во второй позиции руки образуют по отношению к плечевому поясу угол 60-65°. Руки в 3-й позиции создают как бы рамочку вокруг головы.

Положение рук - исходное для тренажных упражнений.

Руки опустить свободно вниз вдоль тела (корпус подтянут). Затем отвести их от тела, в стороны под углом 25-30°. Между телом и руками по всей длине свободное пространство (далее - «воздух»). Руки подвижны в локтях; кисти, продолжая удлиненную линию, чуть приподняты. Затем это положение выполняется из 1-й позиции одновременно с сопровождением наклоном и подъемом головы, при этом взгляд сопровождает движение рук.

<sup>1</sup> Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев / сост. Б. Клемм. СПб.: Тип. А. Каспари. 1884. С. 8-9.

## Постановка корпуса

Спина прямая, без прогиба. Таз и живот подтянуты. Плечи предельно опущены. Ягодичные мышцы в работу не вовлекаются. Грудной отдел несколько подан вверх. Поворот головы четкий. Подбородок приподнят, что создает стиль горделивого, осанистого человека. Вся фигура без напряжения. Взгляд одушевлен, это делает позу законченной, одухотворенной.

Большое значение уделяется посадке головы: шея вытянута, подбородок приподнят, взгляд открытый. Голова может быть наклонена вперед - при поклонах, в стороны без поворота - «ухо к плечу». Плечи остаются предельно опущенными. Наклон исполняется вправо и влево, например, при движении рук из 1-й позиции во 2-ю.

Голова четко поворачивается направо или налево. При повороте сохраняется горделивая осанка, затылок словно бы оттянут назад. (Отдельно тренируется навык поворота и наклона головы, а затем вводится в движение.) Соотношение движений головы, рук и ног составляет основу манеры и стиля.

## Виды шагов в историко-бытовом танце

При изучении шагов особое внимание уделяется постановке корпуса, который должен быть подтянут, с опущенными плечами и предельно вытянутым позвоночником. При исполнении простых бытовых шагов корпус не раскачивается, не передает центр тяжести с одной ноги на другую. Это воспитывает красивую походку и способствует исполнению сложных движений.

Для тренировки постановки корпуса можно предложить следующее упражнение. Ученики стоят в свободной первой позиции и поочередно освобождают ноги от тяжести корпуса, соблюдая его подтянутость и ровность. Затем педагог предлагает сделать шаги, чтобы научить распределять центр тяжести на первой половине стопы, не вдавливая пятки в пол. Эта необходимость связана с использованием обуви на каблук, исполнением многих движений на полупальцах.

Дадим краткую характеристику видов шагов, используемых в историко-бытовом танце.

1. Бытовой (естественный) шаг встречается в ганцах средних веков и раннего Возрождения. Необходим для сценической практики. Шаг исполняется без требования выворотности, от бедра с передачей тяжести тела, что придает легкость походке. Тело устремлено вперед, не раскачивается. Бытовой шаг исполняется на музыкальные размеры  $2/4$  и  $1/4$ ;  $3/4$ . Темп умеренный. Полезно упражняться в ходьбе вперед и назад, а также в выполнении разных рисунков на определенное количество тактов. Следует

использовать повороты головы. Руки вводятся в упражнения по минимуму. Осваивается элементарный рисунок.

2. Танцевальный шаг выполняется с носка на всю стопу. Походка сохраняется как в бытовом танце. Оттягивается подъем, пальцы в работу не вовлекаются. При движении назад шаг начинается с подушечки, с одновременной передачей центра тяжести, а стопа свободной ноги оттягивается в подъеме. Стоны выдерживаются в полувыворотном состоянии.

Руки у девочек занимают исходное положение или придерживают платье. Руки у мальчиков также в исходном положении или на бедрах. Выполняется танцевальный шаг на  $2/4$  и  $1/4$ ;  $3/4$ . Следуют комбинации шагов вперед и назад на разные музыкальные размеры, темпы, ритмы. Для освоения ориентации в пространстве используются различные рисунки. Шаги можно исполнять в парах.

3. Скользящий шаг делается без отрыва вытянутого носка от пола. Скольжение по полу придает шагу удлиненность. Выполняется при слегка согнутом колене. Центр тяжести сразу передается на носок скользящей ноги. При исполнении вперед работающая нога не должна опережать корпус (шаг напоминает конькобежный). При выполнении движения назад скользящая нога как бы отодвигает край платья или плаща. Корпус слитно со скольжением подается назад.

Руки у девочек находятся в исходном положении или придерживают платье. Руки у мальчиков в исходном положении или на бедрах.

4. Шаг *menu*, или легкий шаг, выполняется на низких полупальцах. Представляет собой маленькие шаги вперед и назад. Это шаг легкий, изящный. Выполняется на  $1/4$  и  $1/8$ . Является основным шагом в ганце «менуэт». Может использоваться с различными положениями рук, поворотом головы.

5. *Pas eleve* - боковой воздушный (подъемный) шаг. Шаг выполняется на  $2/8$  и изучается в следующей последовательности:

*I этап.* Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в основном положении для танца. Музыкальный размер -  $2/4$ .

Затакт. «И»: ЛН отводится в сторону, отделяя от пола лишь пятку.

«Раз»: ЛН поставить вперед в III позицию.

На «И», «два»: все повторить с ПН.

*II этап.* Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в основном положении для танца. Музыкальный размер -  $2/4$ . Колени свободны.

Затакт. «И»: одновременно с отведением ЛН в сторону на воздух с оттянутой стопой, на ПН подняться на полупальцы. Колени вытянуты.

«Раз»: мягко опуститься с полупальцев, одновременно поставить ЛН вперед в III позицию.

На «И», «два»: всё повторить с ПН.

Движение выполняется без фиксации приседания. Вся фигура подтянута. При возникновении сложности в усвоении движения можно продлить изучение I этапа с отведением ноги на воздух, используя следующую музыкальную раскладку: 1/4—2/8 - исполнение движения и 1/4 - пауза.

Затем чередовать движение с паузой, после чего исполнять подряд.

Пример. Исходное положение - 3 позиция. ПН впереди. Музыкальный размер - 2/4.

1-й такт. 1/4 - *pas eleve* левой ногой; 1/4 - пауза.

2-й такт. 1/4 - *pas eleve* правой ногой; 1/4 - пауза.

3-й такт. 1/4 - *pas eleve* левой ногой; 1/4 - *pas eleve* правой ногой.

4-й такт. 1/4 - *pas eleve* левой ногой; 1/4 - пауза.

Затем упражнение повторить с ЛН движением вперед или с ПН движением назад. Правила исполнения *pas eleve* строго соблюдаются.

Изучение шагов поэтапно вводит в работу новые группы мышц и суставов. Так, при исполнении танцевальным шагом работают в основном голеностопный сустав и икроножная мышца. При скользящем шаге в работу дополнительно вовлекаются коленный сустав и мышцы бедра, укрепляется стопа, голеностопный сустав.

### ***Pas glisse***

Пружинистый, скользящий шаг. Изучается по III позиции, может исполняться и в I позиции.

***Pas glisse*** вперед

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в исходном положении. Музыкальный размер - 2/4. Шаг занимает одну четверть музыкального размера.

Затакт: подняться на полупальцы. Корпус устремлен вперед.

«Раз»: ПН вытянутым носком скользит вперед по полу. В конце скольжения пятка ПН опускается на пол, колено слегка сгибается, принимая тяжесть тела. Пятка ЛН отделяется от пола. Тело подается (как бы падает) вперед.

«И»: ЛН подтягивается к ПН в III позицию сзади. Одновременно делается подъем на полупальцы обеих ног.

Движение выполняется с устремлением фигуры вперед и вверх. Сгиб в коленях не фиксируется. Движение воспроизводится с одной ноги 8 или 4 раза подряд. Первоначально голова держится прямо, в дальнейшем повернута направо. Затем упражнение проучивается с левой ноги.

*Pas glisse* назад

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в исходном положении. Музыкальный размер - 2/4. Шаг занимает одну четверть.

Затакт: подняться на полупальцы.

«Раз»: ЛН скользит назад носком по полу, в конце скольжения пяткой прикасается к полу, не передавая тяжесть тела. ГШ сгибается в колене. ЛН как бы отодвинуть край платья.

«И»: передать тяжесть тела на ЛН. Одновременно ПН подтянуть к ЛН в III позицию с подъемом на полупальцы обеих ног.

Сгиб в коленях не фиксируется. Движение выполняется 8 или 4 раза подряд. Первоначально проучивается при положении головы прямо, затем - с ее поворотом к левому плечу, словно откидываясь назад через левое плечо. Затем движение проучивается с правой ноги.

*Pas glisse* выполняется в сторону. Если ПН впереди, то движение выполняется направо. Если ЛН впереди - налево. Методика исполнения та же, как и при исполнении *pas glisse* вперед. Голова поворачивается в направлении движения.

### ***Pas chasse***

В переводе название этого движения означает «гнать», «догонять».

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в исходном положении. Музыкальный размер - 2/4. Выполняется два *pas glisse* вперед. ЛН через I позицию проводится в III позицию вперед. *Pas chasse* занимает один такт размера 2/4.

Изучение нового движения рекомендуется начать со следующих упражнений:

а) проделать 8 *pas glisse* в III позиции с ПН и провести через I позицию ЛН вперед в III позицию. Повторить с ЛН: проделать 4 *pas glisse* в III позиции с ПН и провести через I позицию ЛН вперед в III позицию. Повторить с ЛН;

б) проделать 2 *pas glisse* в III позиции с ПН и провести через I позицию ЛН вперед в III позицию. Повторить с ЛН. Многократное повторение упражнения «б» и есть исполнение *pas chasse*. К исполнению *pas chasse* дается вступление 2/4, руки занимают исходное положение, а в затакте происходит подъем на полупальцы. Голова поворачи-



вается четко в сторону к ноге, стоящей впереди в 3 позиции. Поворот головы должен совпадать с проведением ноги через I позицию в III. Такое же правило соблюдается при исполнении *pas chasse* из стороны в сторону. При исполнении назад голова поворачивается к ноге, начинающей движение назад. Так, при движении с ПН назад голова поворачивается направо, при движении с ЛН назад голова поворачивается налево.

*Pas chasse* заканчивается сменой ноги в III позиции.

## Формы *chasse*

*Pas chasse* осваивается параллельно с шагами, поворотами, с движением вперед, назад, по кругу. Существуют четыре формы *chasse*. Они являются основными элементами французской кадрили, экосеза, лансье, гавота, контрдансов и других бальных танцев. Сочетание разных форм *chasse* позволяет создавать композиции в линиях, по кругу, в колоннах. Композиции развивают ловкость, координацию, хореографическую память, умение исполнять заданный рисунок, сохранять стиль и манеру. Каждая из форм *chasse* имеет две разновидности, которые называются формами «А» и «Б», как их определил профессор Н. П. Ивановский.

Разновидность «А» соответствует закрытому повороту *en dedans*, разновидность «Б» - открытому повороту *en dehors*.

Первая форма *chasse* не имеет поворота. Отличие разновидностей «А» и «Б» состоит в том, что вместо шагов назад выполняется *pas chasse*.

### I форма *chasse* «А»

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова держится прямо. Музыкальный размер - 2/4. Вступление - 2/4. Руки открываются в исходное положение. Голова наклоняется вниз и возвращается в положение «прямо». На четвертую восьмую - «и»: подъем на полупальцы, голова поворачивается направо (четвертая восьмая является затактом).

1-й такт. *Pas chasse* вперед с ПН, голова сохраняет поворот.

2-й такт. ЛН делает *pas leve*. Голова повернута прямо.

3-й и 4-й такты. 4 шага назад, каждый - на с ЛН и ПН. ЛН шаг назад, ПН представить в III позицию к ЛН и одновременно подняться на полупальцы с поворотом корпуса в т. 2. При исполнении шагов назад голова держится прямо. При повороте корпуса в т. 2 голова повернута к левому плечу. Поворот корпуса и смена положения головы являются затактом к следующим четырем тактам.

Затем повторить описанные четыре такта вперед в т. 2 и назад в т. 6. В этом случае корпус подается вправо и вперед. Голова сохраняет поворот к левому плечу. При окончании первой формы *chasse* «А» на последнем *pas eleve* корпус и ноги возвращаются в исходное положение.

#### I форма *chasse* «Б»

Исходное положение - III позиция. ПН впереди. Музыкальный размер - 2/4. Руки в подготовительном положении. Голова держится прямо. Вступление - 2/4. Руки открываются в исходное положение. Голова наклоняется вниз и возвращается в положение «прямо». На четвертую восьмую (затакт) делается подъем на полупальцы, голова поворачивается направо.

1-й такт. *Pas chasse* вперед с ПН, голова сохраняет поворот.

2-й такт. ЛН *pas eleve*, затем ПН *pas eleve* вперед, голова в положении «прямо».

3-й такт. С ЛН *pas chasse* назад, голова повернута налево.

4-й такт. ПН *pas eleve*, затем ЛН *pas eleve* назад - голова держится прямо. На последнюю восьмую корпус поворачивается в т. 2 и повторяются описанные четыре такта также к т. 2 и т. 6. Голова остается в повороте к левому плечу.

Таким образом, I форма *chasse* занимает 8 тактов по 2/4 каждый. Нужно соблюдать положение корпуса, поданного вперед, что придаст легкость и изысканность фигуре. Руки как бы лежат на платье. Поворот головы горделивый, с приподнятым подбородком. Ноги скользят легко, выдерживая равные *pas glisse*, а боковой воздушный шаг *pas eleve* должен отвечать его направлению.

#### II форма *chasse* «А»

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова держится прямо. Музыкальный размер - 2/4. Вступление на 2/4. Руки открываются в исходное положение.

Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

##### 1-й вариант

1-й такт. *Pas chasse* вперед с ПН.

2-й такт. Шаг вперед ЛН с одновременным поворотом (*en dedans*) тела на 180° вправо с остановкой в т. 5. ПН на носке впереди приставляется в III позицию к ЛН впереди. Голова держится прямо.

3-й такт. *Pas chasse* назад. Голова повернута налево.

4-й такт. 2 *pas eleve* назад ПН, затем то же самое ЛН. Голова держится прямо.

II форма *chasse* «А» занимает 4 такта по 2/4, включает в себя закрытый поворот. При исполнении ученик начинает движение в т. 1, а заканчивает в т. 5. Затем движение начинается в т. 5, заканчивается в т. 1. Все повторяется с ЛН.

2-й вариант отличается от первого технологией поворота:

I -й такт. *Pas chasse* вперед с ПН (2 *pas glisse*).

2-й такт. Одновременно с поворотом на ПН на 180° направо, ЛН подводится к щиколотке ПН сзади. Затем с приседанием в IV позиции тяжесть тела переходит на ЛН. ПН ставится в III позицию к ЛН впереди. Голова держится прямо.

3-й и 4-й такты. Исполняются как в I -м варианте.

II форма *chasse* «Б»

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова держится прямо. Музыкальный размер - 2/4. Вступление на 2/4. Руки открываются в исходное положение.

Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

1-й такт. Одновременным поворотом (*en dehors*) на ПН влево на 180°, ЛН подвести стопой к щиколотке ПН в III позицию впереди ЛН. Голова держится прямо.

3-й такт. *Pas chasse* назад. Голова повернута налево.

4-й такт. 2 *pas eleve* назад ПН, затем ЛН. Голова держится прямо.

II форма *chasse* воспитывает ловкость и допускает исполнение в паре, при этом соблюдаются правила этикета. В этом движении корпус подтянут, плечи и руки активно участвуют в повороте. Поворот головы и точность взгляда делают *chasse* воздушным.

Движение исполняется в т. 1, поворот заканчивается в т. 5.

Затем все повторяется с ЛН.

III форма *chasse* «А»

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова держится прямо. Музыкальный размер - 2/4. Вступление на 2/4. Руки открываются в исходное положение.

Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

1-й вариант

1-й такт. *Pas chasse* с ПН вперед. Голова повернута направо.

2-й такт. *Pas chasse* с ЛН вперед. Голова повернута налево.

3-й такт. *Pas chasse* с ПН вперед. Голова повернута направо.

4-й такт. Закрытый поворот (*en dedans*). Шаг ЛН вперед с одновременным поворотом тела на 180° вправо с остановкой в т. 5. ПН на носке впереди, затем приставить ПН в III позицию к ЛН впереди. Голова держится прямо.

2-й вариант

1-й такт. *Pas chasse* с ПН вперед.

2-й такт. *Pas chasse* с ЛН вперед.

3-й такт. *Pas chasse* с ПН вперед.

4-й такт. Одновременно с поворотом на ПН на 180° направо, ЛН подводится к щиколотке ПН сзади. Сделать приседание в IV позиции, тяжесть тела передать на ЛН и приставить ПН в III позицию к ЛН спереди. Голова в положении «прямо».

III форма *chasse* занимает 4 такта размера 2/4. После исполнения в т. 1 с поворотом в т. 5 повторить в противоположном направлении: начать в т. 5 и закончить в т. 1. Следить за согласованностью поворота головы с переменной ног. Затем проучить с ЛН.

III форма *chasse* «Б»

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова держится прямо. Музыкальный размер-2/4. Вступление на 2/4. Руки открываются в исходное положение.

Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

1-й такт. *Pas chasse* с ПН вперед.

2-й такт. *Pas chasse* с ЛН вперед.

3-й такт. *Pas chasse* с ПН вперед.

4-й такт. Открытый поворот (*en dehors*). С одновременным поворотом на ПН влево на 180°, ЛН подвести стопой к щиколотке ПН сзади, выполнить приседание в IV позицию, передать тяжесть тела на ЛН. Приставить ПН в III позицию к ЛН спереди. Голова держится прямо.

После повторения III формы *chasse* в т. 1, а затем в т. 5, проучить с ЛН.

IV форма *chasse* «А»

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова в положении «прямо». Музыкальный размер - 2/4. Руки открываются в исходное положение.

Затакт: подняться на полупальцы с поворотом в т. 8 (*croisee*). Голову повернуть направо.

Форма IV занимает 4 такта по 2/4. Исполняются три *pas chasse* вперед с разных ног, описывая круг через тт. 8, 7, 3. Делается шаг вперед ЛН на исходное место с поворотом вправо. Затем ПН приставляется в III позицию к ЛН впереди.

При движении по кругу голова поворачивается направо при исполнении с ПН и фиксирует первую точку, по отношению к которой тело двигается по кругу. При исполнении *chasse* с ЛН голова повернута налево. На третьем *chasse* голова вновь поворачивается направо. Взгляд фиксирует избранную точку. После поворота направо фигура должна быть развернута прямо. Для поворота необходимо повторить движения в такте на последней восьмой четверти такта. Это поворот плеч в т. 8, который придает IV форме *chasse* пикантность.

#### IV форма *chasse* «Б»

Исходная - III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова держится прямо. Музыкальный размер - 2/4. Вступление на 2/4. Руки открываются в исходное положение.

Затакт - подняться на полупальцы с поворотом в *epaulement effacee*. Голова повернута налево. Выполнение формы занимает 4 такта по 2/4.

Исполнить три *pas chasse* вперед с разных ног, описывая круг через тт. 2, 8, 5. Одновременно с поворотом на ПН влево, ЛН подвести стопой к щиколотке ПН сзади. Через приседание в IV позиции передать тяжесть тела на ЛН. Приставить ПН в III позицию к ЛН спереди. Голова держится прямо. Фигура - в исходном положении.

При движении танцующего по кругу голова поворачивается налево при исполнении с ПН и фиксирует первую точку, по отношению к которой тело совершает движение. При исполнении *chasse* с ЛН голова повернута направо. На третьем *chasse* голова вновь повернута налево. Взгляд фиксирует т. 1. После поворота налево фигура развернута прямо.

В IV форме *chasse* можно исполнять одну за другой разновидности «А» и «Б». Каждая форма проучивается несколько раз подряд. В данном виде *chasse* сложная координация. Необходимо равномерно распределить движение по кругу, чтобы заканчивать его обязательно в той точке, откуда оно начиналось. Этот навык облегчит исполнение IV формы *chasse* в паре. Особое внимание следует уделить положению корпуса, т. е. соответствие его *epaulement effacee* в форме «Б».

## **Double chasse**

Исходная - III позиция. ПИ впереди.

Двойное *chasse* - часть фигуры кадрили.

Руки - в подготовительном положении. Голова держится прямо. Музыкальный размер - 2/4. Вступление на 2/4. Руки открываются в исходное положение.

Затакт: подняться на полупальцы с поворотом в *epaulement efface*. Голова повернута налево.

1-й такт. Два *pas glisse* в т. 2 вперед. Голова повернута налево.

2-й такт. Два *pas eleve* с ЛН, затем с ПН вперед. Голова повернута налево. Корпус слегка подан вперед.

3-й такт. С одновременным поворотом в т. 8 на *croisee* ПН выполняется *pas chasse*. Голова повернута направо.

4-й такт. Два *pas eleve* с ЛН. Затем - с ПН. Голова повернута направо. Корпус слегка подан вперед.

Движение имеет зигзагообразный рисунок. Исполняется с одной ноги.

После изучения всех форм *chasse*, разновидностей шагов учащимся предлагаются комбинации соло или в парах с разными рисунками - линиями, колоннами, кругами и т. д. - и разный музыкальный материал. В результате вырабатываются первые навыки грамотного танцевания. осваивается школа, приобретается культура общения, координация. Появляется опыт исполнения в паре, умение владеть рисунком, ловкость, верткость. Создаются предпосылки для управления дамой в танце.

Примеры на формы *chasse* см. в приложении 2.

## **Pas galoppe**

Соблюдаются все правила исполнения *pas glisse*, но на счет «И» делается подскок двумя ногами в III позиции. Многократное повторение движения вперед, в сторону, назад создаст динамику. Таким способом можно передвигаться «в любом рисунке», как соло, так парно. Необходимо следить, чтобы ноги на подскоке были втянуты в III позицию по всей длине. Носки стоп не отделять от пола. Тогда галоп возможно исполнять в подвижном и быстром темпах.

## **Port de bras** (упражнения для рук)

Движения рук, согласованные с движениями корпуса и головы, с направлением взгляда, придают особую выразительность танцу. Кисти рук способны передать разное

отношение к партнеру, выразить чувство, если работе с ними уделяется достаточное внимание. Движения рук в историко-бытовом танце - это жест. Руками может быть передан целый диалог. Поэтому при проучивании *port de bras* особое внимание следует уделять естественности кисти, живости, законченности позы, положению головы. В историко-бытовом и парном танце положения рук разнообразны, связаны с этикетом, нравственными нормами, покроем одежды. К освоению этих положений необходимо приступать с первых уроков. В основе танца остаются позиции рук. Их комбинации в различных музыкальных размерах предлагаются учащимся как соло, так и в парах.

### **Port de bras № 1**

Ноги находятся в I или II позиции. Руки в подготовительном положении. Голова в положении «прямо». Музыкальный размер - 3/4.

1-й такт. Руки отвести вперед, значительно ниже I позиции.

2-й такт. Руки открыть в стороны, выполнив заниженную II позицию, повернуть ладони вниз. Корпус слегка подан вперед, спина втянута, голова повернута направо. Руки словно лежат на бальном платье. Кисти рук приподняты, что придает фигуре легкость и изящество.

3-й такт. Зафиксировать положение. Особенное внимание уделить живости взгляда.

4-й такт. Руки опустить в подготовительное положение, сопровождая их движение взглядом и наклоном головы. Затем вернуться в исходное положение.

При таком музыкальном оформлении упражнение занимает четыре такта в размере 3/4. Затем следует все повторить, но голова и взгляд должны сопровождать уже левую руку.

Исполнить *port de bras* № 1 так, чтобы на первый такт руки оказывались открытыми в стороны.

«Раз» - руки приподнять вперед.

«Два» - отвести руки в стороны.

«Три» - кисти повернуть ладонями вниз.

Такое положение сохраняется во втором и третьем тактах. На четвертый такт руки опускаются. Последнее необходимо проучить четко, так как положение рук в сторону с ладонями, повернутыми вниз, является исходным для многих учебных комбинаций и танцев разных эпох. Такое положение рук обусловлено покроем женского и мужского платья в XVI - XIX вв. Трехчетвертной размер позволяет добиться кантиленности движения рук.

## **Port de bras № 2**

Партия юноши. Исходная позиция - основная для историко-бытового танца: ноги в I (затем в III) позиции, руки отведены в стороны. Музыкальный размер - 4/4.

1-й такт

«Раз» - правую руку опустить в подготовительное положение, корпус и голова наклоняются влево, взгляд устремлен на кисть правой руки.

«Два» - правую руку поднять в заниженную I позицию. Голова и корпус сохраняют положение.

«Три, четыре» - отвести правую руку в заниженную II позицию. Голова поворачивается направо. Взгляд устремлен вправо (туда, где затем будет находиться девушка). Плечи слегка поворачиваются направо.

2-й такт

«Раз, два» - фиксируется положение.

«Три, четыре» - правую руку опустить в исходное положение. Корпус и голова держатся прямо.

Партия девушки. Музыкальный размер - 4/4. Исходная позиция - основная для историко-бытового танца.

I-й такт

«Раз» - левую руку опустить в подготовительное положение. Корпус и голова наклонены вправо. Взгляд направлен на кисть левой руки.

«Два» - левую руку поднять в заниженную I позицию. Корпус и голова - в том же положении. Взгляд следит за движением кисти левой руки.

«Три» - поднять руку чуть выше I позиции и отвести ее во II. Корпус выпрямить. Голову повернуть налево.

«Четыре» - кисть левой руки повернуть ладонью вниз и опустить в заниженную I позицию. Взгляд устремлен влево. Плечи слегка поворачиваются налево.

2-й такт

«Раз, два» - фиксируется положение.

«Три, четыре» - левую руку опустить в исходное положение. Корпус и голова держатся прямо

Следующее упражнение *port de bras* является основным для парного танца.

Юноша и девушка стоят рядом, причем девушка всегда находится справа от юноши. Расстояние между ними сохраняется таким, чтобы поданные ими друг другу руки были на равном расстоянии от обоих. Юноша придерживает пальцы девушки так.



чтобы его четыре пальца находились снизу, а большой палец сверху. Ладонь подается ребром. Девушка как бы вкладывает четыре свои пальца в ладонь юноши, а ее большой палец остается снаружи. Руки закруглены в локтях.

В паре следует делать шаги по кругу, вперед, назад. В таком положении исполняются полька, полонез, отдельные элементы вальса. Поскольку юноше отводится роль кавалера, его необходимо научить вести даму. Поданная рука - волевая, сохраняет собранность и форму. При движении по кругу по линии танца юноша ведет девушку по внешнему кругу и сообразует свои шаги с шагами девушки, поскольку ее круг больше круга юноши. Особое внимание следует обратить на выразительность фигур в паре (внимание, предупредительность, создание взаимного комфорта, открытость взгляда при сохранении подтянутого корпуса и осанки).

### ***Port de bras № 3***

#### 1-й вариант

Исходное положение: юноша и девушка стоят в паре лицом друг к другу на расстоянии большого шага. Юноша - спиной, девушка - лицом к центру круга. Руки у обоих - в основном положении для танца. Юноша подает руки приемом, описанным в разделе «***Port de bras № 2***». Девушка кладет обе руки на руки юноши ладонями вниз.

У юноши и девушки руки одновременно поднимаются в заниженную I позицию и синхронно открываются во II. Кисти рук девушки с небольшим запаздыванием кладутся на ладони юноши. Юноша придерживает кисти девушки большим пальцем сверху. Руки округлые в локтях. Юноша «отводит затылком» голову назад, любясь своей дамой. Руки находятся на уровне талии девушки, что создает для нее комфортность. Взгляд открытый. В этом положении пары могут двигаться по замкнутому кругу в любом направлении. В данном случае голова будет наклонена набок, взгляд одного по-прежнему устремлен на другого. Важно следить за подтянутостью корпуса и раскрытием плеч.

#### 2-й вариант

Исходное положение: юноша и девушка в паре стоят друг против друга. III позиция ног. ПН впереди. Правым плечом поворачиваются друг к другу на расстояние большого шага (***epaulement***).

Юноша и девушка подают друг другу правую руку по принципу ***port de bras № 2***. Руки могут быть на уровне талии или в III позиции. В последнем случае юноша поднимает руку девушки, причем плечи обоих остаются опущенными. Локти округлены.

Корпус подтянут, голова повернута к голове партнера, взгляд открытый. При исполнении движений по кругу при положении рук в *port de bras* № 3 надо следить, чтобы руки сохраняли форму, и расстояние между партнерами не сокращалось.

### ***Port de bras* № 4**

Это положение рук используется в вальсе, польке, когда партнеры при движении выполняют полуповороты лицом друг к другу.

Исходное положение - пары стоят по линии танца лицом друг к другу на расстоянии небольшого шага. Юноша правой рукой держит левую руку девушки в заниженной II позиции. На вступление юноша и девушка занимают исходное положение для танца. У юноши впереди ЛН, у девушки - правая. Во время полуповорота - у юноши с ЛН влево, у девушки с ПН вправо - руки проводятся вперед в направлении движения, опускаясь вниз и поднимаясь вместе с поворотом корпуса. Корпус несколько прогнут назад. Голова повернута к партнеру, взгляд устремлен на него.

Во время второго полуповорота - у юноши с ПН вправо, у девушки с ЛН влево - руки, снижаясь, приходят в исходное положение одновременно с поворотом корпуса. Голова поворачивается при движении вперед - у юноши к правому плечу, у девушки - к левому. При втором полуповороте голова юноши поворачивается к левому плечу, девушки - к правому.

### ***Port de bras* № 5 (*balance-menuet*)**

Движение занимает 2 такта по 3/4. III позиция, ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Музыкальный размер - 3/4.

1-й такт

«Раз» - поднять руки в I позицию. Голова наклонена к левому плечу. Взгляд направлен в ладонь правой руки.

«Два, три» - правая рука поднимается в III позицию. Наклон корпуса налево увеличивается. Левая рука отводится во II позицию. Голова повернута направо. Взгляд устремлен на кисть правой руки. Старайтесь следить, чтобы не поднимались плечи. Зафиксировать положение.

2-й такт

«Раз» - правая рука опускается в I позицию, раскрываясь ладонью вниз (положение *allongee*). Левая рука также раскрывает кисть ладонью вниз. Корпус выравнивается. Голова держится прямо, взгляд устремлен вверх правой руки.

«Два» - положение фиксируется.

«Три» - опустить руки в исходное положение.

Разучить движение рук с одновременным движением ног. Работа рук согласуется с работой ног в следующем порядке:

1-й такт

«Раз» - шаг вперед ПН.

«Два» - ЛН подтянуть к ПН сзади в III позицию. Одновременно подняться на полупальцы.

«Три» - сохраняется подъем на полупальцах.

2-й такт

«Раз» - шаг назад ЛН, ПН вытянуть вперед на носок.

«Два» - фиксируется положение.

«Три» - ПН приставить к ЛН в III позицию впереди.

Движение должно выполняться не прерываясь, занимая без пауз все четверти установленного размера.

Проучив движение соло, поставить танцующих в пару лицом друг к другу. Юноша и девушка выполняют движения, используя одни и те же приемы. Рекомендуется следить за манерой исполнения (галантность, внимание к даме, кантиленность движений).

### ***Port de bras № 6 (для мазурки)***

Положение рук в мазурке отличает четкая фиксация.

1-й вариант для юноши

Исполняется на два такта. Исходное положение - основное для историко-бытового танца. ЛН впереди в III позиции. Музыкальный размер - 3/4.

1-й такт

«Раз» - правую руку опустить в подготовительное положение, левую - положить на левое бедро, обхватив его.

«Два, три» - правую руку поднять в I позицию.

2-й такт

развернуть корпус направо. Голова «оттянута назад затылком», взгляд устремлен вверх руки. Девушка и поворачивает кисти ладонями вниз. Локоть закруглен и приподнят. Такое положение придает нужный характер, возможность вести даму.

Необходимо следить за одновременным исполнением движения рук и корпуса.

Руки волевые, активные.

2-й вариант для юноши

Соединить выполнение движений рук с шагом.

1-й такт. «Раз» - движение руки совпадает с выполнением шага ПН в сторону (к даме).

2-й такт. «Раз» - ЛН приставляется к ПН.

### **Port de bras № 7**

Применяется в мазурке. Его можно сочетать с вальсовым поворотом, *balance*, заключением. Исходное положение - I позиция. Музыкальный размер - 3/4. Занимает 2 такта.

1-й такт

«Раз» - обе руки со слегка опущенными кистями (ладони смотрят вниз) отводятся мягким движением во II позицию.

«Два, три» - руки продолжают движение во II позицию, немного приподняв кисти ладонями вниз. В конечном положении локти вытянуты, руки раскрыты во II позиции.

2-й такт

«Раз» - руки сгибаются в локтях с поднятыми кистями и собираются к I позиции.

«Два» - руки складываются крестообразно впереди себя. Пальцы правой руки лежат на сгибе в локте левой руки, пальцы левой руки - на сгибе в локте правой руки.

«Три» - положение фиксируется.

Корпус подтянут. Позиция ног и положение головы - в зависимости от задания и композиции.

### **Полонез**

В XVIII - XIX вв. полонез получил широкое распространение и даже вошел в классическую музыку и литературу как характеристика эпохи. Его обязательно исполняли на балах. Этому способствовали такие особенности полонеза, как торжественное шествие, горделивая осанка танцующих, особое внимание к даме и несложный шаг. Торжественное открытие танцевального бала начиналось именно с полонеза.

Разберем следующее упражнение.

Музыкальный размер - 3/4. Исходная - III позиция. ПН впереди. Шаг полонеза занимает один такт размера 3/4.

«Раз» - шаг вперед ПН с носка.

«Два» - шаг вперед ЛН с носка.

«Три» - шаг вперед ПН, одновременно делается небольшое приседание на ПН. Тотчас скользящим движением ЛН проводится через I позицию вперед.

Затем шаги повторяются с ЛН. Следите, чтобы приседание было мягким, шаг на третью четверть - удлиненным. Корпус плавно, изящно передается с одной ноги на другую. Носок почти не отделяется от пола.

Кавалер правой рукой держит левую руку дамы. Локоть дамы не должен лежать на руке кавалера. Только кисть, которая находится на кисти. Соединенные руки во время исполнения полонеза должны быть на уровне талии дамы, ниже линии плеча. Корпус каждого танцующего слегка повернут к другому. Лица также повернуты друг к другу. Это положение сохраняется на протяжении всего танца. Левая рука кавалера отведена от корпуса или лежит на бедре. Правая рука дамы поддерживает платье или отведена в сторону.

Рассмотрим примерную композицию полонеза. Исходная - III позиция, ПН впереди. Все танцующие из т. 6 одной колонной, пара за парой проходят круг по залу до т. 5, где первая пара поворачивается к т. 1 и спускается вниз. Остальные пары идут за первой. Выстроившись в колонну, танцующие исполняют следующую фигуру. Кавалер продолжает идти налево, а дама поворачивает направо. Кавалер делает легкий поклон своей даме и, не останавливаясь, отпускает руку дамы. Каждая пара, доходя до того места, где разошлась первая пара, делает то же самое - кавалер с поклоном отпускает руку дамы, и пара расходится - кавалер налево за первым кавалером, а дама направо за первой дамой. Все кавалеры налево по полукругу поднимаются к т. 5. Все дамы направо по полукругу поднимаются к т. 5. Здесь все дамы продолжают ход полонеза по кругу, двигаясь впереди линии кавалеров. Все кавалеры продолжают ход по кругу, двигаясь позади линии дам и отдавая легкий поклон на ходу - каждый своей даме. Двигаясь таким образом, затем эти две линии встречаются у т. 1. Линия дам вновь пройдет левым плечом к линии кавалеров до т. 5, где кавалер первой пары подает руку своей даме и спускается с ней вместе вниз в т. 1. Остальные пары в колонне идут за первой.

Дойдя до т. 1, первая пара поворачивается направо, вторая - налево и т. д. через пару, и каждая колонна продолжает ход полонеза до т. 5. У т. 5 встретившиеся колонны пропускают дам в середину (*traverse'e*) и продолжают ход по кругу к т. 1. Здесь опять дамы проходят в середине колонны (*traverse'e*) и обе колонны, продолжая ход полонеза двигаются к т. 5, где первая пара вновь заворачивает в центр к т. 1. За первой парой включается в общую колонну также первая пара противоположной колонны. Так, через пару из двух колонн вновь образуется одна колонна идущая к т. 1. Когда первая пара подойдет

к т. I и колонна выравнивается, все танцующие поворачиваются друг к другу (каждый кавалер - к своей даме). Следует заключительный поклон кавалеров и ответ дам.

Эта учебная композиция преследует несколько целей - передать стиль танца, помочь сохранить осанку, тренировать умение легко поклониться, расстаться и встретиться с дамой.

Для сценического варианта композиция строится в зависимости от количества пар. Смена фигур должна совпадать с началом новых музыкальных фраз. Для полонеза типичны переходы, рисунок, который называется *chain* (цепочка). Пары стоят по кругу. Кавалер и дама лицом друг к другу; кавалер - лицом по линии танца, дама - лицом против линии танца. Исполняется шаг полонеза с ПН, подается друг другу правая рука. Движение осуществляется восьмеркой. Дама начинает идти по внешнему кругу, а кавалер - по внутреннему, соединив правые руки. Затем с шагом полонеза с ЛН подается левая рука следующему кавалеру, и дама входит во внутренний круг, а кавалер, подав левую руку следующей даме, выходит во внешний круг. Смена кавалеров и дам происходит на каждый такт. На первую четверть такта руки изящно соединяются пальцами кисти. Создастся впечатление зигзагообразного движения дам в одну сторону, а кавалеров в другую - по кругу. Круги меняются: кавалеры двигаются то во внутреннем круге, то во внешнем. Так же и дамы - то во внешнем круге, то во внутреннем.

Шаг полонеза может быть выполнен с продвижением назад. Необходимо проследить, чтобы на третью четверть свободная от тяжести корпуса нога мягко скользила назад сразу после шага, не акцентируя внимание на вытянутом вперед носке и колене.

Своеобразный ритм и свободная импровизация сделали полонез популярным и долговечным<sup>1</sup>.

## Полька

Бальный танец «полька» возник на основе чешского народного гонца в 40-х гг. XIX в. Молодой увлекательный танец имел шумный успех. Этому способствовал новый ритм, импровизационный характер, непосредственность манеры исполнения. Танец оказался задорным и веселым. «Pouška» - по-чешски означает «полшага», чем и определяется характер танца. Шаги небольшие, исполняются на полупальцах. Подскоки невысокие и также выполняются на полупальцах. Музыкальный размер польки - 2/4.

<sup>1</sup> О фигурах полонеза см: Цорн Л. Грамматика танцевального искусства и хореографии. Одесса, 1890.

## ***Pas* польки без продвижения**

Движение занимает один такт. Характер четкий, отрывистый. Вначале разучивается на месте на полупальцах.

Исходное положение: ноги в первой позиции.

Затакт: выполнить подскок на полупальцах ЛН. ПН, согнув колено, поднять вытянутой стопой к щиколотке ЛН спереди (колено отведено в сторону) и вывести ее вперед, вытянутую в носке и колене, отделив от пола.

«Раз» - ПН опустить в I позицию на полупальцы.

«И» - ЛН на полупальцах выполнить шаг на месте.

«Два» - ПН на полупальцах сделать шаг на месте.

«И» - выполнить подскок на полупальцах ПН. Левую ногу, согнув в колене, поднять вытянутой стопой к щиколотке ПН спереди (колено отведено в сторону) и вывести ее вперед вытянутую в носке и колене, отделив от пола.

Четвертая восьмая является затактом для исполнения *pas* польки с ЛН.

## ***Pas* польки с продвижением вперед**

Исходное положение: ноги в III позиции. ПН впереди, подняться на полупальцы.

Затакт: выполняется небольшой подскок на полупальцах ЛН, правую ногу вывести вперед, вытянутую в носке и колене, отделив от пола. Стопа ПН выводится через положение у щиколотки ЛН.

«Раз» - шаг ПН вперед на полупальцы.

«И» - ЛН подводится к ПН в III позицию сзади, оставаясь на полупальцах.

«Два» - шаг ПН вперед на полупальцы.

«И» - выполняется небольшой подскок вперед на полупальцах ПН, левую ногу вывести вперед, вытянутую в носке и колене, отделив от пола. Стопа ЛН выводится через положение у щиколотки ПН.

*Pas* польки можно начинать с ЛН. Необходимо следить, чтобы основным в польке был шаг, а подскок являлся средством для удлиненного шага на счет «раз». Основной шаг польки выполняется стремительно, легко и особенно этому способствует шаг на счет «раз» в пол, а не на воздух. Корпус подан вперед. Фигура устремлена по линии танца. Шаги стаккатированные. Голова повернута к ноге, выводимой вперед. Смена поворота головы происходит на счете «раз».

## **Рас польки с продвижением назад**

Исходное положение: ноги в III позиции. ПН впереди, подняться на полупальцы. Затакт: выполняется небольшой подскок вперед на полупальцах ПН, левая, слегка сгибаясь к колене, прикасается пяткой к щиколотке ПН. Колено отведено в сторону.

«Раз» - шаг ЛН назад на полупальцы.

«И» - ПН подводится к ЛН в III позицию спереди, оставаясь на полупальцах.

«Два» - шаг ЛН назад на полупальцы.

«И» - на ЛН выполняется небольшой подскок на полупальцах, одновременно ПН, сгибаясь в колене, прикасается пяткой к щиколотке ЛН. Колено отведено в сторону.

Затем исполняется полька с ЛН. Необходимо следить, чтобы нога от щиколотки отводилась назад в пол с удлинненным шагом, иначе получится «топтанье на месте».

В положении у щиколотки пальцы стопы свободны. Корпус остается поданным вперед. Голова поворачивается на счет «раз» к ноге, отводимой от щиколотки назад. При движении с ЛН назад голова поворачивается налево и с подскоком меняет свое положение. Танцующий как бы оглядывается, делая шаг назад. В бальном танце принято начинать движение вперед с ПН, а назад - с ЛН.

## **Рас польки боковое**

Это движение лежит в основе вращения в польке соло, в паре.

Исходное положение - III позиция, ПН впереди, по линии, лицом в т. 1.

Затакт: выполняется небольшой подскок на полупальцах ЛН с продвижением направо. ПН, вытянутая в носке и колене, выводится в сторону через положение у щиколотки спереди ЛН. Голова повернута к правому плечу, корпус слегка наклонен вправо.

«Раз» - шаг ПН в сторону на полупальцы.

«И» - ЛН подводится к ПН в III позицию сзади, оставаясь на полупальцах.

«Два» - шаг ПН в сторону на полупальцы.

«И» - выполняется небольшой подскок на полупальцах. ПН, вытянутая в носке и колене, выводится в сторону через положение у щиколотки сзади ПН. Голова повернута к левому плечу, корпус слегка наклонен налево.

Движение исполняется с ЛН. Необходимо следить за удлинненным шагом на счете «раз». Движение исполняется грациозно с продвижением из стороны в сторону. При многократном повторении нога в сторону будет открываться через положение у щиколотки сзади.



Следует поставить учащихся по кругу и проучить движение лицом к его центру продвижением из стороны в сторону, затем спиной к центру круга с тем же продвижением.

Проучив описанные *pas* польки отдельно, предложить упражнения на сочетание *pas* польки вперед, назад, в сторону. Отдельные виды польки перемежать шагами, что дает возможность сосредоточиться на правильном выполнении различных *pas* польки. Затем усложнить упражнение введением галопа. Шаги и галоп помогут разнообразить композицию польки на этом этапе изучения. Исполняются композиции по кругу, по линии танца соло и в парах.

### **Pas польки с вращением (соло)**

Исходное положение: стоя лицом к центру круга в III позиции на полупальцах, ПИ впереди. Движение занимает два такта размера 2/4 и начинается против часовой стрелки. Руки приоткрыты в сторону II позиции.

Затакт: выполняется подскок по ходу движения на полупальцах ЛН, ПН слегка сгибается в колене, прикасается пяткой к щиколотке ЛН, тотчас выводится в сторону, вытянутая в носке и колене. Голова повернута к правому плечу, корпус слегка наклонен вправо.

1-й такт

«Раз» - шаг ПН по ходу движения на полупальцах (по линии танца).

«И» - ЛН подводится в III позицию сзади, оставаясь на полупальцах.

«Два» - шаг ПН по ходу движения на полупальцах (по линии танца).

«И» - выполняется подскок на полупальцах ПН с одновременным поворотом корпуса вправо на 180°. ЛН, слегка сгибаясь в колене, прикасается пяткой к щиколотке ПН и тотчас открывается в сторону. Носок и колено вытягиваются, нога отделена от пола. Корпус слегка склоняется влево. Первая половина поворота заканчивается в положении спиной к центру круга.

2-й такт

«Раз» - шаг ЛН по ходу движения на полупальцах (по линии танца).

«И» - ПН подводится в III позицию сзади, оставаясь на полупальцах.

«Два» - шаг ПН по ходу движения на полупальцах (по линии танца).

«И» - выполняется подскок на полупальцах ЛН с одновременным поворотом корпуса вправо на 180°. ЛН, слегка сгибаясь в колене, прикасается пяткой к щиколотке ЛН и тотчас открывается в сторону. Носок и колено вытягиваются, нога отделена от пола. Голова повернута к правому плечу, корпус слегка склоняется вправо.

Вторая половина поворота заканчивается в положении лицом к центру круга. Прыжок выполняется только в пределах четвертной восьмой. Необходимо следить, чтобы поворот корпуса совершался лишь во время подскока, а не на шагах. Поворот должен исполняться четко, с точным поворотом лицом или спиной к центру круга.

Описанное выше движение польки с вращением является партией девушки в будущем парном танце. Партия юноши отличается тем, что он стоит спиной к центру круга. Исходное положение: III позиция, ЛН впереди. Движение начинают со второго такта, описанного выше.

Проучив *pas* польки с вращением вправо, необходимо проучить вращение влево. По-прежнему партия девушки начинается из положения лицом к центру круга, ЛН впереди в III позиции. Партия юноши, наоборот, - начинается из положения спиной к центру круга, ПН впереди в III позиции. Первоначально следует чередовать повороты с полькой боковой *en fac*, последовательно увеличивая их количество. Закрепить аккуратное положение согнутой в колене опорной ноги у щиколотки во время поворота. Собранность ног сделает исполнение вертким, изящным и легким.

### **Положение для вращения в паре**

Юноши стоят спиной к центру круга, а девушки - лицом. Партнеры находятся друг против друга, боком по линии танца. Юноша правой рукой держит девушку за талию. Ладонь правой руки юноши с сомкнутыми пальцами обхватывает талию девушки до линии позвоночника. Кисть левой руки легко придерживает пальцы правой руки девушки снизу. Юноша держит кисть так, чтобы его четыре пальца были снизу, а большой палец сверху. Округленные руки находятся во II позиции. Левая кисть девушки лежит на правом плече юноши. Локоть опущен. Корпус прямой. Девушка слегка отклоняет плечи назад. Голова повернута по ходу движения.

### **Полька с вращением в паре**

Юноша и девушка стоят в паре в исходном положении для вращения. У юноши впереди ЛН, у девушки - ПН. Технология исполнения польки с вращением в паре та же, что и соло. Выполнение поворота на 180° можно облегчить, сделав на счет «два» шаг с небольшим поворотом, а на счет «и» закончив весь поворот. Партнеры меняются местами. Юноша правой рукой энергично помогает девушке повернуться, будучи особенно внимательным во время второго полуповорота. Руки партнера должны быть пружинистыми, волевыми.

Поворот в парс необходимо первоначально чередовать с *pas* польки *en fac*, постепенно увеличивая количество поворотов. Исполненные *pas* польки в повороте составляют один тур. Полька сочетается с *pas* польки *en fac* в парс по линии танца вперед. В этом случае оба исполнителя стоят лицом по линии танца. Юноша может продолжать польку по линии танца, а девушка исполнять вращение под правую руку, поднятую правой рукой юноши вверх. В паре используются рисунки, но предпочтение отдается построению композиции по кругу.

Первоначально достаточно предложить исполнить одну-две фигуры. Затем это количество можно увеличить до четырех. Фигура занимает 16 тактов размера 2/4. Для закрепления материала фигуру следует повторять. Одна из задач - строго соблюдать интервалы. Четкость исполнения поворотов, фигур, общение в парах придают польке грациозность, легкость и способствуют воспитанию выразительности. Именно эти качества делают польку популярной вот уже третье столетие.

## Вальс

Вальс как бальный танец возник в конце XVIII в., но славу приобрел в XIX в. - благодаря появлению прекрасной музыки, созданной для танца лучшими европейскими композиторами. Вальс разрушил вековые представления об эстетике дворянского салонного танца. Поэтому, придя на смену церемониальным танцам, он считался безнравственным. Его появление встречало препятствия и ограничения во всех странах мира.

желающих, дает танцующим простор для импровизации.

Вальс выдержал испытание временем. Уже третье столетие он остается популярным бальным танцем. За этот долгий срок существования танец видоизменился. Нам известен вальс в три и два па. Последний в Европе называли «русским вальсом». Ниже дается описание классического вальса в три па. В отличие от современного вальса в три па, танцующие классический вальс исполняют шаги первой четверти каждого такта в сторону, а не вперед и назад. Особое внимание следует уделить музыкальности исполнения.

### Вальс в три па вперед

I этап изучения. Исходное положение: III позиция, ПН впереди. Музыкальный размер-3/4.

Затакт - ПН отводится вперед и в сторону.

«Раз» - шаг ПН (согнув колено, передать тяжесть тела). ЛН подводится в I позицию.

«Два» - ЛН провести через I позицию вперед и передать на нее тяжесть тела.

«Три» - приставить ПН к ЛН в III позицию сзади.

II этап изучения. Рисунок движения остается тем же.

Затакт - подняться на полупальцы, сохраняя тяжесть тела на ЛН, отвести ПН вперед и в сторону.

«Раз» - шаг ПН, согнуть колено и принять тяжесть тела. Одновременно ЛН подводится в I позицию.

«Два» - ЛН провести через I позицию и сделать шаг вперед на полупальцы. Тяжесть тела принимается ЛН.

«Три» - ПН приставить на полупальцы к ЛН в III позицию сзади.

В конце такта можно опуститься с полупальцев. Но для исполнения с ЛН вновь на затакт надо успеть подняться на полупальцы. Такая концовка тренирует икроножную мышцу, укрепляет голеностопный сустав и воспитывает аккуратность исполнения. Затем - на третью четверть - опускание с полупальцев можно снять. В этом случае, оставаясь на счете «три» на полупальцах, во время затакта тяжесть тела передается на ПН, а ЛН отводится вперед и в сторону.

Необходимо отдельно следить за движением ноги в затакте. Описывание ногой некоторого круга поможет затем освоить вальс с вращением соло и в паре, когда движения ног танцующих должны быть полностью согласованными.

### **Вальс в три па назад**

I этап изучения. Исходное положение - III позиция, ПН впереди.

Затакт - ЛН отводится назад и в сторону.

«Раз» - шаг ЛН, передать тяжесть тела. ПН подводится в I позицию.

«Два» - ПН провести через I позицию назад и передать на нее тяжесть тела.

«Три» - приставить ЛН к ПН в III позицию впереди.

II этап изучения. Рисунок движения остается тем же.

Затакт - подняться на полупальцы. Сохраняя тяжесть тела на ПН, отвести ЛН назад и в сторону.

«Раз» - шаг ЛН, согнуть колено и принять тяжесть тела. Одновременно ПН подводится в I позицию. Колени присогнуты.

«Два» - ПН провести через I позицию и сделать шаг назад на полупальцы. Тяжесть тела - на ПН.

«Три» - ЛН приставить на полупальцы к ПН в III позицию спереди.

## ***Pas balance***

Исходное положение - III позиция. ПН впереди. Движение занимает один такт. Музыкальный размер - 3/4.

Затакт - подняться на полупальцы и одновременно отвести правую ногу в сторону (подъем и колено вытянуты). Тяжесть тела - на ЛН.

«Раз» - ПН опускается, плавно сгибаясь в колене, на всю ступню на пол с переносом на нее тяжести тела. Голова поворачивается к правому плечу. ЛН подтягивается к щиколотке ПН сзади.

«Два» - встать ЛН на полупальцы (колено вытянуто), принять на себя тяжесть тела. ПН, оставаясь впереди в III позиции, слегка отделяется от пола. Передача корпуса с одной ноги на другую должна быть незаметной.

«Три» - ПН легко опускается на всю ступню с приседанием и переносом на нее тяжести тела. ЛН, сгибаясь в колене, возвращается к щиколотке ПН в III позицию сзади.

Движение повторяется с ЛН, т. е. на затакт, одновременно с подъемом на полупальцы ПН, левая выводится в сторону (подъем и колено вытянуты). На счет «раз», «два», «три» идет точное повторение движения с другой ноги.

***Pas balance*** - мягкое покачивание из стороны в сторону. В отличие от классического ***pas balance***, в историко-бытовом танце отсутствует четкое ***sur le cou-de-pied***, подъем одной ноги к щиколотке другой делается естественной стопой без резкого вытягивания подъема. Плавные полупальцы в затакте придают движению мягкость и танцевальность. Активно участвует корпус, что усиливает покачивание. Все делается слитно, непрерывно.

Рекомендуется сочетать движения вальса вперед и назад с ***balance***. Например: вальс вперед с ПН, вальс вперед с ЛН и два ***balance*** направо и налево. Затем надо исполнить два вальса назад с ПН и ЛН и два ***balance*** направо и налево.

Предложить исполнить вальс вперед с ПН, вальс назад с ЛН. два ***balance*** направо и налево. Это партия девушки для подготовки к вальсу с вращением. Для юноши такая подготовка будет начинаться с ЛН. Он выполняет один вальс назад с ЛН, один вальс вперед с ПН, два ***balance*** налево и направо.

После изучения этого упражнения следует поставить юношу и девушку лицом друг к другу (юноша стоит спиной к центру круга, девушка - лицом). Подав друг другу обе руки, они сообща проделывают описанное выше упражнение.

## Вальс с вращением вправо (соло)

Исходное положение: стоя лицом к центру круга, ноги в 3 позиции, ПИ впереди. Движение выполняется против хода часовой стрелки - по линии танца по кругу. Полный поворот занимает два такта. Музыкальный размер - 3/4.

Затакт - подняться на полупальцы и вывести ПН в сторону на линию танца, одновременно начать поворот корпуса направо, - таким образом, первый шаг направлен вперед и в сторону.

1 -й такт

«Раз» - шаг ПН, ЛН подводится в I позицию.

«Два» - сделать шаг ЛН, проведя ее через I позицию вперед на полупальцы по линии танца, продолжая поворот направо.

«Три» - приставить ПН к ЛН сзади в III позицию на полупальцы. Мягко опуститься с полупальцев. Закончив поворот на 180°, каждый исполнитель стоит спиной к центру круга.

Затакт - подняться на полупальцы.

«Раз» - шаг ЛН в сторону, по диагонали из центра. Одновременно корпус продолжает вращение вправо.

«Два» - ПН провести через I позицию и сделать шаг назад и в сторону на полупальцы по линии танца. Одновременно продолжается поворот направо.

«Три» - приставить ЛН к ПН сзади в III позицию.

Исполнители возвращаются в исходное положение. Выполнив два вальса в повороте, они сделали тур вальса (поворот на 360°). Повороты следует проучивать, чередуя их с паузой, затем с *balance*: один тур вальса и два *balance*. Следить, чтобы плечи и руки поворачивались одновременно с бедрами. Голова развернута по линии танца, взгляд фиксирует направление движения. Количество поворотов постепенно увеличивается: три, четыре, восемь.

Описанное выше движение является партией девушки для вращения вправо. Партия юноши исполняется в ином порядке.

Исходное положение: стоя спиной к центру круга, ноги в III позиции, ЛН впереди. Движение направлено против часовой стрелки - по линии танца, по кругу. Полный поворот занимает два такта.

Затакт - подняться на полупальцы.

#### 1-й такт

«Раз» - шаг ЛН в сторону - по диагонали от центра. Одновременно корпус начинает поворот вправо.

«Два» - ПН провести через I позицию и сделать шаг назад и в сторону на полупальцы по линии танца. Одновременно продолжить поворот направо.

«Три» - приставить ЛН к ПН в III позицию. Исполнители закончили поворот на 180° и оказались лицом к центру круга.

Затакт - подняться на полупальцы и вывести ПН в сторону на линию танца, одновременно начать поворот корпуса вправо, - таким образом, первый шаг выполняется в сторону и вперед.

#### 2-й такт

«Раз» - шаг ПН, ЛН подводится в I позицию.

«Два» - шаг ЛН, проведя ее через I позицию вперед на полупальцы по линии танца, продолжая поворот направо.

«Три» - приставить ПН к ЛН сзади в III позицию на полупальцы.

Исполнители возвращаются в исходное положение.

### **Вальс с вращением влево (соло)**

Исходное положение: стоя лицом к центру круга, ноги в III позиции, ЛН впереди. Движение выполняется по ходу часовой стрелки - по линии танца по кругу. Полный поворот занимает два такта. Музыкальный размер - 3/4.

Затакт - подняться на полупальцы и вывести ЛН в сторону по линии танца. Одновременно начать поворот корпуса налево. Таким образом, первый шаг направлен вперед и в сторону.

#### 1-й такт

«Раз» - шаг ЛН, ПН подвести в I позицию.

«Два» - сделать шаг ПН, проведя ее через I позицию вперед на полупальцы по линии танца, продолжая поворот корпуса налево.

«Три» - приставить ЛН к ПН сзади в III позицию на полупальцы. Мягко опуститься с полупальцев. Закончив поворот на 180°, каждый исполнитель оказывается спиной к центру круга.

#### 2-й такт

«Раз» - шаг ПН в сторону - по диагонали из центра. Одновременно корпус продолжает вращение влево.

«Два» - ЛН провести через I позицию и сделать шаг назад на полупальцы по линии танца. Одновременно продолжается вращение влево.

«Три» - приставить ПН к ЛН сзади в III позицию.

Исполнители возвращаются в исходное положение. Юноши начинают вращение влево, стоя спиной к центру круга, ПН впереди в III позиции. Начинают поворот с описанного для 2-го такта.

Необходимо проучить вращение соло вперед и назад с четким соблюдением всех правил для ног, описанных в разделе о вальсе. Только после этого можно переходить к изучению вращения в парах.

После отработки поворотов «в раскладке» необходимо стремиться к слитности и эластичности скольжения в поворотах вальса, избегать движений и наступательных шагов «сверху». При правильном разучивании скольжение и вращение усваиваются успешно.

### **Вальс в три па в правую сторону в паре**

После разучивания движений исполнителей расставляют по кругу<sup>1</sup> в положении пары для вальса лицом друг к другу. Исходное положение: ноги в III позиции. У юноши впереди ЛН, у девушки - ПН. Музыкальный размер - 3/4. Девушка начинает движение с ПН по ходу движения ганца против часовой стрелки, выполняя *pas* вальса. Юноша начинает движение с ЛН по ходу движения, выполняя *pas* вальса. Необходимо следить за тем, чтобы ПН девушки вытянутым носком на счете «раз» скользила под пятку вытянутой ЛН юноши, и за один такт *pas* вальса исполнители, сделав полтура вальса, поменялись местами, т. е. девушки к центру круга приходят обращенными спиной, а юноши - лицом.

Во втором такте исполнители, сделав полтура вальса и продвинувшись по кругу, возвращаются в первоначальное положение.

Необходимо следить за тем, чтобы ЛН девушки, скользя на счете «раз» по ходу движения танца, удлиняла шаг, так как в этот момент юноша вытянутым носком ПН на счете «раз» скользит под пятку вытянутой ноги девушки. Таким образом, на счете «раз» исполнители слегка скрещивают ноги, что при отработке движений даст возможность плавного вращения в паре. Юноша является не только партнером, но и ведущим, активно управляет девушкой, помогая выполнять повороты, особенно во втором такте. Руки должны быть округлые, но волевые и энергичные.



## Вальс в три па в левую сторону в паре

Исполнители стоят по кругу в парах для вальса лицом друг к другу. Исходное положение: ноги в III позиции. У юноши впереди ПН, у девушки - ЛН. Музыкальный размер - 3/4. Пары исполняют движение вальса, вращаясь налево по линии часовой стрелки. Прием вращения остается тот же, но теперь юноша скользит вытянутым носком ПН под пятку девушки. Вновь на счет «раз» ноги исполнителей скрещены.

Вращение в паре влево можно исполнить и по линии танца против хода часовой стрелки. Техника поворота та же, только девушка делает вторую половину поворота, как описано в разделе «Вальс с вращением вправо», а юноша - первую. Вращение в паре следует чередовать с *balance*, постепенно увеличивая количество поворотов. Голова повернута по ходу движения, как бы опережая его. Скольжение ровное, с точной сменой мест каждую половину оборота.

### Рas вальса миньон

Исполнители стоят лицом к центру круга. Движение начинается против часовой стрелки и занимает четыре такта. Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди. Музыкальный размер - 3/4.

Затакт- *demi-plie*.

1-й такт

«Раз» - ПН, не отрывая носка от пола, скользит по ходу движения танца в *demi-plie* с переносом на всю стопу тяжести корпуса. ЛН остается вытянутой в носке и колене. Голова повернута к левому плечу. Корпус склоняется влево.

«Два» - выдерживается та же поза.

«Три» - ЛН мягко подтягивается к ПН в III позицию сзади.

2-й такт

Выпрямляется корпус, выполняется движение вальса в три *pas*. Делается полповорота с ПН.

3-й такт

«Раз» - ЛН, не отрывая носок от пола, скользит по ходу движения танца в *demi-plie* переносом на всю стопу тяжести корпуса. ПН остается вытянутой в носке и колене. Голова повернута к правому плечу, корпус склоняется вправо.

«Два» - выдерживается поза.

«Три» - ПН мягко подтягивается к ЛН в III позицию сзади.

#### 4-й такт

Выпрямляется корпус, выполняется движение вальса в три *pas*. Делается полповорота с ЛН.

Проучив движение соло, расставить исполнителей в пары: юноши образуют внутренний круг и подают девушкам правую руку. ЛН впереди в III позиции. Девушка стоит лицом к юноше и подает левую руку. ПН впереди в III позиции. Сомкнутые руки отведены в сторону II позиции. Исполнители делают шаг по линии танца в *demi-plié*: юноши с ЛН, девушки с ПН. На половине поворота исполнители оказываются спиной друг к другу. Сомкнутые руки выводятся по линии танца вперед. Затем шаг в *demi-plié* спиной и возврат движением вальса в повороте в исходное положение. Шаги скользящие, глассирующие. Обратить внимание на кантиленность, мягкость и музыкальность исполнения.

### Вальс в два *pas* («русский вальс»)

Особенности этого вальса заключаются в том, что повороты выполняются *pas chassé* в сторону, а полуповорот заканчивается на третью четверть. Т. е. две четверти занимает *pas chassé*, а на третью четверть происходит полуповорот с обязательным окончанием в III позицию и втягиванием ноги вперед.

Поставить исполнителей лицом в центр круга. ПН впереди в III позиции. С ПН исполняется *pas chassé*, начиная поворот корпуса направо; на третью четверть ЛН втягивается вперед в III позицию, заканчивается полуповорот. Исполнители стоят спиной к центру круга. С ЛН делается *pas chassé*, начиная поворот корпуса направо; на третью четверть ПН втягивается вперед в III позицию и заканчивается поворот. Скольжение мягкое. Большую роль играет корпус. Он наклоняется вбок по линии движения. Активны в повороте бедра и плечи. Голова четко поворачивается по линии танца. Взгляд непрерывно следует за направлением движения.

### Мазурка

Слово «мазурка» происходит от названия жителей Мазовии (Польша) - «мазуры», у которых впервые появился этот танец. В XIX в. мазурка становится международным бальным танцем. Интересная характеристика приводится в учебнике А. Цорна: «Мазурка одно время распространилась в парижских аристократических кругах, но никогда не пользовалась таким успехом, как, например, полька и ей подобные круговые танцы. Причина этого явления следующая: изучение этого танца требует гораздо более времени, терпения и искусства, нежели изучение других танцев... Главное очарование этого

оригинального танца и вся его притягательная сила заключается в той сравнительной личной свободе, с которой каждый может, по своему усмотрению, сочинять комбинации, какие ему заблагорассудится, - лишь бы не выйти из такта и не мешать другим»<sup>1</sup>. Импровизационный характер, зажигательная темпераментная музыка снискали славу этому танцу и в XX в. Танец располагает к сценической раскованности, демонстрирует виртуозность кавалера и требует легкости от дамы. Кроме того, мазурка технически обогащает исполнителей. Ее элементы могут быть выбраны, исходя из возможностей исполнителей, сообразно их возрасту и уровню подготовки. Положение рук и корпуса описано нами выше в разделе «*Port de bras* № 6». Музыкальный размер - 3/4. Мазурка исполняется по VI позиции.

## Элементы мазурки

### *Pas couru*

*Pas couru* - основной женский ход, но его разучивают и танцуют все. К освоению этого движения следует отнестись крайне внимательно, так как внешне оно кажется несложным, но очень трудно исполняется. Предлагаются три этапа разучивания.

Этап А. Поставить исполнителей в круг. Исходная - III позиция. ПН впереди. Делать по четвертям небольшие шаги вперед на низких полупальцах, колени присогнуты. Шаги должны быть стремительными без пружинистых подъемов.

Этап Б. Исполнить те же шаги вперед, но первый шаг делать больше каждого из двух последующих.

Этап В. Совершить на первую четверть легкий перескок на первом удлиненном шаге. Необходимо, чтобы ноги от бедра до стопы были активными, тогда перескок будет заметным, а шаги - легкими и динамичными. Большое внимание следует уделить манере, положению корпуса и головы. При подтянутой поясице плечи должны быть сильно опущены вниз, корпус подан чуть вперед, голова высоко поднята.

Довольно долго *pas couru* разучивается *solo* и только при уверенности, что он усвоен, следует учить его в парном исполнении. В начале упражнения юноша находится в III позиции с ЛН, девушка - с ПН. Применяя *port de bras* № 6 (первый вариант), они подают друг другу руки и начинают движение в паре *pas couru* вперед.

*Pas couru* назад исполняется реже и лишь в комбинациях с другими движениями, поэтому его освоение следует оставить на более поздний период.

*Pas couru* делается по VI позиции.

<sup>1</sup> Цорн А. Грамматика танцевального искусства.

*Pas couru* можно исполнять с ударом на третью четверть, что придаст танцеванию мужской характер.

### ***Pas gala***

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди. Музыкальный размер - 3/4. Движение занимает один такт.

Затакт - небольшой подскок на ЛН. ПН отводится вперед.

«Раз», «два» - ПН скользит по полу вперед с переносом на нее тяжести корпуса. ЛН, слегка сгибаясь в колене и сохраняя выворотность, поднимается сзади с вытянутым носком.

«Три» - выполняется «сухой» подскок с продвижением вперед на ПН, одновременно ЛН резко и с ударом всей стопой в пол «выбивается» через I позицию акцентированно вперед вытянутым носком. Тяжесть тела остается на ПН.

«И» - вторично выполняется небольшой подскок на ПН, начинается скольжение вперед с ЛН, касаясь носком пола. Тяжесть тела остается на ПН.

Таким образом исполняются два подскока на счет «три» и счет «и».

Движение повторяется с ЛН.

*Pas gala* изучается вначале в медленном темпе для проработки всех деталей. Движение летящее, исполняется в быстром темпе. Особую красоту ему придают короткие динамические подскоки, удлиненность формы в позе за счет вытянутого носка, поворотов корпуса и положения переводимых из позы в позу рук и головы. Рекомендуется сочетать *pas couru* и *pas gala*. Например: 8 *pas couru* и 8 *pas gala*, 4 *pas couru* и 4 *pas gala*.

При исполнении движения в темпе мазурки, а не в разложенном на части виде, следует требовать, чтобы движения, попадающие на первую и вторую четверти такта, легатировались (прыжок в первой четверти такта легатируется с *pas glisse* во второй).

### ***Coup de talon* («голубец»)**

Представляет собой мужское па бальной мазурки. В комбинации его может исполнять и женский состав. Первоначально это движение следует разучивать без удара каблуком, требуя вместе с тем, чтобы нога не отрывалась от пола.

### **Подготовка к «голубцу»**

Исходная -1 позиция. Музыкальный размер - 3/4.

Затакт - *demi-plie* на ЛН. Носок ПН скользящим движением отвести в сторону, корпус сильно наклонить влево, а голову повернуть вправо.

«Раз» - сделать скользящий проскок на ЛН вправо, ПН остается в стороне. Пальцы и подъем ПН вытянуты, пальцы касаются иола.

«Два» - оставив корпус в прежнем положении, сделать ПН удлиненный скользящий шаг в сторону (вправо). ПН принимает на себя тяжесть тела.

«Три» - приставить ЛН к ПН в I позицию.

не меняют.

### **«Голубец»**

При исполнении «голубца» в законченном виде существенно меняется движение на первую четверть. В затакте движение остается тем же.

«Раз» - во время скользящего подскока на ЛН вправо нужно успеть каблуком ЛН подбить каблук ПН, после чего ПН открывается носком в пол на II позицию.

«Два» и «три» - описанные движения сохраняются.

Удар каблука о каблук должен произойти над полом. Движение носит характер ловкого скольжения. По мере усвоения на счет «три» ЛН приставляется к ПН с ударом, как бы выбивая ПН в положение для затакта. Движение может исполняться и с продвижением налево. Тогда скольжение с проскоком исполняется на ПН, а ЛН скользит носком по полу вправо.

. «Голубец» в парс исполняется лицом друг к другу. Кавалер стоит спиной к центру круга, а дама - лицом. Исполняют движение с разных ног зеркально. Правая рука кавалера и левая рука дамы соединены на невысокой II позиции. В этом движении важную роль играют волевые и пружинистые руки. Ибо характер импровизации дает право кавалеру начинать и прекращать движение, чему дама обязана подчиниться.

### ***Pas de boiteux***

Движение занимает один такт. Исходное положение - III позиция. ПН находится впереди. Впечатление хромоты создает припадание на ПН в каждой первой четверти такта.

*Pas de boiteux* или «хромое *pas*» хорошо характеризует это движение. *Pas de boiteux* может исполняться вперед, назад, а главное - с вращением *solo* и в паре.

## ***Pas de boiteux* вперед**

Исходная - III позиция. ПН впереди.

Затакт - легкое приседание.

«Раз» - легкий прыжок на ЛН, ПН вытянуть вперед носком по полу, тяжесть тела остается на ЛН.

«Два» - скользящий длинный шаг на ПН, на которую переносится тяжесть тела. Колено ПН ослаблено.

«Три» - проходящий небольшой шаг вперед ЛН.

Затем движение повторяется снова с ПН вперед. В этом случае на последнюю восьмую ПН скользящим движением проводится по I позиции вперед.

## ***Pas de boiteux* назад**

«Раз» - легкий прыжок на ПН, ЛН вытянуть назад носком по полу (тяжесть тела - на ПН).

«Два» - ЛН сделать скользящий удлинненный шаг назад (тяжесть тела перенести на ЛН).

«Три» - выполнить проходящий небольшой шаг назад. При повторении назад надо на последнюю восьмую скользящим движением провести ЛН по I позиции назад.

## ***Pas de boiteux* в повороте**

Для изучения *pas de boiteux* с поворотом влево (закрытый поворот) предлагаются следующие подготовительные упражнения.

Исходная - III позиция, построение по линиям лицом в т. 1.

Затакт - ПН делает *demi roud de jambe en dedans* (в сторону и вперед), на ЛН *demi-plie*.

«Раз» - легкий прыжок на ЛН, одновременно ПН подтягивается к ЛН (между III и IV позициями).

«Два» - поставить ПН между III и IV позициями.

«Три» - переступить ЛН вперед в III позицию.

*Pas de boiteux* с поворотом *en dedans solo* на 180° технически исполняется так же, как и предыдущее упражнение, но в первой четверти во время легкого прыжка на ЛН делается поворот влево на 90° (т. е. в т. 7), а на второй и третьей четвертях при переступаниях продолжается поворот влево еще на 90° (в т. 5). Следовательно, для полного поворота на 360° нужно исполнить 4 или 2 *pas de boiteux*.

Для выполнения в паре поворота на 360° кавалер стоит лицом к своей даме, держит ее за талию левой рукой, правая - открыта в сторону немного впереди корпуса. Голова наклонена к правой руке, лицо обращено к даме. Дама, повернувшись лицом к своему кавалеру, держит левую руку на правом плече кавалера, правая рука округлена и придерживает платье. Голова дамы наклонена к правому плечу, лицо обращено к кавалеру. Поворот закрытый. Танцующие стоят вполоборота друг к другу.

Для изучения *pas de boiteux* с открытым (влево) поворотом рекомендуются следующие упражнения.

Исходная - III позиция.

Затакт - ЛН делает *demi rond de jambe en dehors* (в сторону и, главное — назад), на ПН - *demi-plie*.

«Раз» - легкий прыжок на ПН, одновременно ЛН подтягивается к ПН между III и IV позициями.

«Два» - наступить на ЛН между III и IV позициями.

«Три» - переступить ПН назад в III позицию.

### **Pas de boiteux с поворотом *en dehors solo* на 180°**

Исполняется так же, как и предыдущее упражнение, но на первую четверть во время легкого прыжка на ПН происходит поворот влево *en dehors* на 90° (в т. 7), а на вторую и третью четверти на переступаниях продолжается поворот влево еще на 90°. Для полного поворота на 360° нужно исполнить два *pas de boiteux*.

Для выполнения этого поворота в паре оба танцующих стоят лицом по линии движения, кавалер левой рукой держит левую руку дамы впереди своего корпуса, а его правая рука находится на талии дамы. Ее корпус слегка откинут в сторону от партнера. Правая рука дамы придерживает платье или отведена в сторону, немного впереди корпуса. В таком открытом положении дама двигается с ПН вперед, а кавалер - с ЛН назад, и оба, поворачиваясь влево, исполняют поворот, на каждый такт приходится полтура.

### **Pas coupe подрезанное**

*Pas coupe* - режущий шаг. Движение похоже на *pas de boiteux*, но в *pas coupe* шаг является не проходящим, а выполняется таким образом, что одна нога как бы подрезает, подбивает другую. Исходная - III позиция, ПН впереди.

«Раз» - легкий прыжок на ЛН, одновременно ПН надо вытянуть вперед носком в пол.

«Два» - удлиненный скользящий шаг вперед ПН, тяжесть тела переносится полностью на ПН, ЛН освобождается, сгибаясь в колене.

«Три» - ЛН энергично и резко ударяет в пол в III позиции, подбивая («срезая») ПН, которая сразу же вслед за этим выбрасывается вперед.

*Pas coupe* исполняется всегда с одной ноги. Для ЛН используется тот же прием и та же последовательность, как и для ПН. Движение исполняется назад по приведенной выше методике.

### ***Pas de bourre-balance***

Исходная -1 позиция.

Затакт - ПН вытянуть в сторону носком почти в пол, одновременно на ЛН сделать *demi-plie*. Корпус наклонить влево, голову повернуть вправо.

«Раз» - ПН подбивает ЛН на низких полупальцах, ноги фиксируют I позицию, корпус начинает выпрямляться.

«Два» - ЛН выполняет шаг в сторону, колено не вытянуто, корпус выпрямляется.

«Три» - ПН вновь подбивает ЛН. Некоторая одновременно отлетает в сторону носком в пол. Корпус наклоняется вправо, голова повернута влево.

Для исполнения *pas de bourre-balance* в паре исполнители повернуты лицом друг к другу, правой рукой кавалер держит левую руку дамы в невысокой II позиции. Движение исполняется с разных ног: у кавалера с ЛН, у дамы с ПН. Движение рук - на усмотрение педагога.

### **Вальсовые повороты**

Движения вальса с поворотами в бальной мазурке исполняются во время замедленного темпа музыкального сопровождения. Это четвертные вальсовые повороты.

Этап А, Поставить исполнителей по линии лицом в т. 1.

1-й такт. Сделать 1/4 поворота вальса (вправо), но со следующими изменениями. Первый шаг выполнить по правой диагонали и, развернувшись обратно на 90°, обратиться лицом к т. 3.

С ЛН выполнить вальс назад, сделав ЛН шаг назад по левой диагонали, продолжая поворачиваться вправо на 90° и «прийти лицом» в т. 5. Исполнить снова два четвертных поворота с возвращением на свое место. В результате образуется рисунок каре. Корпус на первом четвертном повороте вальса наклоняется налево и назад, на втором - направо и вперед. Руки приоткрыты в стороны или скрещены на груди.

Для того чтобы сделать эти повороты в паре, надо поставить исполнителей лицом друг к другу на расстоянии большого шага. Оба одновременно делают четвертной по-



ворот и оказываются спиной друг к другу (корпус в наклоне влево и назад). На втором четвертном повороте учащиеся оказываются лицом друг к другу, но на противоположных сторонах. В результате последующих двух поворотов они возвращаются на свои места. Такой рисунок называется *dos a dos*.

### **Balance**

Исполняется так же, как и в вальсе, но несколько резче. *Balance* хорошо сочетается с вальсовыми поворотами. Наклоны корпуса при *balance* в мазурке могут быть другими, нежели в вальсе: при *balance* вправо наклон корпуса может быть сделан влево.

### **Заключение**

В отличие от характерного танца, в котором имеется много различных форм заключений, в историко-бытовом танце изучаются только два их вида: простое заключение и ординарное.

#### **Простое заключение**

Исходная -1 позиция.

Поднять пятки от пола, повернуть стопы вовнутрь, выполнить легкое *plie* (колени вовнутрь), голову чуть наклонить, затем резко соединить пятки в I позиции, вытянуть колени, выпрямить голову и повернуть вправо (или влево).

Мы не даем здесь музыкального членения этого движения, так как акцентировка может быть сделана на любую четверть, в зависимости от характера задания.

#### **Ординарное заключение**

Исходная -1 позиция.

Затакт - легкое *plie*.

«Раз» - легкий прыжок на ЛН. Одновременно ПН, слегка отделенную от пола в выворотном положении, вынести вперед вытянутым носком за носок ЛН; корпус, голову наклонить влево, взгляд устремить на ПН.

«Два» - отвести правую ногу в сторону, поворачивая обе стопы вовнутрь, колени присогнуты, голова наклонена вперед.

«Три» — резко соединить пятки обеих ног в I позиции на полупальцах, вытянуть колени, выпрямить голову и повернуть влево.

Акцентировка и ритмическое разнообразие могут быть различными (в зависимости от задания).

## Chasse

В этом методическом пособии вновь вернемся к движению *pas chasse*, так как каждый раз оно описывается по-разному в связи с разными характерами исполнения. Мазурка - танец острой акцентировки, поэтому *pas chasse* будет выглядеть резким.

Исходная - III позиция. Затакт - подняться на полупальцы. Сделать *pas chasse* так, чтобы первое *pas glisse* (в III позицию) заняло бы 2/4, а второе - 1/4 (в I позицию). Этим и достигается резкость при выполнении движения.

Мазурка исполняется в быстром темпе. Рекомендуется нижеследующая раскладка приветствий.

### Поклоны и реверансы

Поклоны и реверансы играют огромную роль и историко-бытовом танце. Они являются частью этикета. Исполнению их во все времена уделялось огромное значение. Они всегда были мерилom воспитанности. Знание видов приветствий позволяет соотнести их с определенной эпохой. Поклон и реверанс имеют несколько значений: приветствие, приглашение к танцу, выражение благодарности, элементы танца.

### Поклон для юноши (XIX - XX вв.)

Изучается по линии лицом в т. 1. Исходная - I позиция. Руки опущены вдоль тела. Пальцы собраны к ладони. Ладони повернуты назад. Корпус подтянут. Плечи развернуты. Подбородок приподнят, взгляд устремлен прямо. Музыкальный размер 4/4.

«Раз» - шаг ПН с носка в сторону, центр тяжести передается на ПН. ЛН остается в стороне, с вытянутым носком.

«Два» - приставить ЛН в I позицию к ПН. Приподнять подбородок. Взгляд устремлен на того, кому предназначен поклон.

«Три» - наклон головы вперед.

«Четыре» - поднять голову. Взгляд устремлен на того, кому адресован поклон.

Поклон исполняется на 1 такт размера 2/4. В этом случае вся «раскладка» поклона занимает 1/8. Поклон исполняется на 4 такта по 3/4, в этом случае счет «1/4 - раз» соответствует одному такту размера 3/4.

Вначале поклон изучается в положении «прямо», а затем, при первом шаге в сторону - с поворотом в т. 2 или 8. Он исполняется и в начале, и в конце урока. Поклон юноши исполняется на 3/4 и занимает два такта.

1 -й такт

«Раз» - шаг в сторону ПН, центр тяжести на ПН, ЛН вытянута на носок в сторону.

«Два» - пауза.

«Три» - приставить ЛН в I позицию к ПН.

2-й такт

«Раз и два» - наклон головы

«Три» - поднять голову.

Правила исполнения остаются теми же. Такая «раскладка» поклона используется в вальсе, мазурке и других танцах с трехдольным размером.

### **Реверанс для девочек**

Изучается по линиям лицом в т. 1. Исходная - III позиция. Руки в подготовительном положении. Музыкальный размер - 4/4.

Вступление составляет 1 такт размера 4/4. Руки приоткрываются в стороны и фиксируют основное положение в танце. Они могут придерживать платье. Голова и взгляд в подготовительном положении опускаются к рукам и одновременно с окончанием их движения поднимаются, взгляд прямой. На последнюю четверть - затакт - выполняется небольшое приседание.

«Раз» - шаг ПН с носка в сторону, передать центр тяжести на ПН; ЛН остается в стороне с вытянутым носком.

«Два» - провести ЛН через I позицию назад на носок в IV позицию. Взгляд устремлен на того, кому предназначен поклон.

«Три» - приседание по IV позиции, наклон головы и плечевого пояса от бедер вперед. Вытягиваясь из IV позиции, центр тяжести перенести на ЛН. Колени обеих ног вытянуты. ПН касается пола носком. Поднять голову. Взгляд устремлен на того, кому адресован поклон.

«Четыре» - приставить ПН в III позицию к ЛН.

Реверанс может исполняться с ЛН налево. IV позиция выполняется с поворотом во 2-ю или 8-ю точки зала. Поклон исполняется на 4 такта по 3/4. В этом случае счет «1/4 - раз» соответствует одному такту размера 3/4. Реверанс на 3/4 занимает два такта. Вступление составляет два такта по 3/4. Руки - в исходном положении.

Затакт - на последнюю четверть второго такта сделать небольшое приседание.

### 1 -й такт

«Раз» - ПН выполнить шаг в сторону с оттянутого носка. Тяжесть тела - на ГШ. ЛН вытянута в сторону на носок.

«Два» - подвести ЛН в I позицию к ПН.

«Три» - не задерживая ЛН в I позиции, провести ее назад в IV позицию носком в пол. Взгляд устремлен на того, кому предназначен поклон.

### 2-й такт

«Раз» - приседание по IV позиции. Наклон головы и плечевого пояса от бедер вперед.

«Два» - вытягиваясь из IV позиции, центр тяжести перенести с ПН на ЛН. Колени обеих ног вытянуты. ПН касается пола носком. Голову поднять. Взгляд устремлен на того, кому предназначен поклон.

«Три» - приставить ПН в III позицию к ЛН.

При исполнении реверанса с поворотом во вторую или восьмую точки поворот головы усложняется. На 1-й такт размера  $3/4$  голова повернута направо. На 2-й такт размера  $3/4$  при исполнении движений в IV позиции голова поворачивается в заданную т. 8 и возвращается вновь с поворотом направо. Этот реверанс исполняется в начале и в конце урока. В танцах поворот головы и взгляд обращены только к тому, кому адресован поклон.

## Книксен для девочек

Исходная - III позиция. Музыкальный размер -  $4/4$ . Руки - в подготовительном положении. Вступление на  $2/4$  - руки открываются в исходное положение для танца. Небольшое приседание в III позиции.

«Раз» - шаг ПН в сторону (*degage*), передать центр тяжести на ПН; ЛН остается в стороне с вытянутым носком.

«Два» - ЛН подводится к носку ПН сзади, согнув колено, выворотню. Пятка прижата к икре ПН.

«Три» - приседание на ПН выворотню. Наклон головы вперед. Корпус сохраняет подтянутость.

«Четыре» - колено ПН вытянуто. ЛН поставить в III позицию назад. Голову поднять. Взгляд устремлен на того, кому предназначен поклон.

Книксен выполняется на один такт размера  $2/4$ . В этом случае вся «раскладка» книксена исполняется на  $1/8$ . Книксен можно исполнить на четыре такта  $3/4$ . В этом

случае счет «1/4 - раз» соответствует одному такту размера 3/4. Книксен исполняется на 2 такта по 3/4.

1-й такт. Шаг в сторону ПН. Подвести ЛН к ПН сзади. ЛН касается носком пола, а пятка прижата к икре ПН.

2-й такт. Приседание на ПН и поклон. Вытянуться, собрав обе ноги в III позицию. Спина сохраняет подтянутость.

При исполнении книксена манера соблюдается в зависимости от стиля танца, музыкального размера и темпа. Голова наклоняется вперед и поднимается с достоинством. Взгляд открытый. При приседании бедра подтянуты, что придает фигуре эстетический вид.

### **Поклоны, реверансы XVI в.**

Далее даются описания салюта и поклона кавалера, реверанса дамы XVI в. для знакомства с культурой танцевания первых бальных танцев. Ценилось умение управлять шляпой, плащом, шпагой.

### **Салют и поклон кавалера**

«Салютом называется вступительная часть поклона, т. е. приветствие, состоящее в снятии шляпы»<sup>1</sup>, потом исполняется поклон. Н. П. Ивановский использовал такое образное описание салюта и поклона в изложении методики исполнения, бытовавшей при обучении в XIX в.: «Мой ум и мое сердце - к ногам милой дамы».

Исходное положение - I позиция. Музыкальный размер - 2/4. Исполняется на 4 такта размера 2/4. Руки лежат на левом бедре, имитируя их положение на эфесе шпаги.

1-й такт. Шаг ПН в сторону с переносом центра тяжести. Одновременно правая рука открывается в сторону чуть выше плеча, словно откидывая плащ назад.

2-й такт. ЛН ставится сзади ПН в III позицию на низкие полупальцы. Правая рука, сгибаясь в локте, полукругом поднимается к голове и берет за поля шляпу с левой стороны четырьмя пальцами снизу и большим пальцем сверху.

3-й такт. ЛН отводится назад в IV позицию, принимая на себя тяжесть тела. ПН вытянута в IV позицию вперед. Одновременно правая рука, удерживая шляпу, отводится в сторону и округлым движением подводится к груди. Изнанка шляпы не должна быть видна. Корпус склоняется, начиная от бедер. Взгляд сопровождает поклон.

4-й такт. Корпус выпрямляется, рука со шляпой раскрывается во II позицию. Фиксируется поза *croisee* с ПН, отведенной вперед.

<sup>1</sup> Ивановский Н. П. Бальный танец XVI - XIX веков. Калининград: Янтар. сказ, 2004. С. 21.

## Реверанс дамы

Реверанс - почтительный поклон. Исполнение его зависело от формы и покроя одежды. Ценилось умение «управлять» платьем. Салонная танцевальная техника XVI в. не знала выворотности ног. Длина платья была столь велика, что движения ног не было видно. При приседании дама обеими руками приподнимала платье спереди, чтоб облегчить движение ног.

Реверанс занимает 4 такта размера 2/4. Исходное положение - I (невыворотная) позиция.

1-й такт. Дама делает шаг направо.

2-й такт. ЛН через VI позицию провести в IV позицию (невыворотную). Взгляд адресный.

3-й такт. Глубокое приседание на обеих ногах. Голова наклоняется (поклон). Взгляд подчеркивает адресность поклона.

4-й такт. Подняться из приседания, передать центр тяжести на ЛН и, втянув ПН, вернуться в исходное положение. Голова поднята, взгляд устремлен на приветствуемого.

Реверанс исполняется плавно на все 4 такта по 2/4 или 2 такта по 4/4 в ту и другую стороны. Возможны повороты в *epoulement*.

В связи с изучением «рыцарских» танцев в старших классах предлагаем описание простого и двойного бранля. Сочетаются эти виды шагов с поклонами, реверансами, движением по линии вперед и назад, по кругу с поворотом, друг к другу, чередуя одинарный и двойной бранль с позировками и поклонами.

### Простой бранль

Танцующие продвигаются вперед, исполняя простой бранль. Музыкальный размер - 2/4.

1-й такт. «Раз и» - сделать небольшой шаг вперед ЛН. «Два и» - пауза.

2-й такт. «Раз и» - подтянуть ПН к ЛН в I позицию. «Два и» - пауза.

Повторить движение простого бранля, начиная шаг с ПН.

### Двойной бранль

1-й такт. «Раз и» - сделать небольшой шаг вперед ЛН. «Два и» - пауза.

2-й такт. «Раз и» - сделать небольшой шаг вперед ПН. «Два и» - пауза.

3-й такт. Опять шаг ЛН.

4-й такт. «Раз и», «два и» - подтянуть ПН к ЛН в I позицию.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Источником историко-бытового танца является народный танец. В своем развитии этот вид танца всегда отвечал социальному заказу, что и выделило бальный танец как часть исторического бытового танца. Последний обогащался смежными искусствами, опосредованно отображая свою эпоху. Историко-бытовой танец создал условия для возникновения сценического танца.

Многофункциональность историко-бытового танца позволяет ему стать предметом по воспитанию и формированию гармонически развитой личности.

Методика преподавания курса «Историко-бытовой танец» включает в себя теоретическую, методическую и практическую части. Для индивидуального обучения изучаются характеристики учащихся, их индивидуально-психологические различия, что обеспечивает дальнейшую качественную подготовку.

Дифференцированный подход дает возможность максимально раскрыть способности ученика, опираясь на возможности его двигательного аппарата, на музыкальное воспитание и воздействие смежных искусств. Предмет несет в себе неиссякаемые возможности для воспитания общественного поведения. Полученные навыки формируют фигуру и духовно обогащают личность, знакомят с мировой историей искусств. Методика обучения невозможна также без знания истории танца. Преподавателю необходима широкая эрудиция, умение пользоваться литературой, иконографией, музыкальной литературой как дополнительными источниками к изучению истории танца. История костюма определяет активное его влияние на развитие историко-бытового танца.

Показ, наглядность - основной педагогический прием, поэтому преподаватель обязан безупречно владеть техникой исполнения, стилем, манерой, что позволит свободно импровизировать и сочинять в стиле прошлых эпох. Изучение историко-бытовых танцев, подвижных в своем развитии, позволит использовать огромный опыт учителей прошлых эпох, осмыслить его, создать танцы, соответствующие требованиям современного общества, возродить профессию учителя танцев. Содержание этого предмета должно быть ориентировано на доступный, многообразный репертуар, многофункциональность, на вовлечение в творческую деятельность всех учащихся.

Проведение интегрированных уроков позволяет дать ученикам индивидуальные задания: подобрать литературный материал, музыкальное оформление, выполнить детали костюма, изобразить в рисунке танец и т. д. Это способствует формированию устойчивого интереса к предмету. Юноши и девушки получают удовлетворение от

совместной деятельности. При этом личность не испытывает дискомфорта от недостатка знаний и умений, а шаг за шагом реализует себя в избранной сфере творческой деятельности. Системность и последовательность учебного процесса гарантирует воспитание устойчивых познавательных интересов.

Многосторонняя система преподавания позволяет расчленить сам педагогический процесс на определенные периоды, в рамках которых используемые педагогические приемы соответствуют этапам обучения образовательной программы для данной специальности.

Так, в первую очередь учащиеся должны быть обучены элементарному владению хореографическими движениями, обеспечены информацией об особенностях предмета. В этот период происходит формирование интереса к данному виду деятельности.

Педагогическая цель второго периода обучения состоит в сочетании хореографического образования с развитием ассоциативного мышления, образности, эмоциональности, музыкальности, с привлечением к индивидуальной творческой деятельности.

На третьем временном отрезке освоения данного курса в качестве педагогической цели должно быть выдвинуто понимание общественной значимости своей профессиональной деятельности, использование учащимися полученных знаний, умений и навыков в любой сфере, связанной с культурой и искусством.

Педагогической целью на данном этапе по-прежнему остается формирование отношения к занятиям историко-бытовым танцем как средству развития личности, превращения их в осознанную общественно-полезную деятельность.

Таким образом, совершенствование методики преподавания и успешная реализация программы воспитания гармонически развитой личности средствами историко-бытовой танца зависят от следующих важных составляющих:

- глубокого и всестороннего изучения историко-бытового танца и профессии преподавателя хореографии в институтах культуры и искусств и других общеобразовательных учреждениях;
- создания для школ разного типа программы по изучению этого предмета без ориентации на профессиональную сценическую деятельность;
- системности занятий, сочетания групповых занятий с индивидуальной работой;
- организации учебно-воспитательной работы с использованием внеклассных просветительских мероприятий на основе хореографического искусства.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васильева, Е. Танец / Е. Васильева. - М., 1968.
2. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец / М. В. Васильева-Рождественская. - М.: Искусство, 1987.
3. Вюйе. Танцы, их история и развитие / Вюйе. - Петербург: Изд-во Нового журн. иностр. лит., 1902.
4. Гавликовский, И. А. Руководство для изучения танцев / И. А. Гавликовский. - 3-е изд. - СПб.: Тип. В. А. Вацлика, 1907.
5. Громилов, С. Полька в Париже и Петербурге / С. Громилов. - СПб., 1845.
6. Де-Коминьяр. Практический самоучитель бальных танцев для обоого пола. Легкий способ выучиться в 9 уроков без помощи учителя всем бальным танцам / Де-Коминьяр. - 8-е изд. - М.: Тип. Вильде, 1896.
7. Друскин, М. С. Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. - Л., 1936.
8. Запесоцкий, А. С. Культурология Дмитрия Лихачева / А. С. Запесоцкий. - СПб.: Изд-во СПбГУП, 2007.
9. Ивановский, Н. П. Бальный танец XVI - XIX веков / Н. П. Ивановский. - Калининград: Янтар. сказ, 2004. - 208 с.
10. Клемм, Б. Теоретико-практический самоучитель общественных танцев с аккомпанементом музыки. В 3-х ч. / Б. Клемм. - М.: Тип. Н. Ф. Савича, 1873-1876.
11. Кристерсон, Х. Танец в драматическом спектакле / Х. Кристерсон. - М.; Л., 1960.
12. Кусков, И. Танцевальный учитель, заключающий в себе правила и основания сего искусства к пользе обоого пола, со многими гравированными фигурами и частою музыки... / И. Кусков. - СПб., 1794.
13. Линдрот, Н. Первоначальные правила для изучения бальных танцев / Н. Линдрот. - М.: Тип. В. Готье, 1871.
14. Лихачев, Д. С. Петровские реформы и развитие русской культуры // Избранные труды по русской и мировой культуре / Д. С. Лихачев. - СПб.: СПбГУП, 2006.-С. 164-170.
15. Максин, А. Изучение бальных танцев с рисунками и нотами для фортепиано / А. Максин. - М.: Тип. Н. Степанова, 1839.

16. Основы сценического движения // под ред. И. Э. Коха. — М.: Просвещение, 1976.
17. Петрова, М. Ю. Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев / М. Ю. Петрова. - Изд. 2-е. - СПб., 1883.
18. Петровский, Л. Правила для благородных общественных танцев / Л. Петровский. - Харьков: Унив. тип., 1825.
19. Раевский, В. (псевд.). Дирижер. Практическое руководство дирижировать бальными и общественными танцами... / В. Раевский. - СПб.: Тип. А. Якобсона, 1896.
20. Собрание фигур для котильона, числом 224, состоящих из употреблявшихся прежде и вновь сделанных туров. - СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1828. - 100 с.
21. Современный бальный танец // под ред. В. М. Стриганова и В. И. Уральской. - М.: Просвещение, 1978.
22. Современный любимейший танец полька. 9 изображений, представляющих труднейшие и нужнейшие па (pas) этого танца. - М.: Тип. В. Логинова, 1846.
23. Стуколкин, Л. Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев. Общее руководство к изучению всех общественных танцев и руководство для распорядителей на балах и семейных вечерах... / Л. Стуколкин. — СПб.: Тип. «Общест. польза», 1885, - 180 с.
24. Тихомиров, А. Д. Самоучитель модных бальных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров. - М.: С. Кашинцев, 1901. - 155 (2) с.
25. Целлариус. Руководство к Изучению новейших бальных танцев / Целлариус; пер. Ф. И. Я. - СПб.: Тип. воен.-учеб. заведений, 1848.
26. Цорн, А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. - Одесса: Тип. А. Шульце, 1890.
27. Чистяков, А. Д. Методическое руководство к обучению танцам в средних учебных заведениях / А. Д. Чистяков. - СПб., 1893.
28. Янковский, В. Ф. Сто фигур мазурки / В. Ф. Янковский. — Кострома, 1891.

**СЦЕНАРИЙ**  
**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**  
**«ПУШКИНСКИЙ БАЛ»**  
 (на основе танцев первой половины XIX в.)

На сцене полукругом расположены стулья (по числу участвующих пар — желательно участие 8-ми пар). На авансцене находится кресло для ведущей, в котором она устраивается под звуки полонеза, олицетворяя хозяйку дома. Танцуя полонез, пары выходят на сцену и, проходя мимо хозяйки, приветствуют гостей.

Весь дальнейший текст (выделен курсивом. - *Ред.*) звучит на фоне танцев.

**1. Полонез «Съезд гостей».**

Под музыку во время танца звучат стихи:

*Ее привозят и в Собрание.  
 Там теснота, волнение, жар,  
 Музыка грохот, свеч блистанье,  
 Мельканье, вихорь быстрых пар,  
 Красавиц легкие уборы,  
 Людьми пестреющие хоры,  
 Невест обширный полукруг,  
 Всё чувства поражает вдруг.*

**2. Экосез**

3. Ведущая объявляет: ***La cadrille francoise.***

**Французская кадрили (2, 5, 6-я фигуры).**

Во время интродукции ко 2-й фигуре танцующие занимают места.

Кавалер первой пары объявляет:

*а) La figure numero deux - Les visites*

*б) La figure numero sing - Las victoria*

*в) La figure numero six - Grand galoppe*

*Вот наш герой подъехал к сеним;  
 Швейцара мимо он стрелой  
 Взлетел по мраморным ступеням,  
 Расправил волоса рукой,  
 Вошел. Полна народу зала;  
 Музыка уж греметь устала...*

#### 4. Полька

*Редкому танцу выпадала честь произвести большую сенсацию и заставить о себе столько говорить, писать, публиковать и фантазировать едва ли не по всему земному шару, как это случилось с полькой.*

*...Кругом и шум и теснота;  
Бренчат кавалергарда шпоры;  
Летают ножки милых дам;  
По их пленительным следам  
Летают плачущие взоры,  
Иревом скрипок заглушён  
Ревнивый шепот модных*

#### 5. Лансье

Выстраиваются в каре по 4 пары. Исполняют 2, 3 и 5-ю фигуры. На интродукциях можно перестраиваться и исполнять каждую фигуру не 4, а 2 раза с учетом того, как смотрится рисунок танца из зрительного зала.

*Умножайте шум и радость;  
Пойте песни в добрый час:  
Дружба, Грации и Младость  
Именинницы у нас.*

6. Танцующие располагаются группами и слушают хозяйку, которая читает «Талисман» А. С. Пушкина. «Аплодисменты». Гости рассаживаются полукругом.

7. Ведущая (во время мизансцены):

*«...Все уселись и примолкли, последние звуки увертюры прогремели, и...»*

- 8. Вступление к **менюэту** на музыку В; А. Моцарта. Появляются исполнители.

*... Услышу ль вновь я ваши хоры?  
Узрю ли русской Терпсихоры  
Душой исполненный полет?  
Иль взор унылый не найдет  
Знакомых лиц на сцене скучной,  
И, устремив на чуждый свет  
Разочарованный лорнет,  
Веселья зритель равнодушный,  
Безмолвно буду я зевать  
И о былом вспоминать?*

«Аплодисменты».

#### 9. Бальная мазурка

Приглашает сольная пара. Общий танец. Солируют по одной паре, сменяя одна другую. Вновь возникает общий рисунок танца с двумя или тремя фигурами.

*Мазурка раздалась. Бывало,  
Когда гремел мазурки гром,  
В огромной зале все дрожало,  
Паркет трещал под каблуком,  
Тряслися, дребезжали рамы;  
Теперь не то: и мы, как дамы,  
Скользим по лаковым доскам.  
Но в городах, по деревням  
Еще мазурка сохранила  
Первоначальные красы:  
Припрыжки, каблуки, усы  
Всё те же: их не изменила  
Лихая мода, наш тиран,  
Недуг новейших россиян.*

#### **10. Вальс первый**

*Однообразный и безумный,  
Как вихорь жизни молодой,  
Кружится вальса вихорь шумный;  
Чета мелькает за четой.*

#### **11. Вальс второй**

*Как новый вальс хорош! в каком-то упоенье  
Кружилась я быстрее - и чудное стремленье  
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,  
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,  
Не то, чтоб радость...*

#### **12. Звучит полонез на разъезд гостей.**

Гости уходят. Свет на сцене гаснет.

**ПРИМЕРЫ  
СОСТАВЛЕНИЯ КОМБИНАЦИЙ НА ФОРМЫ CHASSE  
В СОЧЕТАНИИ С ШАГАМИ РАЗНЫХ ВИДОВ**

Приводимые здесь примеры созданы по индивидуальным заданиям студентами кафедры хореографии Челябинской академии культуры и искусств.

**Комбинации на формы *chassé* для детей младшего возраста<sup>1</sup>**

Исполнители: 4 девочки ( ◡ ), 4 мальчика ( △ )<sup>2</sup>. Исходное положение: танцующие выстраиваются в две колонны в затылок друг другу, лицом в т. 1. △ – в колонне справа от зрителя, ◡ – слева. Ноги в III позиции. Руки в подготовительном положении. Голова прямо, подбородок приподнят. Музыкальный размер – 2/4. Вступление – 2 такта по 2/4: руки приоткрываются в стороны ладонями вниз. Голова слегка наклоняется и возвращается в исходное положение.

Таблица 1

№ п/п	Рисунок	Такт	Описание движения
1	2	3	4
1		1–8	I форма <i>chassé</i> .
		9–16	△ – с ЛН (рис. 1). IV форма <i>chassé</i> «Б»
2		1–4	△ – шаг ПН в сторону, разворачиваясь к ◡. Поклон (рис. 2)
		5–8	◡ – шаг ЛН в сторону, разворачиваясь к △. Поклон
		9–16	I форма <i>chassé</i>
		1–8	<i>Pas galop</i> . Разойтись на две горизонтальные линии (рис. 3)

<sup>1</sup> Сочинение студентки Е. Кисловой (класс проф. Т. Б. Нарской).

<sup>2</sup> Эти условные обозначения используются далее при описании танцев.

1	2	3	4
3		1-3 5-7 8 9-12	IV форма <i>chassé</i> «Б», закончить поворот <i>en dehors</i> , лицом в круг <i>6 pas gallop</i> вправо по кругу (рис. 3) «Раз и» – шаг ПН в сторону, ЛН вытянута. «Два» – ЛН закрыть в III позицию вперед Повтор 5-8 тактов влево (рис. 3)
4		1-4	<i>Tour de ment</i> в паре, вернуться на свои места.  ставит  перед собой (рис. 4)
		1-8	<i>Chaîne</i> – исполняют 2 .  начинают движение в круг. Таким образом, каждая из них пропускает трех  и возвращается к своему кавалеру
5		1-4	<i>Tour de ment</i> в паре, вернуться на свои места (рис. 5). Одновременно отдают поклон друг другу: 1-й шаг с ПН, 2-й шаг с ЛН

Комбинации на формы *chasse*<sup>1</sup>

Цель - проучивание форм *chasse*, развитие ощущения пространства, координации, музыкальности, манеры и стиля танцевания, воспитание навыков ансамблевого исполнения. Исполнители: любой состав. Музыкальный размер - 2/4. Всего 64 такта. Исходное положение - в т. 3 в затылок друг за другом, корпус направлен в т. 7; III позиция ног. ПН впереди, руки в подготовительном положении, голова повернута в т. 6, в затылок, но корпус направлен в т. 4 класса; ЛН впереди в III позиции, голова наклонена

<sup>1</sup> Сочинение студентки М. Заболошиной (класс проф. Т. Б. Нарской).

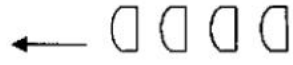









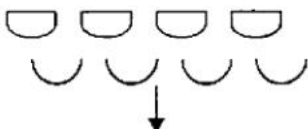











к левому плечу. Вступление - 2 такта по 2/4: руки отвести от корпуса в сторону II позиции, подняться на полупальцы.

Обозначения:

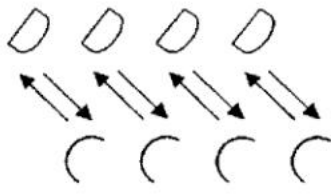
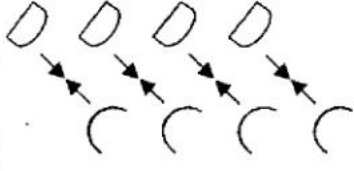
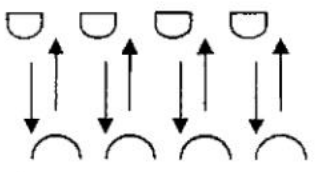
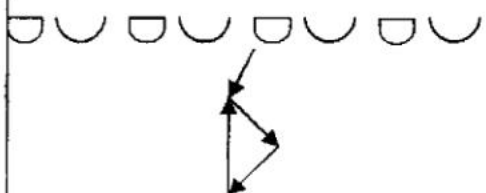
 – исполнитель из т. 6 класса;

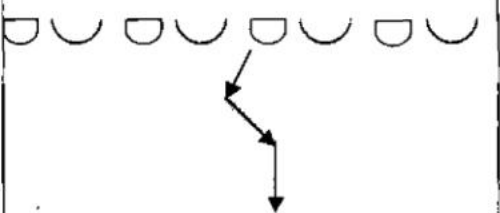
 – исполнитель из т. 3 класса.

Таблица 2

№ п/п	Рисунок	Такт	Описание движений
1	2	3	4
1		1-4 5-6 7 8	 – III форма <i>chassé</i> «А» с ЛН (рис. 1)  – 1 <i>pas chassé</i> с ПН назад по ходу движения, 2 <i>pas élevé</i> назад  – шаг ПН в сторону с поворотом корпуса в т. 1  – книксен в т. 1
2		1-8	 – на 1/4 закрыть в III позицию назад на <i>croisée</i> . Стоять (рис. 2).  – повтор предыдущих 8-ми тактов с ПН.  должен располагаться в интервале между  (рис. 2)
3		1-8	 ,  – I форма <i>chassé</i> «Б» в т. 1 (рис. 3)
4		1 2 3 4	 – 2 танцевальных шага вперед с ПН в т. 3,  – шаги с ЛН в т. 6 (рис. 4) 1/4 – шаг в сторону с поворотом корпуса в т. 1.  – голова в наклоне к левому плечу,  – голова в наклоне к правому плечу. 1/4 – пауза 3 Через <i>demi-plié</i> по II позиции перейти:  – на ПН,  – на ЛН. Другая нога вытянута в сторону 4 Повторить 3-й такт с другой ноги. «Два и» – подтянуть открытую ногу в III позицию на полупальцах.  – корпус в т. 8.  – движение полуповоротом направо до т. 4



1	2	3	4
5		<p>1-4</p> <p>5-8</p>	<p>□, ○ – II форма <i>chassé</i> «А» с ПН. Поменяться местами через правое плечо (рис. 5)</p> <p>Повтор 1-4 тактов, возвратиться на свои места (<i>dos á dos</i>). III позиция ног, ПН впереди. Головы повернуты друг к другу</p>
6		<p>1</p> <p>2</p> <p>3-4</p> <p>5-8</p>	<p>○ – 2 <i>pas élevé</i> вперед, начать с ЛН, закончить в III позиции и выполнить <i>demi-plié</i> (рис. 5)</p> <p>○ – полный поворот на полупальцах <i>en dehors</i> в III позиции. Руки через I позицию раскрываются в сторону</p> <p>□ – пауза</p> <p>□ – повторяются 1-2-й такты в исполнении □, в т. 8 класса (рис. 6).</p> <p>○ – спуститься с полупальцев, сделать паузу</p>
7		<p>1-3</p> <p>4</p>	<p>1 <i>pas chassé</i> вперед с ЛН, 2 <i>pas élevé</i>, 1 <i>pas chassé</i> с ПН. □ – исполняют лицом в т. 1, ○ – в т. 5 (рис. 7)</p> <p>□ – 2 <i>pas élevé</i> вперед.</p> <p>○ – танцевальный шаг ЛН вперед с пополуворотом <i>en dehors</i> до т. 1. ПН закрыть в III позицию. Образовать общую линию (рис. 8). Голова наклонена к правому плечу</p>
8		<p>1-4</p> <p>5-6</p> <p>7-8</p>	<p>□, ○ – <i>double-chassé</i> с ПН</p> <p>□, ○ – 1-я половина <i>double-chassé</i> с ПН</p> <p>3 танцевальных шага в III позицию вперед (рис. 8)</p>

1	2	3	4
9		<p>1-4</p> <p>5</p> <p>6</p> <p>7-8</p>	<p>□, ◐ – <i>double-chassé</i> с ПН (рис. 9).  □, ◐ – 4 раза <i>pas menu</i> вперед к т. 1, начиная с ЛН.  5-й такт – руки в I позиции, 6-й такт – в III позиции. Голова поворачивается в сторону рабочей ноги.</p> <p>□ – шаг ЛН в сторону в т. 8. Руки в III позиции. Голова в наклоне к левому плечу. Книксен. ◐ – пауза в III позиции на полупальцах</p> <p>◐ – повтор 7-го такта для □.</p> <p>□ – пауза в книксене</p> <p>Заключение: вытянуться на опорной ноге, ПН закрыть в III позицию назад</p>

## ЭЛЕМЕНТЫ МЕНУЭТА XVII - XVIII вв/ (два такта по 3/4)

### Основной шаг менуэта XVII века (*pas menuet*)

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди.

1-й такт. *Plie* в III позиции на обе ноги (первая четверть), скользящий шаг ПН вперед, ЛН сзади в IV позиции (вторая четверть), *plie* на обе ноги, одновременно левая проводится вперед в IV позицию (третья четверть).

2-й такт. Три маленьких шага вперед на низких полупальцах с ЛН (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, ПН впереди.

Затакт - *plie*.

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

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

### Разновидность второго шага

Затакт - *plie*.

1-й такт. Шаг ПН вперед в IV позицию, ЛН сзади в IV позиции (первая четверть). В этом положении выдерживается пауза (вторая четверть). ЛН проводится вперед в IV позицию (третья четверть).

2-й такт. *Pas de bourre* с ЛН (первая четверть). *Pas de bourree* с ПН (вторая четверть). ЛН ставится вперед, заканчивая движение (третья четверть).

### Шаг вправо (*pas menuet a droite et a gauche*) (2 такта по 3/4)

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди.

Затакт - *plie*.

<sup>1</sup> Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. С. 86-88.

1-й такт. ПН скользяще переводится во II позицию, ЛН вытянута во II позицию, слегка прикасаясь носком к полу (первая четверть). Это движение выдерживается (вторая четверть). *Plie* на ПН, носок ЛН снимается с пола (третья четверть).

2-й такт. ЛН подтягивается к ПН назад в III позицию, ноги на низких полупальцах, колени вытянуты (первая четверть). ПН скользяще переводится во II позицию (вторая четверть). ЛН ставится вперед к ПН 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. Шаг менуэта влево делается так же, как вправо, но с ЛН.

Кроме упомянутых шагов, в менуэте встречаются движения: *balance* и *pas grave*.

#### ***Balance*** вправо (два такта по 3/4)

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

Исходное положение: ПН впереди в III позиции.

Затакт - *plie*.

1-й такт. Скользящий шаг ПН во II позицию, тяжесть корпуса переносится на ПН, носок ЛН слегка прикасается к полу, колено вытянуто (первая четверть). ЛН подтягивается к ПН и через I позицию проводится в IV позицию назад (вторая, третья четверти).

2-й такт. *Plie* на обе ноги (первая четверть). Колени вытягиваются (вторая четверть). ПН ставится вперед в III позицию (третья четверть).

*Balance* влево делается так же, как и вправо, но впереди в III позиции должна быть ЛН.

#### ***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 *balance*. По мере изменения темпа менуэта и постепенного перехода от медленного к более быстрому *pas grave* сливается с *balance* и получает название *balance-menuet*.

В *pas grave* своеобразна манера подачи руки. Если *pas grave* начинали с ПН, соединяли левые руки, если же начинали с ЛН, подавали правые руки.

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди.

Затакт: *plie*.

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

2-й такт. Скользящий шаг ПН во II позицию. Тяжесть корпуса переносится на ПН (первая четверть). ЛН подтягивается к ПН и через I позицию проводится в IV позицию назад (вторая, третья четверти).

### Pas grave, или ***balance-menuet***

Партнеры стоят лицом друг к другу.

1-й такт. Шаг с ПН вперед в IV позицию (первая четверть). ЛН подтягивается к ПН 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. ЛН делает шаг назад. ПН вытянута вперед. Руки на уровне талии, локти выпрямляются (первая четверть). На вторую четверть пауза. ПН подтягивается к ЛН в III позицию вперед (третья четверть). Исполнив два па менуэта, начиная с ПН, танцующие меняются местами.

В менуэтах XIX в. основной шаг занимает один такт на 3/4. Этот шаг встречается в сценическом менуэте Петипа.

### Шаг менуэта XIX века

(один такт на 3/4)

Исходное положение: ПН в III позиции впереди.

1-й такт. Шаг ПН вперед на низких полупальцах (первая четверть). Шаг ЛН вперед на низких полупальцах (вторая четверть). Шаг ПН вперед на *plie*, одновременно ЛН скользяще проводится из IV задней позиции в IV позицию вперед. Это движение повторяется с ЛН.

**МЕНУЭТ XVII века  
В ЗАПИСИ М. В. ВАСИЛЬЕВОЙ-РОЖДЕСТВЕНСКОЙ<sup>1</sup>**  
(из оперы Моцарта «Дон Жуан»)

Знаменитый менуэт из оперы «Дон Жуан» Моцарта всегда считался классическим образцом менуэта, и на нем воспитывалось много балетных артистов. Однако целый ряд танцевальных положений этого прекрасного менуэта не соответствует тому подлинному менуэту XVII в., который мы описываем здесь по книге Рамо.

Классический менуэт исполняется одновременно одной или несколькими парами.



Рис. 1



Рис. 2

Он начинается с середины зала. Исходное положение танцующих — лицом к зрителю.

Кавалер правой рукой держит левую руку дамы. Оба танцующие слегка повернуты лицом и грудью друг к другу. Руки немного согнуты в локте и находятся на высоте I-позиции. Левая рука кавалера и правая рука дамы слегка отведены от корпуса. Правая рука дамы придерживает платье (рис. 1).

Каждая музыкальная фраза состоит из восьми тактов.

Весь менуэт разделен на пять фигур.

Первая фигура

1-й такт. Кавалер и дама на «раз» и «два» приподнимаются на полупальцы.

На «три» *-plie*.

2-й такт. На «раз» - шаг в правую сторону.

На «два» - ЛН скользящим движением подтягивают к ПН (в I позиции) с подниманием на полупальцы обеих ног.

На «три» *-plie*.

<sup>1</sup> Ивановский Н. П. Бальный танец XVI - XIX веков. С. 65-71.

- 3-й такт. Кавалер на «раз» делает ЛН шаг назад в IV позицию на *croise*. ЛН принимает тяжесть корпуса на себя. Одновременно вытягиваются обе ноги. Носок ПН вытянут и слегка касается пола. Голова и корпус имеют небольшой наклон в правую сторону. Дама на «раз» полностью повторяет те же движения, но с другой ноги, с наклоном корпуса к кавалеру *dos a dos* (рис. 2).  
На «два» и «три» - сохраняется принятая поза.
- 4-й такт. На «раз» и «два» - сохраняется принятая поза,  
На «три» - кавалер делает *plie* на ЛН, а ПН слегка отделяется от пола.  
Дама - то же с другой ноги.
- 5-й такт. Кавалер, не отпуская руки дамы, на «раз» делает ПН шаг вперед, с перенесением тяжести корпуса на нее.  
На «два» - поворот на ПН в правую сторону на 90°. ЛН подтягивается к ПН, и кавалер поднимается на обеих ногах на полупальцы.  
На «три» - опускается с полупальцев.  
Дама повторяет полностью те же движения, но с другой ноги.
- 6-й такт. На «раз» - шаг ЛН в сторону.  
На «два» - ПН подтягивается к ЛН с подниманием на полупальцы обеих ног.  
На «три» - опускается с полупальцев.  
Отпускают руки, делают большой поклон головой друг другу.  
Дама полностью повторяет те же движения, но с другой ноги.
- 7-й такт. Кавалер и дама стоят лицом друг к другу; на «раз» делают шаг ПН в сторону на II позицию. ЛН скользящим движением подтягивается к ПН и, не останавливаясь во II позиции, переходит в IV позицию.  
На «два» *pile* в IV позиции назад на *croise* и ЛН принимает тяжесть корпуса на себя с одновременным поворотом головы, корпуса и рук влево.  
На «три» - колени обеих ног вытягиваются. Носок ПН с вытянутым подъемом слегка касается пола. Голова и корпус слегка отклоняются назад с поворотом головы вправо к даме. Дама полностью повторяет те же движения. Правая рука открывается через I позицию вперед как бы с обращением к партнеру, левая отходит от корпуса (рис. 3).
- 8-й такт. На «раз» и «два» - сохраняется указанная поза.  
На «три» - кавалер и дама делают небольшой поворот на ЛН вправо и встают лицом друг к другу, ПН подтягивается к ЛН, впереди нее в III позиции, *plie*. Руки опускаются.

## Вторая фигура

Первые четыре такта па менуэта вправо. Дамы идут к т. 1, кавалеры - к т. 5.

1-й такт. На «раз» - кавалер и дама делают шаг в сторону на II позицию правой ногой, с перенесением на нее тяжести корпуса. Колени обеих ног вытягиваются. Носок ЛН с вытянутым подъемом слегка касается пола (рис. 4).

На «два» - сохраняется указанная поза.

На «три» - *plie* на ПН. ЛН слегка приподнята.



Рис. 3



Рис. 4

### Руки

На «раз» - левая рука открывается через I позицию вперед, как бы с обращением к партнеру, правая рука отходит от корпуса.

На «два» и «три» - сохраняется указанная поза.

Корпус имеет легкий наклон вперед с поворотом головы влево к партнеру.

2-й такт. На «раз» - ЛН подтягивается к ПН позади нее в III позиции на низких полупальцах. Колено ПН вытянуто.

На «два» - шаг ПН в сторону на II позицию.

На «три» - ЛН подтягивается к ПН впереди нее в III позиции, *plie*.

### Руки

На «раз» и «два» - левая рука открыта вперед с обращением к партнеру. Правая рука отведена от корпуса.

На «три» - руки плавно опускаются ладонями вниз.

На «раз» и «два» - корпус имеет легкий наклон назад с поворотом головы влево к партнеру.

На «три» - голова и корпус поворачиваются слегка вправо, с небольшим наклоном головы вперед.





Рис. 5

3-й и 4-й

такты. Полное повторение первого и второго тактов.

5-й такт. На «раз» - шаг в сторону (на II позицию) левой ногой с перенесением тяжести корпуса на нее. Колени обеих ног вытянуты, носок правой ноги с вытянутым подъемом слегка касается пола.

На «два» - сохраняется поза (рис. 5).

На «три» - правая нога подтягивается к левой, позади нее в III позиции, *plie*.

#### Руки

Левая рука открывается через I позицию вперед, с обращением к партнеру, правая отходит от корпуса. Корпус имеет легкий наклон с поворотом головы влево к партнеру.

6-й такт. На «раз» - шаг в сторону на II позицию правой ногой, с перенесением тяжести корпуса на нее. Колени обеих ног вытянуты. Носок ЛН с вытянутым подъемом слегка касается пола.

На «два» - сохраняется указанная поза.

На «три» - *plie* на ПН; ЛН, не касаясь носком пола, приподнята. Голова, корпус и левая рука имеют небольшой наклон в левую сторону, с обращением к партнеру.

7-й такт. На «раз» - ЛН подтягивается к ПН позади нее в III позиции.

На «два» - небольшой шаг ПН вперед.

На «три» - ЛН *soutenu* с поворотом на ПН в правую сторону на 180°, танцующий становится в III позицию с ПН, с подниманием на полупальцы обеих ног.

Руки опускаются. У кавалера руки отведены от корпуса, а дама обеими руками слегка придерживает платье.

Голова и корпус имеют небольшой наклон вперед с поворотом головы к партнеру.



Рис. 6

8-й такт. На «раз» и «два» - сохраняется данная поза.

На «три» - ПН с *demi-plie* встает всей стопой на пол. ЛН на *cou de pied* сзади (рис, 6).

### Третья фигура

1-й и 2-й

такты. Кавалер и дама *pas de bourree* (с переменной ног).

На последнюю четверть второго такта, т. е. на «три», ПН подтягивается к левой, впереди нее в III позиции, *plie*.

Голова и корпус слегка повернуты влево с наклоном головы друг к другу.

### Руки

У кавалера руки отведены от корпуса, а дама обеими руками слегка придерживает платье.

3-й такт. На «раз» - ПН открывается в сторону II позиции; колени обеих ног вытягиваются.

На «два» - сохраняется указанная поза.

На «три» - ПН подтягивается к ЛН, впереди нее в III позиции, *plie*.

На «раз» - голова и корпус поворачиваются вправо с небольшим наклоном вперед.

### Руки

Правая рука открывается через I позицию вперед с обращением к партнеру, левая рука отходит от корпуса.

- На «два» - сохраняется указанная поза.

На «три» - руки опускаются, а голова и корпус отклоняются от партнера.

4-й такт. На «раз» и «два» - полное повторение первых двух четвертей третьего такта.

На «три» *-plie* на ЛН, ПН слегка приподнята, не касаясь носком пола.

Голова, корпус и руки танцующих обращены друг к другу.

5-й такт. На «раз» и «два» — два маленьких шага на низких полупальцах навстречу друг другу.

На «три» - шаг ПН с одновременным *plie* и выводом ЛН, скользя носком по полу, вперед в IV позицию.

6-й такт. Полное повторение пятого такта, но с ЛН.

7-й и 8-й

такты. Взявшись за правые руки, кавалер и дама меняются местами, переходя на сторону друг друга.

На последнюю четверть восьмого такта танцующие встают лицом друг к другу. III позиция, с ПН, *plie*. Руки опускаются.

#### Четвертая фигура

Полное повторение второй фигуры менуэта, но в другом направлении.

Дамы идут к т. 5, а кавалеры - к т. 1.

Восьмой такт заканчивается в III позиции, ПН впереди. Руки опускаются.

#### Пятая фигура

На протяжении первых четырех тактов идет па менуэта (на низких полупальцах) - навстречу друг другу, на пятом и шестом тактах, взявшись за правую руку, *balance-tenuet*; на седьмом и восьмом тактах дамы и кавалеры переходят на сторону друг друга и на последнюю четверть восьмого такта встают в первоначальное положение менуэта.

#### Шестая фигура - 8 тактов

Кавалер правой рукой берет левую руку дамы - *pas grave*.

Полное повторение первой фигуры.

На последнюю четверть восьмого такта *plie* отсутствует.

#### Руки

Финал танца. У кавалера и дамы правая рука открывается через I позицию вперед с обращением к партнеру, а левая рука отходит от корпуса.

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ XIX - XVI вв.  
(сост. Е. В. Полляк, рецензент Т. Б. Нарекая)**

**СОДЕРЖАНИЕ**

Предисловие.....	109
Полонез. <i>М. К. Огинский</i> .....	110
Полонез. <i>Е. Юцевич</i> .....	113
Вальс. <i>А. С. Грибоедов</i> .....	117
Вальс. <i>О. Л. Козловский</i> .....	119
Вальс. <i>М. Титов</i> .....	121
Полька. <i>Г. Лихнер</i> .....	122
Полька. <i>Запись А. И. Зилоти</i> .....	124
Мазурка. <i>Г. Веняевский</i> .....	126
Мазурка. <i>А. Л. Гурилёв</i> .....	128
Мазурка. <i>М. К. Огинский</i> .....	129
Экосез из оперы «Евгений Онегин». <i>П. И. Чайковский</i> .....	131
Французская кадрили.....	137
Лансье.....	147
Котильон. <i>В. А. Присовский</i> .....	155
Танец рыцарей (отрывок). <i>С. С. Прокофьев</i> .....	158
Романеска. <i>А. К. Глазунов</i> .....	161
Романеска.....	163
Аллеманда. <i>Ж. Б. Люлли</i> .....	166
Менуэт. <i>М. К. Огинский</i> .....	167
Менуэт. <i>В. А. Моцарт</i> .....	169
Менуэт. <i>В. А. Вицентини</i> .....	171
Тампет.....	173
Крестьянский бранль.....	175
Гавот. <i>Э. Гиро</i> .....	177

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Собранные музыкальные образцы XIX - XVI вв. помогут в создании композиций, в изучении стилей танцев разных эпох. Большинство музыкальных пьес, ранее не издававшихся в специальных музыкальных сборниках для уроков историко-бытового танца, являются рекомендацией преподавателям хореографии. Пьесы подобраны в обратном хронологическом порядке - от XIX века к XVI. Это обусловлено большой потребностью в изучении танцев XIX в.

Предлагаемый материал может быть использован на учебных занятиях, а также для создания хореографического произведения (единичного или сюиты), на уроках ритмики и классического танца.

Нотный материал отобран на основе многолетней совместной работы профессора Т. Б. Нарской и концертмейстера Е. В. Полляк. Приложение адресовано преподавателям и концертмейстерам хореографии школ различной номинации, специальных средних и высших учебных заведений, студентам специальных учебных заведений культуры и искусства.



First system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The word "Fine" is written at the end of the system.

Second system of the musical score. It continues with two staves. The word "espress." is written in the treble staff. The music maintains the same key signature and rhythmic patterns as the first system, with a fermata over the final note of the treble staff.

Third system of the musical score. It continues with two staves. The treble staff has a melodic line with a fermata over the final note. The bass staff continues with its accompaniment.

Fourth system of the musical score. It continues with two staves. The word "f" is written in the treble staff, and "p espress." is written in the bass staff. The music features a dynamic shift and a fermata over the final note of the treble staff.

Fifth system of the musical score. It continues with two staves. The word "tr" is written above the treble staff. The music concludes with a fermata over the final note of the treble staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble with slurs and a harmonic accompaniment in the bass.

TRIO

Second system of musical notation, marked "TRIO". It begins with the instruction *p dolce*. The notation is similar to the first system, with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

Third system of musical notation, continuing the piece with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a melodic line in the treble and accompaniment in the bass.

*Da capo al Fine*



# Полонез

Е. Юцевич

Moderato

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *sp* (piano) at the start of the system and *cresc.* (crescendo) in the middle of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a long melodic phrase with a slur. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *sp* (piano) is present in the lower staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a first ending bracket labeled '1.'. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) is present in the lower staff.

2.



*poco a poco cresc.*

*Fine*

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a piano introduction and includes a dynamic marking of *poco a poco cresc.* The system concludes with the word *Fine*.



This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff continues the melodic line with a *p* dynamic marking. The lower staff features a steady accompaniment of chords.



This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff shows a continuation of the melodic theme, while the lower staff maintains the chordal accompaniment.



This system contains the seventh and eighth staves of music. The upper staff features a melodic phrase with a slur, and the lower staff continues with the accompaniment.



This system contains the ninth and tenth staves of music. The upper staff has a *p* dynamic marking and a slur over the melodic line. The lower staff continues the accompaniment.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of the piano score. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a key signature change to two flats (Bb, Eb). The left hand continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present, followed by the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket marked with an asterisk (\*).

\* Повторить 1-ю часть 1 раз (2-ю вольту) и перейти на Trio.

Trio

mp

The first system of music features a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady bass line with chords. A dynamic marking of *mp* is present.

The second system continues the piano accompaniment with similar chordal textures and rhythmic patterns in both hands.

cresc. mf

The third system includes a *cresc.* marking in the left hand and an *mf* marking in the right hand. The music shows a slight increase in intensity.

The fourth system continues the piano accompaniment with similar chordal textures and rhythmic patterns in both hands.

The fifth system concludes the piano accompaniment with a final chordal texture and rhythmic pattern.

Da capo al Fine

# Вальс

А. С. Грибоедов

Tempo di valse

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p con dolcezza* is written in the first measure.

Second system of musical notation. It features a first ending bracket over the last two measures of the system. The dynamic marking *f* is present in the final measure of the first ending, which then transitions to *p* for the final measure of the system.

Third system of musical notation. It features a second ending bracket over the last two measures of the system. The word *Fine* is written in the first measure of the second ending, followed by the dynamic marking *p* in the second measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff shows a harmonic accompaniment with some accidentals (flats and sharps).

Fifth system of musical notation. It features a first ending bracket over the last two measures of the system. The dynamic marking *mf* is present in the first measure of the first ending, which then transitions to *f* and finally *p* in the subsequent measures.

2. *risoluto*

*sf*

*sf*

1. 2.

*sf* *pp*

*p*

*p* *dim.* *pp*

*Da capo al Fine*

# Вальс

О. А. Козловский

В темпе вальса

The first system of the musical score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'В темпе вальса'. The first measure is marked *mf*. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. It features a repeat sign with a first ending bracket. The second measure of the first ending is marked *p*. The melodic line in the right hand has a slight rise in pitch towards the end of the system.

The third system shows the continuation of the waltz. The right hand has a melodic phrase that concludes with a half note. The left hand continues with a steady accompaniment.

The fourth system features a more active melodic line in the right hand, consisting of eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

The fifth system concludes the piece. The right hand has a melodic line with some triplets and sixteenth notes. The left hand accompaniment ends with a final chord.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass staves.

Third system of musical notation, including dynamic markings *cresc.* and *f*, and first/second endings. The system concludes with the word *Fine*.

Fourth system of musical notation, featuring the dynamic marking *mf brillante* and the use of triplets.

Fifth system of musical notation, continuing the triplets and bass accompaniment.

Sixth system of musical notation, including first/second endings and a repeat sign.

*D.S. al fine  
e poi trio*



# Вальс

М. ТИТОВ

Allegro moderato

Piano

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system includes a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a forte (*f*) dynamic marking. The fourth system includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The score concludes with a double bar line.

# Полька

Г. Лихнер

Moderato

*p*

*Fine*

*mf* *f* *mf*

*f* *mf*

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *ff*.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff accompaniment changes. Dynamic markings include *mf* and *p*.

Third system of musical notation. The treble staff features a long slur over the melodic line. The bass staff accompaniment consists of chords. The instruction *legato* is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with the slur. The bass staff accompaniment changes. A dynamic marking of *f* is present.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with the slur. The bass staff accompaniment changes. The instruction *legato* is written below the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues with the slur. The bass staff accompaniment changes. The system concludes with a double bar line.

*D.C. al Fine*

# Полька

Запись А. И. Зилоти

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The melody in the right hand features a series of eighth and sixteenth notes, with a slur over the first two measures. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The right hand melody is more active, with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *f*. The left hand accompaniment remains consistent with the first system, providing a steady harmonic base.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. The right hand features a slur over the first two measures and a dynamic marking of *f*. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

The fourth system begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The right hand melody is more active, with a slur over the first two measures. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

The fifth system continues the piece. The right hand melody is more active, with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *f*. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes. A dynamic marking *p* is present in the second measure of the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes. A dynamic marking *cresc.* is present in the fourth measure of the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes, with some notes beamed together. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes. Dynamic markings *f* and *p* are present in the first and second measures of the bass staff, respectively.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes, with some notes beamed together. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes, with some notes beamed together. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes. A dynamic marking *f* is present in the fourth measure of the bass staff.

# Мазурка

Г. Венявский

Темп мазурки

The first system of the Mazurka is written in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present in the first measure.

Немного медленнее

The second system begins with a repeat sign. The tempo is marked 'Немного медленнее' (slightly slower). The right hand has a more lyrical melody with slurs and accents. The left hand continues with a similar accompaniment. Dynamic markings include *fff*, *p* *grazioso*, and *f*.

The third system continues the piece with a melodic line in the right hand that includes a trill. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *p* is used.

The fourth system features a more active right hand with frequent accents and slurs. The left hand accompaniment is also active. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *mf*.

замедляя

Прежний темп

The fifth system starts with a section marked 'замедляя' (ritardando), where the tempo slows down. The right hand has a simple, sustained melody. After a double bar line, the tempo returns to the original 'Прежний темп' (allegretto). The right hand resumes a more rhythmic melody, and the left hand accompaniment is also more active. A dynamic marking of *f* is present.

First system of a piano score, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Немного медленнее

Second system of the piano score. The tempo instruction "Немного медленнее" is positioned above the staff. The dynamic marking *p* and the performance instruction *grazioso* are placed in the left margin. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, and the bass staff continues with harmonic support.

Third system of the piano score. The treble staff shows a melodic line with a double bar line and repeat signs. The bass staff has a similar structure. Dynamic markings *f* and *ff* are present in the treble staff.

Fourth system of the piano score. The treble staff contains a melodic line with various dynamics. The bass staff provides harmonic accompaniment. Dynamic markings *mf*, *f*, and *pp* are used throughout the system.

Fifth system of the piano score. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues with harmonic support. Dynamic markings *f* and *pp* are present.

Sixth system of the piano score. The treble staff contains a melodic line with a double bar line and repeat signs. The bass staff has a similar structure. The dynamic marking *cresc.* is placed above the treble staff.

# Мазурка

А. Л. Гурилёв

Tempo di mazurka

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *f* and *p*.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand features a melodic line with a slur and an accent. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *f* and *p*.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with a slur and an accent. The left hand accompaniment includes a long note with a slur. Dynamics include *f* and *rit.*

a tempo

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *f* and *p*.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics include *f* and *p*.



# Мазурка

М. К. Огинский

*Allegretto*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Allegretto*. The first measure of the upper staff begins with a forte dynamic marking *f*. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A piano dynamic marking *p* is present at the beginning of the system.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A forte dynamic marking *f* is present at the beginning of the system.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

*Fine*

Minore

[*simile*]

*Da capo al Fine*

# Экосез

из оперы «Евгений Онегин»

П. И. Чайковский

*Allegro moderato*

The first system of the musical score is for the piece 'Экосез' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. It is marked 'Allegro moderato'. The music is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff begins with a half note chord, followed by a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the piece.

*Allegro vivace*

The second system of the musical score continues the piece 'Экосез'. It is marked 'Allegro vivace', indicating a faster tempo. The key signature remains two flats. The treble staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. The dynamic marking *ff* is maintained.

The third system of the musical score continues the piece 'Экосез'. The tempo remains 'Allegro vivace'. The melodic lines in both staves continue to develop, with the treble staff showing more complex rhythmic patterns. The dynamic marking *ff* is still present.

The fourth system of the musical score concludes the piece 'Экосез'. The tempo remains 'Allegro vivace'. The final measures show a continuation of the rhythmic and melodic motifs established in the previous systems. The dynamic marking *ff* is maintained throughout.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note chord. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

The second system continues the piece. The treble staff features a steady eighth-note pattern. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) at the beginning and *f* (forte) later in the system. The bass staff has a simple accompaniment.

The third system shows a change in dynamics. The treble staff has a more complex eighth-note pattern. Dynamic markings include *p* (piano) at the start and *mf* (mezzo-forte) in the middle. The bass staff continues with a simple accompaniment.

The fourth system concludes the piece with two endings. The first ending is marked with a '1' above the staff. The second ending is marked with a '2' above the staff. Dynamic markings include *f* (forte) at the start, *p* (piano) in the middle, and *f* (forte) at the end. The bass staff has a simple accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *ff*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff starts with a dynamic marking of *mf*. This system includes several slurs and accents, particularly in the bass staff, indicating phrasing and emphasis.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It continues the melodic and harmonic development of the piece, ending with a final cadence in both staves.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with a prominent slur and a fermata over the final note. The left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

Fourth system of musical notation, which is a repeat of the third system. It features the same fortissimo (*ff*) dynamic, melodic line with a slur and fermata in the right hand, and the same accompaniment in the left hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a final measure with a fermata. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some chromatic movement. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, starting with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the bass staff. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note passages.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff has a melodic line that ends with a fermata. The bass staff provides a final accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features chords and eighth notes. Dynamic markings include *p* and *mf*.

Third system of musical notation, featuring a first and second ending. The first ending is marked with a '1.' and the second ending with a '2.'. Dynamic markings include *f*, *p*, and *f*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords and eighth notes.



# Французская кадрили

## Фигура № 1

First system of musical notation for 'Французская кадрили'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The treble staff begins with a dynamic marking of *sf* and contains a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and a triplet. The bass staff continues the accompaniment. A hairpin crescendo symbol is visible in the right half of the system.

Third system of musical notation. The treble staff features a series of chords with accents. The bass staff continues with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff has chords with accents and a melodic line. The bass staff continues with chords and moving lines. A dynamic marking of *cresc.* is present in the middle of the system.

*Coda*

*ff*

*Fine*

*mf*

*Du capo al Fine*

Фигура № 2

*ff*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass. A dynamic marking of *s* (piano) is present. The system concludes with the word *Fine*.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings of *s* (piano) are present.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass. A dynamic marking of *s* (piano) is present.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass. The system concludes with the marking *D.C.* (Da Capo).

Фигура № 3

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is placed above the second measure of the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *cresc.* is placed above the first measure of the lower staff, and a *f* marking is placed above the third measure of the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and eighth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *marc.* is placed above the third measure of the lower staff.

*Coda*

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff features a series of eighth notes with slurs, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the musical notation with similar rhythmic patterns and harmonic support between the two staves.

The third system includes a double bar line. The word "Fine" is written above the bass staff, and the dynamic marking "P" (piano) is written below it. The music concludes with a final chord in the bass staff.

The fourth system continues the musical notation with similar rhythmic patterns and harmonic support between the two staves.

The fifth system concludes the musical notation with a final cadence in both staves.

*Da capo al Fine*

# Фигура № 4

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

The second system continues the piece. It features a trill in the right hand towards the end of the system. The dynamic markings include *ff*, *Fine*, and *mf*. The piece concludes with a final chord in the right hand.

The third system shows a triplet of eighth notes in the right hand. The left hand continues with a consistent accompaniment pattern.

The fourth system contains a slur over a group of notes in the right hand and a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment remains consistent.

The fifth system is the final system of the piece. It features a slur over a group of notes in the right hand. The left hand accompaniment concludes with a final chord.

*Da capo al Fine*

Фигура № 5

The first system of musical notation for 'Фигура № 5' is written in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords.

The second system continues the musical notation. It concludes with a *Fine* marking. The right hand's melodic line includes slurs and accents, and the left hand continues with its chordal accompaniment.

The third system of musical notation begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a rhythmic accompaniment of chords.

The fourth system of musical notation continues the piece. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a harmonic accompaniment of chords.

mf cresc.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melody in D major, marked *mf*. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the second measure of the treble staff.

*s*

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with a *s* (sforzando) dynamic marking above the third measure. The bass staff continues with its accompaniment.

*s*

The third system shows further development of the melody in the treble staff, marked with a *s* dynamic. The bass staff accompaniment remains consistent.

The fourth system concludes the piece. The treble staff ends with a final melodic phrase, and the bass staff provides a concluding accompaniment.

*Da capo al Fine*



Фигура № 6

The first system of musical notation for 'Фигура № 6' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). A crescendo hairpin is shown between the first and second measures. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appears above the second measure. A double bar line with a repeat sign (two dots) is placed above the second measure. The first staff contains eighth and sixteenth notes, while the second staff contains chords and eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The upper staff contains eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains chords and eighth notes. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The upper staff contains eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the upper staff.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The upper staff contains eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains chords and eighth notes. Dynamic markings of *sf* (sforzando) are present in the second and third measures of the upper staff.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line, followed by a rest and then a series of chords. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A *Fine* marking is present in the middle of the system, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) is indicated in the second measure of the second staff.

Musical notation for the second system, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and a melodic line. The bass staff features a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is visible in the second measure of the second staff.

Musical notation for the third system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some accidentals. The bass staff provides a steady rhythmic accompaniment with chords.

Musical notation for the fourth system, ending with a double bar line and a repeat sign. The instruction *Da capo al Fine* is written below the staff, indicating that the music should be repeated from the beginning to the end of the piece.

# Лансье

## Фигура № 1

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords and eighth notes. A dynamic marking *f* is present in the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords and eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords and eighth notes. A dynamic marking *Fine* is present in the upper staff, and a dynamic marking *p* is present in the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords and eighth notes. A dynamic marking *f* is present in the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords and eighth notes. A dynamic marking *p* is present in the upper staff.

First system of a musical score in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

*Da capo al Fine*

### Фигура № 2

Third system of the musical score, marked with a forte (*f*) dynamic. It features a more active melodic line in the treble staff and a steady accompaniment in the bass staff.

Fourth system of the musical score, concluding with the instruction *Fine p* (Fine piano) in the right-hand staff.

*Da Capo al Fine*

Фигура № 3

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 8/8 time. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

The second system continues the musical piece with two staves in treble and bass clefs. The melodic line in the right hand continues with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

The third system includes a *Fine* marking in the middle of the first measure of the right hand. The second measure of the right hand begins with a forte (*f*) dynamic marking. The left hand continues its accompaniment.

The fourth system continues the musical notation with two staves. The melodic line in the right hand features some grace notes and slurs. The left hand accompaniment remains consistent.

The fifth system is the final system on the page, marked with a forte (*f*) dynamic. It concludes with a double bar line. The right hand has a final chord, and the left hand has a final bass note.

*Da Capo al Fine*

Фигура № 4

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is characterized by a wide interval of a major sixth between the first and second notes of the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the musical piece. The upper staff maintains the melodic line with various phrasings and rests. The lower staff continues with its accompaniment, featuring some chordal textures and rests.

The third system includes the word *Fine* written in the middle of the lower staff, indicating the end of the piece. The notation shows the final notes of both the melody and the accompaniment.

The fourth system shows further development of the melodic and harmonic material. The upper staff features a melodic phrase with a trill-like figure, and the lower staff provides a steady accompaniment.

The fifth system concludes the piece. It features a trill-like figure in the upper staff and a piano (*p*) dynamic marking in the lower staff. The notation shows the final notes of both parts.

*p*

*Da Capo al Fine*

### Фигура № 5

Вступление

*ff*



Танец

The first system of musical notation for the piece 'Танец'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The first measure contains a piano (*p*) dynamic marking.

The second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same grand staff and key signature as the first system. The melodic line in the right hand continues with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

The third system of musical notation. The upper staff shows a more active melodic line with sixteenth notes. A forte (*f*) dynamic marking is placed in the middle of the system. The lower staff continues with its accompaniment.

The fourth and final system of musical notation on this page. It concludes the piece with a melodic flourish in the right hand and a final accompaniment in the left hand. The key signature remains one sharp.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a *Fine* marking, followed by a double bar line. The music then resumes in the treble staff with a dynamic marking of *f* (forte). The bass staff continues with its accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte). The bass staff continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff has a melodic line that ends with a final cadence. The bass staff provides the final accompaniment.

*Da Capo al Fine*

# КОТИЛЬОН

В. А. Присовский

Andante

*p*

*p*

The first system of the score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, with a dynamic marking of *p*. A large slur covers the first four measures, and another slur covers the last two measures.

*mf*

*p*

The second system continues the piano introduction. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *mf*, while the left hand provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line.

Andante Cantabile

*p*

The third system begins the 'Andante Cantabile' section. The right hand has a more lyrical melody with a dynamic marking of *p*, and the left hand continues with a steady accompaniment.

*f*

*p*

The fourth system shows a dynamic shift in the right hand to *f* (forte) for a few measures, followed by a return to *p*. The left hand accompaniment remains consistent.

*p*

The fifth system continues the 'Andante Cantabile' section with a dynamic marking of *p*. The right hand features long, flowing notes, and the left hand provides a steady accompaniment.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of a piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a chordal accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a chordal accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Fourth system of a piano score. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand has a chordal accompaniment. The tempo marking **Moderato** is placed above the system. Dynamics include *p*.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a chordal accompaniment. A *f* dynamic marking is present.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece. It features a repeat sign in the middle of the system. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the first measure of the second half of the system. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

The third system includes two endings. The first ending is marked with a '1.' and leads back to an earlier section. The second ending is marked with a '2.' and concludes the phrase. Dynamic markings of *s* (sforzando) and *p* (piano) are present. The notation is dense with sixteenth-note passages.

The fourth system shows further development of the melodic and harmonic themes. It maintains the same key signature and time signature, with consistent rhythmic patterns in both staves.

The fifth system includes a dynamic marking of *f* (forte) above the first measure of the second half. The notation continues with intricate melodic lines and supporting bass accompaniment.

The sixth system concludes the piece. It features a final cadence with a *f* (forte) dynamic marking. The notation includes a final melodic flourish and a resolved bass line.

# Танец рыцарей (отрывок)

С. С. Прокофьев

*Allegro pesante* ♩ = 100

*f pesante* *non legato*

*simile*

*simile*

The musical score is presented in two systems. The first system consists of a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The piano part begins with a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part enters with a melodic line. The second system continues the piano part and adds a second violin part (top staff). The piano part continues with chords and a melodic line. The second violin part enters with a melodic line. The score includes various performance markings such as *f pesante*, *non legato*, and *simile*. The tempo is marked *Allegro pesante* with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The word *simile* is written above the right-hand staff.

Second system of the piano score, continuing the melodic and rhythmic themes from the first system.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features a steady bass line. The instruction *f pesante* is written in the left margin.

Fourth system of the piano score, showing further development of the musical material.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The instruction *f marcato e pesante* is written in the left margin, and the word *simile* is written above the right-hand staff.

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *f* is present in the first measure of the bass staff.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. A dynamic marking of *ff* appears in the middle of the system. The final measure of the system is marked with *f pesante*. There are several accents (*v*) and slurs over the notes.

Third system of the musical score. The key signature changes to one sharp (F#). The music continues with a similar rhythmic complexity. There are several slurs and accents (*v*) throughout the system.

Fourth system of the musical score. It features a prominent slur over a series of notes in the treble staff. The bass staff continues with a steady accompaniment. There are several accents (*v*) and slurs.

Fifth system of the musical score. The music concludes with a final cadence. There are several accents (*v*) and slurs. A dynamic marking of *f* is present in the final measure of the bass staff.



# Романеска

А. К. Глазунов

Moderato molto

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Moderato molto' is positioned above the first staff. The first measure of the upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a series of chords in the upper staff and a more active bass line in the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features a variety of dynamics: *mf* (mezzo-forte) is used in the second and third measures, while *p* (piano) is used in the fourth measure. The upper staff continues with chordal textures, and the lower staff has a steady eighth-note accompaniment.

The third system of musical notation shows a continuation of the piece. The upper staff has a series of chords, and the lower staff has a consistent eighth-note accompaniment. The dynamics are not explicitly marked in this system.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features dynamics of *mf* (mezzo-forte) in the second measure, *mp* (mezzo-piano) in the third measure, and *p* (piano) in the fourth measure. The upper staff has a series of chords, and the lower staff has a consistent eighth-note accompaniment.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the piano score. The right hand continues with slurred eighth-note passages, and the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The key signature remains one sharp.

Third system of the piano score. The right hand has a more complex texture with chords and slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamic markings *f* and *mp* are present. The key signature is one sharp.

Fourth system of the piano score. The right hand features a series of chords and slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamic markings *ad lib.* and *mf* are present. The key signature is one sharp.

# Романеска

Moderato

The first system of musical notation for 'Romaneska'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The first measure of the treble staff contains a whole rest. The first measure of the bass staff contains a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The second measure of the bass staff contains a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. The third measure of the bass staff contains a half note A4, followed by quarter notes B4, C5, and B4. The fourth measure of the bass staff contains a half note A4, followed by quarter notes G4, F4, and E4. The dynamic marking *p* is placed in the first measure of the bass staff.

The second system of musical notation. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure of the treble staff contains a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The third measure of the treble staff contains a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure of the treble staff contains a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The fifth measure of the treble staff contains a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The bass staff continues with the same rhythmic pattern as the first system, with half notes G3, D4, A4, and G4, each followed by a quarter-note triplet.

The third system of musical notation. The treble staff begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. The second measure of the treble staff contains a half note A4, followed by quarter notes B4, C5, and B4. The third measure of the treble staff contains a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure of the treble staff contains a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The fifth measure of the treble staff contains a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The bass staff continues with the same rhythmic pattern as the first system, with half notes G3, D4, A4, and G4, each followed by a quarter-note triplet.

The fourth system of musical notation. The treble staff begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. The second measure of the treble staff contains a half note A4, followed by quarter notes B4, C5, and B4. The third measure of the treble staff contains a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure of the treble staff contains a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The fifth measure of the treble staff contains a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The bass staff continues with the same rhythmic pattern as the first system, with half notes G3, D4, A4, and G4, each followed by a quarter-note triplet. The dynamic marking *mf* is placed in the fifth measure of the bass staff.

The fifth system of musical notation. The treble staff begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. The second measure of the treble staff contains a half note A4, followed by quarter notes B4, C5, and B4. The third measure of the treble staff contains a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure of the treble staff contains a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The fifth measure of the treble staff contains a half note E4, followed by quarter notes D4, C4, and B3. The bass staff continues with the same rhythmic pattern as the first system, with half notes G3, D4, A4, and G4, each followed by a quarter-note triplet. The dynamic marking *pp* is placed in the second measure of the bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation, marked with the instruction *Animez* above the treble staff.

Fourth system of musical notation, continuing the melodic and accompanimental lines.

Fifth system of musical notation, marked with the instruction *Animez* above the treble staff.

Sixth system of musical notation, marked with the instruction *Tempo I* above the treble staff.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The music is written in a flowing, melodic style.

The second system continues the musical piece. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The notation includes various note values and rests, maintaining the piece's tempo and mood.

The third system shows further development of the musical themes. The treble staff continues with its melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment. The notation includes various note values and rests, maintaining the piece's tempo and mood.

The fourth system is marked "Coda" at the beginning. The treble staff continues with its melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment. The notation includes various note values and rests. The dynamic marking "mf" (mezzo-forte) is indicated in the bass staff.

The fifth system is marked "de cresc rall." (decrescendo and rallentando). The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The notation includes various note values and rests, indicating a gradual decrease in volume and tempo.

# Аллеманда

Ж. Б. Люлли

Andante  
*mf*

7

5

5

7

6

# Менуэт

М. К. Огинский

Tempo di Menuetto, di moderato

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and the instruction *con espressione*. The lower staff contains a bass line with triplet markings (*3*) under the first three measures.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with a fermata over the final note of the first measure. The lower staff continues the bass line with triplet markings.

The third system of musical notation shows the continuation of the melody and bass line. The upper staff includes a trill-like ornament (*tr*) and a dynamic marking of *p*. The lower staff continues with triplet markings.

The fourth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a fermata over the final note of the first measure. The lower staff continues with triplet markings.

The fifth system of musical notation concludes the piece. The upper staff features a melodic line with a fermata over the final note of the first measure. The lower staff continues with triplet markings.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a few notes and rests. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with some rests. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* (piano) is present in the third measure of the bass staff. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#).



# Менуэт

В. А. Моцарт

The first system of the Minuet, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

The second system of the Minuet. It begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand continues with chordal textures and melodic fragments, and the left hand maintains its rhythmic accompaniment.

The third system of the Minuet, continuing the musical development with similar textures in both hands.

The fourth system of the Minuet, showing further progression of the piece.

The fifth and final system of the Minuet. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The left hand features a prominent eighth-note accompaniment with slurs, while the right hand plays chords and melodic lines.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the bass staff. The melodic line in the treble staff includes some rests.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and accompanimental themes.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff. The piece begins to conclude with more complex chordal textures in the treble.

Fifth and final system of musical notation. It includes dynamic markings of *cresc.* (crescendo) and *Fine*. The piece ends with a final chord in the treble and a concluding bass line.

# Менуэт

В. Вицентини

Andantino

The first system of musical notation for the Minuet. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation. It continues the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The upper staff has a melodic line with a slur, and the lower staff has a more active accompaniment. The system concludes with the word "Fine" centered below the staff.

The third system of musical notation, continuing the piece. The upper staff has a melodic line with a slur, and the lower staff has a more active accompaniment. The system concludes with the word "Fine" centered below the staff.

The fourth system of musical notation, featuring a first ending. The upper staff has a melodic line with a slur, and the lower staff has a more active accompaniment. The system concludes with a first ending bracket labeled "1." above the staff.

The fifth system of musical notation, featuring a second ending. The upper staff has a melodic line with a slur, and the lower staff has a more active accompaniment. The system concludes with a second ending bracket labeled "2." above the staff.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some sustained notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with some slurs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic phrase with a slur, and the bass staff has a prominent sustained chord in the first measure.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff features a sustained chord in the first measure.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff has a steady accompaniment.

*Da capo al Fine*

# Тампет

*Allegro moderato*



First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of eighth-note chords, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a continuation of the eighth-note chordal pattern, and the bass staff maintains the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff concludes with eighth-note chords, and the bass staff provides the final accompaniment.

# Крестьянский бранль

Allegretto

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first measure contains a whole rest in both staves. The second measure features a half note in the treble and a half note in the bass, both beamed together. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass, also beamed together. The fourth measure contains a half note in the treble and a half note in the bass, with a fermata over the treble note. The fifth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, with a fermata over the treble note. The sixth measure contains a half note in the treble and a half note in the bass, with a fermata over the treble note.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The fifth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The sixth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The fifth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The sixth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The first measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The fifth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together. The sixth measure has a half note in the treble and a half note in the bass, beamed together.

Musical notation system 1, featuring treble and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The system includes a fermata over the first measure and a *Fine* marking in the second measure.

Musical notation system 2, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The system includes a fermata over the first measure.

Musical notation system 3, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The system includes a fermata over the first measure and a *mf* marking in the final measure.

Musical notation system 4, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The system includes a fermata over the first measure.

Musical notation system 5, featuring treble and bass staves. The key signature is one sharp (F#). The system includes a fermata over the first measure and a *f* marking in the final measure.

*Da capo al Fine*



# Гавот

Э. Гиро

Allegretto

The first system of the Gavotte consists of two measures. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a melodic line of eighth notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with a similar eighth-note pattern.

The second system continues the piece with two measures. The treble clef part maintains the melodic line, while the bass clef part continues the accompaniment.

The third system consists of two measures. The treble clef part shows the continuation of the melody, and the bass clef part continues the accompaniment.

*Fine*

The fourth system consists of two measures. The treble clef part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part continues the accompaniment.

The fifth system consists of two measures. The treble clef part features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part continues the accompaniment.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present in both staves.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line, and the left hand accompaniment changes. A dynamic marking *f* (forte) is visible in the right hand.

Third system of the piano score. The right hand has a steady melodic flow, and the left hand accompaniment is more active. A dynamic marking *p* (piano) is present in the right hand.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment remains consistent.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slight change in phrasing, and the left hand accompaniment continues.

*D. C. al Fine*

Учебно-методическое издание

Тамара Борисовна Нарская

# Историко-бытовой танец

Учебно-методическое пособие

для студентов, обучающихся по специальности  
071301 Народное художественное творчество  
Специализация Хореография  
Квалификация Художественный руководитель  
хореографического коллектива, преподаватель

Редактирование и дизайн М. В. Лукиной

Сдано в РИО 21.05.09

Формат 60x84 1/8

Заказ № 1035

Подписано к печати

Объем 20,8 п. л.

Тираж 500 экз.

Челябинская государственная академия культуры и искусств

454090, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

Отпечатано в типографии ЧГАКИ. Ризограф