

Кафедра хореографії

ІСТОРИКО-ПОБУТОВИЙ ТАНЕЦЬ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

(Лекція №2 для студентів II курсу ФФВ з дисципліни

«Історико-побутовий танець»)

Напрямок підготовки – 6.02.02.02 «Хореографія»

**Розробила: доц., к.п.н. СОСІНА В.Ю.,
викл. Акімова С. В.**

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії

Протокол № 1 від «29» серпня 2014 р.

Зав. кафедри доц., к.п.н. _____ Сосіна В. Ю.

План:

- 1. Вплив етикету на історико-побутовий танець; уклін як важлива складова частина танцю**
- 2. Французький теоретик – Туано Абро**
- 3. Менует**

складова частина танцю

В епоху Відродження побутовий танець набуває великого значення. Без нього не обходяться не лише бали, вечори, але і пишні вуличні свята, що досягають деколи надзвичайної яскравості і пишності. «На карнавальних святах Лоренцо Прекрасного у флоренції по вулицях міста роз'їжджають величезні колісниці, оточені строкатим натовпом масок, і хори співаків роз'яснюють алегоричний сенс розміщених на колісницях персонажів — Аріадни і Вакха, Паріса і Єлени і інших. У флоренції ж художники навчаються планувати складні еволюції мас і створювати нові художні форми масових рухів на військових маневрах і в так званих «кінних балетах», де кавалерія заставляла гарцювати своїх коней по складних фігурах і малюнках, задалегідь накресленим художником-режисером турніру».

У палацових залах італійських вельмож влаштовуються театральні представлення типу інтермедій з піснями і танцями. Танці складають основу цих розкішних видовищ.

На домашніх і вуличних святах також виконуються всілякі танці, що додають цим звеселенням оригінальність і красу.

Пишні свята, звеселення, балетні вистави міцно затверджуються і в Парижі. Італійські художники, що приїжджають туди, поети, музиканти, танцмейстери разом з французами владнують свята, створюють новий вигляд театральних вистав, де танцю відводиться значне місце. Але, «не дивлячись на запрошення до Франції ряду італійських музичних діячів, переоцінювати значення їх ніяк не слід. Основною ірушійною силою, що забезпечила квітучий розвиток» музики і танцю, була французька народна культура, національні наспіви, ритми, національна пластика.

В Італії, Франції, Англії, Іспанії виникає багато нових танцювальних форм. Різні шари суспільства мають свої танці, виробляють манеру їх виконання, правила поведінки під час балів, вечорів, свят.

Народна танцювальна культура була тим джерелом, звідки черпалися рухи, фігури, а частенько і танцювальні композиції, що сповна склалися. Музиканти запозичують з народних пісень і танців мелодії і ритми для

опер, романсів, танцювальних сюїт. У 1565 році в Байоні відбувся бал, де по ходу балетної вистави виконувалися народні танці різних французьких провінцій. Вистава мала галасливий успіх, вочевидь, тому під час приїзду польських послів в 1573 році вона була повторена.

Великий реформатор французького балету XVIII століття Жан Жорж Новер в «Листах про танець» підкреслює думку про те, що балетмейстер може перейняти у народу «безліч рухів і поз, породжених чистою і щирою веселістю».

Захоплено пише про чудову виконавську манеру народних танцюристів пані Севіні: «Я страшно засмучена тим, що ти не можеш бачити, як тут в провінції танцюють буре. Це дійсно щось вражаюче! Прості селяни і селянки проявляють дивне відчуття ритму, легкість, витонченість».

Танці епохи Відродження складніші, ніж невитіюваті бранлі пізнього середньовіччя. На зміну танцям з композицією хороводу і лінійно-шеренгової приходять парні (дуетні) танці, побудовані на складних рухах і фігурах.

У кожній провінції існують свої танці і своя манера виконання. Новер писав, що «менует прийшов до нас з Ангулема, батьківщина танцю буре — Овернь. У Ліоні вони знайдуть перші зачатки гавоту, в Провансі — тамбурина». Окремі форми народних танців, характерні для епохи Відродження, популярні досі. Так, в багатьох областях і провінціях Франції і зараз виконують ригодон, буре, менует, бранль, супроводжуючи танець жартівливими піснями. Народ як і раніше виконує свої танці легко, витончено, невимушено.

Придворні танці епохи Відродження в більшості своїй — народні танці, перероблені і видозмінені згідно правилам етикету. Лише незначне число танців виникло безпосередньо в палацовому середовищі. Стель придворної хореографії, що дійшов до нашого часу, складався поступово. Це був тривалий процес. Деякі дослідники вважають, що в епоху відродження взагалі не було стійких і визначених танцювальних форм. Дійсно, для XV століття характерна відсутність танців з чітко сталою формою.

Техніка танців XIV—XV століть незвичайно проста. В основному це променадні танці без регламентованого малюнку рухів рук. Композиція більшості з них була побудована на уклоних, наближеннях, віддаленнях виконавців один від одного. Рухи ніг складали дрібні кроки.

Майже всі танці супроводжувалися безкінечними уклінами, виконанню яких надавалося велике значення, оскільки вони були частиною придворного етикету.

Французькі уклони робилися в праву сторону на відміну від італійських, таких, що виконувалися вліво. Кавалер знімав капелюх лівою рукою — це повинно було означати, що він вітає пані від щирого серця. Слід зауважити, що танці Італії і Франції раннього Відродження мало чим відрізнялися один від одного. Стриманість і підкресленість постави пояснювалися багато в чому кроєм придворного одягу: у пані були сукні з важкої матерії з дуже довгими шлейфами, у чоловіків — кафтани, трико, що обтягували ноги, і вузькі черевики з довгими дзьобовидними шкарпетками. Одяг сковував свободу рухів.

Не дивлячись на те, що з'являється величезна кількість нових танців, різні шари суспільства ще довго зберігають танці, популярні в епоху пізнього середньовіччя. Народ, як і раніше, любить бранлі. При дворі виконуються променадні танці. Танці зі свічками і факелами міцно входять в побутові і урочисті обряди і поширюються по всій Європі. Найпопулярнішими танцями XV—XVI століть були басданси.

Перший час виконавці не дотримували певної послідовності рухів. Курт Закс говорить про те, що в танцях було багато невизначеного. Один міг виконуватися в темпі іншого, в одному танці змішувалися па різних танцювальних композицій. Вочевидь, багато що залежало від уміння, винахідливості ведучих.

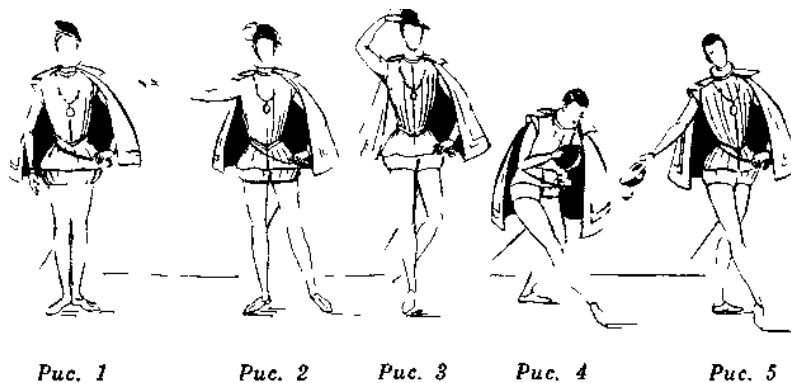
При вивченні танцювальної культури епохи Відродження необхідно пам'ятати, що назви окремих па поширювалися на назву танцю в цілому. Так, наприклад, слово «бранль» означало одночасно і па, і танець; «вольта» — і повний поворот, і танець, що включав в свій малюнок елементи підтримки (високий підйом дам в повітрі).

Народ виконував побутові танці в простій і природній манері, не дотримуючись спеціальних правил.

Етикет придворного суспільства був дуже строгим; він регламентував якнайтонші деталі поведінки. Дотримання правил етикету вважалося обов'язковим під час офіційних аудієнцій, церемоній, придворних прогулянок, обідів, вечерь, танцювальних вечорів.

Це привело до того, що в придворному суспільстві з'являється вчитель танців — викладач витончених манер. З особливою увагою відносилися до виконання реверансів і уклонів. Вони були не лише придворним вітанням, але і танцювальними фігурами, які додавали бальній хореографії риси урочистої величі.

Реверанс — шанобливий уклін. Його характер залежав від форми і крою одягу. Особлива увага в уклоні приділялася



умінню кавалера поводитися зі своїм головним убором. Він знімав капелюх перед уклоном і вітав пані, роблячи салют. Класти руку на ефес шпаги, відкидати пелерину, робити найпростіші рухи і жести придворні повинні були підкреслено красиво.

Реверанс і уклін XVI століття

Величністю і строгістю відрізнялися реверанси і уклони XVI століття. Перед королем і королевою їх робили особливо шанобливо і глибоко.

Уклін кавалера (займає чотири такти по 2/4). Вихідне положення: I позиція (мал. 1).

1-й такт. Крок правою ногою управо, права рука відкривається на рівні плеча, кисть відкрита (мал. 2).

2-й такт. Очі кавалера спрямовані на того, кому робиться уклін. Права рука згинається в лікті, піднімаючись до борту капелюха. Узявши капелюх за борт, кавалер злегка підводить її вгору, одночасно ліва нога наближається до правої ззаду, упираючись носком в підлогу (мал. 3).

3-й такт. Ліва нога робить крок назад в IV позицію. Центр ваги корпусу переноситься на ліву ногу. Права нога витягнута вперед в IV позицію.

Корпус схиляється, права рука, в якій знаходиться капелюх, проводиться попереду корпусу (мал. 4).

4-й такт. Випрямлення корпусу: права рука відводиться убік на рівні плеча. Витримується поза. Ліва рука лежить на ефесі шпаги. Капелюх повернений зовнішньою стороною до того, кому робиться уклін (мал. 5). Перед королем і королевою голова кавалера схилялася досить низько.

Реверанс пані (займає чотири такти по 2/4).

Вихідне положення: I позиція.

1-й такт. Крок правою ногою управо.

2-й такт. Ліва нога через I невыворотную позицію проводиться назад в IV позицію.

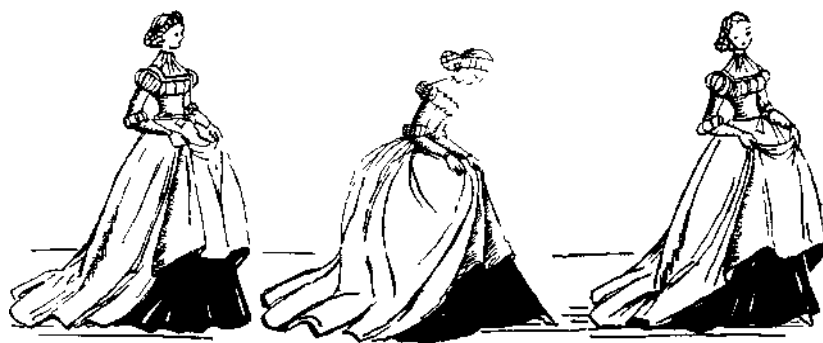


Рис. 6

3-й такт. Глибоке присідання, голова злегка схиляється. Очі опущені. Корпус залишається майже прямим.

4-й такт. Випрямлення колін. Права нога підтягується до лівої в I позицію.

Очі спрямовані на того, кому робиться реверанс (мал. 6).

Реверанс і уклін XVII століття

Розвиток танцювальної техніки в XVII столітті і зміна крою і тканини придворних костюмів не міг не відбитися на реверансах і уклоних. Уклони і реверанси виконуються витонченіше і музично.

Реверанси і уклони починалися з III і закінчувалися IV позицією. Кисті рук часто відводилися від корпусу. Перша чверть такту — ріє на дві ноги в III позиції, легкий нахил голови. Друга чверть — крок правою ногою назад в IV позицію (мал. 7). Третя чверть — випрямлення корпусу.

Вишуканий малюнок рук вінчав основні пози танцю. Він придбав особливе значення в популярному танці того часу — менуеті, де витончені рухи рук, витончені уклони і реверанси додавали всьому танцю надзвичайну галантність.

Першим італійським теоретиком танцювального мистецтва вважають Доменико, або Доменикано, з Пьяченци. Сам Доменико не писав жодних наукових трактатів, але його учні пильно вдивлялися в методику свого прославленого вчителя і поширювали її по всій



Рис. 7

країні. Зберігся так званий паризький манускриптом: Domenico de Piacenza «De arte saltandi e choreas discendi» (1416), де викладається система навчання танцям по методу Доменико. У XV столітті вийшов трактат Гулельомо із Песаро: Guglielmi Hebraei Pisamensis «De practica seu arte tripudii vulghare opusculum, circa», Ms. У 1455 році Антоніо Корназано видав першу книгу про танець: Antonio Cornazano «Libro dell'arte danzare», Ms. Майже одночасно з'являється «Золотий рукопис басдансів», що належить Маргариті Австрійській, де зафіксовані рухи і супроводжуючі їх мелодії.

Про те, що ці танці на початок XVI століття отримують всеєвропейську популярність, свідчить і англійський підручник басдансів, випущений Робертом Коміландом в 1521 році.

Серед італійських праць по хореографії XVI століття заслуговує на увагу книга Фабріціо Карозо: Fabritio Caroso «Il Ballarino» (Venetia, 1581). Карозо намагається систематизувати не лише танці, але і складові їх руху. Наприклад, він ділить реверанси на «важливих» («grave»), «малих»

(«*minima*»), «середніх» («*semiminima*»). «Середні» реверанси включали стрибок.

У XV столітті придворна хореографія починає набувати своїх специфічних рис. Вона остаточно пориває з якими б то не було прийомами виконання, властивими народному танцю. Рухи придворного танцю стають все більш і більш стриманими. Виконувати веселу піву вважається непристойним, з салтарели забираються стрибкові рухи.

Побутовий танець епохи Відродження — танець парний. В ньому більше уваги звертається на дрібні деталі руху рук, манері носити плаття, тримати корпус, знімати капелюх, вітати партнера і гостей. Зникають пантомимний і імпровізаційний елементи. Танцюючі стоять близько один до одного, торкаючись плечима.

Танцмейстери створюють канонічні форми танців, які старанно і пунктуально вивчає привілейоване суспільство. Цьому багато в чому сприяють підручники, де систематизуються рухи і робиться спроба зафіксувати танцювальні композиції.

У XV — початку XVI століття танцювальне мистецтво найпишніше розцвітає в Італії. Бали у Флоренції XV—XVI століть — зразок пишності, барвистості, винахідливості.

Італійські вчителі танців запрошуються в різні країни. Терміни, якими оперували італійські хореографи, проливають світло на характер танців і манеру виконання. Велике значення надавали «ері» — положенню корпусу під час танцю. Жінка повинна була танцювати скромно, легко, ніжно, опустивши очі. Допускалося згинання коліна, стопи, легкий відрив ноги від підлоги. Танцюючі могли робити нерізкі повороти і напівповороти, рухатися вперед, назад, допускався також простий і подвійний крок, зупинки, «легке переступання» — похитування корпусу, схрещування ніг. Надалі стали робити повний поворот, що отримав назву «вольт». Танцювальні терміни і фігури у Франції мало чим відрізнялися від італійських.

Стопи ніг в танцях XV століття розташовувалися по прямій лінії паралельно один одному. Виворотність стане обов'язковою лише з XVII

століття. Деякі дослідники абсолютно справедливо називають танці XV століття партерними (басданси і їх різновиди: бранлі, пована, куранта). Стрибки в них були відсутні.

У XVII столітті французька хореографія збагачується новими рухами, складнішими, витонченішими, ніж італійські. Побутовий танець починає включати такі рухи, як *assemble* на півпальцях, *jete*, глисуючий крок, перехрещення ніг, ковзання каблуком. Ускладнюється техніка жіночого танцю, в ній з'являються дрібні рухи типа *pas de bouffe*. Цьому немало сприяє зміна фасону придворного одягу. Укорочені плаття дозволяють робити легкі і виразні рухи ногами.

Жвавішим і активнішим стає спілкування партнерів. Кавалер веде пані, часто пропускаючи її декілька вперед, обводить її за руку. Танцюючі дивляться один на одного впродовж всього танцю.

Італійські танці французи виконують по-своєму, додаючи їм велику витонченість і вишуканість.

2. Французький теоретик – Туано Абро

Французькі хореографи і теоретики немало сприяли розвитку танцювального мистецтва, створенню нових танцювальних форм, строгій канонізації танцю. Створені ними дослідження і теоретичні узагальнення лягли в основу майже всього керівництва по танцю, що вийшли в подальші епохи. Серед знаменитих французьких теоретиків особливе місце належить Туано Абро, що випустив в 1588 році об'ємисту працю «Орхезографія». У ній автор детально і точно описує не лише танці другої половини XVI століття, але і раніші хореографічні форми, приділяючи велику увагу і класифікації бранлів.

Туано Абро детально фіксує композицію танцю, різновиди па і рухів, манеру виконання, характер костюмів і аксесуарів. Його праця сприяла популяризації хореографії, був тією основою, на якій надалі так інтенсивно розвивався придворний і сценічний танець.

Розвитку танцювальної культури значною мірою сприяє музика, яка в цей період широко звертається до танцювальних ритмів. Не можна не погодитися з М. Друськіним, який стверджує, що «інструментальна музика в своєму розвитку приблизно... до XVIII століття нерозривно пов'язана з побутовим танцем».

З часом танцювальна музика набуває все більшу самостійність. Розвиток її сприяє фіксації рухів і окремих композицій.

В епоху відродження при дворах європейських вельмож склалася своєрідна танцювальна сюїта. Зазвичай вона складалася з повільного урочистого танцю (бранль, басданс, куранта), що відкриває бал. За ним слідував живий, веселий танець, що теж складається з декількох частин. Укладали сюїту вольта, гальярда, салтарела. З часом сюїта стала ускладнюватися. У неї входили нові танці і рухи: стрибки, оберти на одній нозі, кабріолі (XVI ст.). В кінці XVII століття додається менует, що затьмарив своєю славою і популярністю всі танці.

Італійські басданси були поширені повсюдно, так само як пована, а в подальші епохи — менует. Французи віддавали перевагу куранті і повані, тоді як англійці любили жигу і сарабанду.

Бали, урочисті і танцювальні вечори, що стали особливо популярними в XVIII—XIX століттях, міцно увійшли до придворного побуту ще в епоху Відродження.

Назва «бал» походить від грецького слова «балери», старофранцузького *baller*, латинського *ballare*, що означає — танцювати, стрибати.

У пізніші історичні періоди бали стали підрозділяти на офіційні придворні, суспільні, родинні. Але для епохи Відродження типові придворні бали, куди запрошувалося лише вибране суспільство. На ці розкішні свята придворні були в дорогому парадному одязі. Якщо ж це був костюмований бал-маскарад, — в хитромудрих карнавальних костюмах.

Перші італійські і французькі бали відносяться до XIV століття. Їх нерідко відкривав кардинал. Цей звичай зберігся до середини XV століття. Так, в 1500 році Людовик XII дає великий бал в Мілані, який відкриває разом з кардиналом. Блискучі бали були при дворі Франциска I, на яких відрізнялася грацією, вишуканістю манер сестра короля Маргарита Валуа.

Під час балів нерідко давалися балетні вистави, в них виступали знамениті співці і танцюристи. Бали, на яких були присутні іноземні послы і дипломати, обставлялися особливо пишно і урочисто.

У піснях і танцях славили короля, його доблесне військо, демонстрували багатства країни, відданість підданих. Інколи весь бал перетворювався на алегоричний спектакль. Грандіозні бали з театральними виступами і карнавалами любила владнувати Катерина Медічи. На одному з них, в Байоні, представники різних областей країни виконували свої народні танці.

Але, мабуть, ніде так не захоплювалися танцем, так ретельно його не вивчали, як у Франції в кінці XVII століття. За Людовіка XIV бали досягли незвичайного блиску. Вони приголомшували розкішню костюмів і парадністю обстановки. Тут правила придворного етикету дотримувалися особливо строго.

У 1661 році Людовик XIV видає указ про організацію Паризької Академії танцю. У спеціальному королівському документі говориться, що Академія покликана сприяти вихованню хорошої манери в привілейованих класах, хорошій виправці у військових. Очолили цю установу тринадцять кращих

вчителів, призначених Людовиком. У завдання Академії входило встановити строгі форми окремих танців, виробити і узаконити загальну для всіх методику викладання, удосконалювати існуючі танці і винаходити нові.

Академія перевіряла знання вчителів танців, видавала дипломи, владнувала вечори і всіляко сприяла популяризації хореографічного мистецтва. Нові танці, нові рухи діячі Академії часто запозичували в народної хореографії, яка продовжувала розвиватися своїм шляхом. Члени Академії користувалися рядом привілеїв, які були недоступні іншим вчителям танців. І хоча багато хто з академіків використовував своє високе положення для особистої вигоди, Академія зіграла величезну роль в розвитку танцювальної культури Франції. Особливого розквіту вона досягла в період, коли на чолі її став Луї Бошан — знаменитий балетмейстер і вчитель танців короля. Багато хто з членів Академії поклав початок сучасної теорії танцю. До них відносяться Фельє, Пекур, Маньї, Рамо.

На балах Людовика XV, багатих і барвистих, придворний етикет був вже менш строгим. Від убрання залів і віталень, від елегантно-вишуканих вбрань і легких танців віяло витонченою грацією і підкресленою манірністю.

По указу Людовика XV вводяться платні суспільні бали в будівлі оперного театру. Перший такий багатолюдний прилюдний бал відбувся в 1715 році.

Народний і побутовий танець Франції XVI—XVII століть зіграв виключно велику роль в розвитку балетного театру і сценічного танцю. Хореографія оперно-балетних вистав XVI, XVII і початки XVIII століття складалася з тих же танців, які придворне суспільство виконувало на балах і святах. Лише в кінці XVIII століття відбувається остаточне розмежування побутового і сценічного танців. Ряд рухів, на яких побудовані гавот, гальярда і особливо менует, лягли в основу лексики класичного танцю.

Найбільш популярні танці XVII століття — гавот і менует — надовго пережили свою епоху і були відомі до початку XIX століття.

МОНТАНЬЯР



(музичний розмір 3/8)

Монтаньяр — масовий танець, що виконується у супроводі волинки і двох труб. В ньому беруть участь не менше восьми пар, розташованих колоною. Фігури і рухи монтаньяра вимагають, аби відстань між парами була не менше півтора метрів (схема 38).

Хлопець стоїть направо, дівчина — наліво. Руки танцюючих сплетені за спиною: права рука в правій, ліва в лівій. Пари рухаються вперед. Основний хід: крок правою ногою вперед, ліва на підлозі (перша восьма). Ліва нога виноситься вперед на низькі



Схема 38

півпальці, одночасно права нога піднімається на півпальці (друга восьма).

Ліва нога, напівзігнута в коліні, проходить вперед в IV повітряну позицію на croise з одночасним маленьким plie на правій нозі (третья восьма). Праве плече висувається вперед. Голова повернена вправо.

Рух повторюється з іншої ноги.

СХЕМА ТАНЦЮ

1—4 такти. Виконуючи основний рух, пари йдуть вперед. 5—8 тактів.

Перша пара, не розриваючи рук, робить поворот на місці вправо.

9—10 такти. Перша пара розходитьься. Хлопець йде наліво від глядача, дівчина — направо. Руки хлопця призігнуті в ліктях, підняті вгору долонями всередину. Руки дівчат розкриті в II позиції. Танцюючі йдуть до місця, звідки

починали танець, пропускаючи вперед другу пару. Проходячи ззаду неї, хлопець і дівчина першої пари перехрещуються перед кожною парою, починаючи з третьої. Хлопець першої пари проходить попереду своєї партнерки, обернувшись лицем до третьої пари, дівчина першої пари — до свого партнера (схема 39).

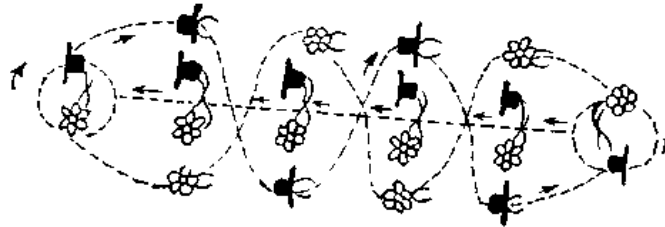


Схема 39

11—12 такти. Продовжуючи рух, хлопець першої пари проходить вправо, а дівчина — вліво. Перша і третя пари утворюють одну лінію.

Примітка. На дев'ятий — дванадцятий такти друга пара проходить вперед основним рухом і робить поворот на місці, не розриваючи рук. Коли перша пара буде останньою в колоні, вона робить поворот вправо, як на початку танцю, і, продовжуючи рух, знову йде вперед. Таким чином, всі пари танцюють одночасно, поки не повернуться у вихідне положення. Кожна пара, яка буде останньою в колоні, повинна зробити поворот вправо, після чого знову йти вперед.

ВОЛЬТА

(музичний розмір 3/4)

Вольта — парний танець італійського походження. Назва його походить від італійського слова *voltare*, що означає «обертатися». Зазвичай танець виконується однією парою (чоловік і жінка), але число пар може бути збільшене. Початку танцю передуює уклін кавалера і реверанс пані (уклін XVI ст).

Основний малюнок танцю полягає в тому, що кавалер моторно і різко повертає в повітрі танцюючу з ним пані. Цей підйом зазвичай робиться дуже високо. Він вимагає від кавалера великої сили і спритності, оскільки, не дивлячись на різкість рухів, підйом повинен виконуватися чітко і гарно. Як і багато інших народних танців, вольта незабаром після своєї появи стала виконуватися на придворних святах. У XVI столітті вона відома у всіх європейських країнах, але найбільший успіх мала при французькому дворі. Проте вже за Людовіка XIII французький двір вольти не танцює. Найдовше цей танець проіснував в Італії.



З описом вольти ми зустрічаємося як в найраніших, так і пізніших дослідженнях. Туано Арбо, наприклад, називає вольту «провансальським танцем», вважаючи, що вона походить від гальярди.

У деяких джерелах вольту іменують «Гальярдною вольтою», хоча темп вольти повільніші за темп гальярди.

Рухи вольти, пов'язані з підйомом дам в повітря, — прообраз майбутньої підтримки в складній техніці сценічного танцю. Аналіз рухів вольти підтверджує

думку про походження лексики сценічного танцю з народної хореографії і тієї великої ролі, яку зіграли народні і побутові танці в розвитку професійного балетного мистецтва.

СХЕМА ТАНЦЮ

Вихідне положення: ноги в I позиції. Виконавці стоять один проти одного, ліве плече кавалера і праве плече пані звернені до центру кола. Руки кавалера - на талії пані, руки пані - на плечах кавалера.

Виконавці рухаються проти годинникової стрілки.

Перша фігура — 8 тактів

Balance (мал. 8)

1-й такт. Кавалер робить ковзаючий крок вперед правою ногою, пані — ковзаючий крок лівою ногою назад (перша, друга чверті).

Кавалер підставляє ліву ногу до правої і робить невеликий поворот вправо.

Одночасно пані робить великий поворот вправо, піднімаючись на півпальці (друга чверть). Ноги в першій позиції на всій ступні (третя чверть). Виконавці міняються місцями.

2-й такт. Кавалер виконує balance з лівої ноги, пані — balance вперед з правої ноги.



Рис. 8

3—4 такти. Повторення рухів першого і другого тактів. 5—8 тактів. Повторення рухів перших чотирьох тактів.

Танцюючі в кінці першої фігури опиняються у вихідному положенні.

Друга фігура — 8 тактів

Повороти — Tourne (мал. 9)

9-й такт. Обертаючись трохи управо, кавалер робить крок вперед правою ногою в IV позицію. Одночасно пані робить крок правою ногою назад в IV позицію (перша чверть). Продовжується пово-



Рис. 9

рот вправо. Ліві плечі танцюючих звернені один до одного. Ліва нога кавалера, злегка зігнута в коліні, проводиться вперед і перехрещує праву ногу, торкаючись півпальцями до підлоги. Ліва нога пані торкається пальцями до підлоги ззаду, в щиколотці правої ноги (друга чверть). Голови повернені один до одного. Руки пані лежать на плечах кавалера, руки кавалера — на талії пані.

Витримується попередня поза (третя чверть).

Танцюючі міняються місцями.

10-й такт. Кавалер переносить центр ваги на ліву ногу, права нога робить assemble і опускається в I позицію. Пані робить крок лівою ногою на півпальці, права нога виконує круг рух в повітрі ззаду лівої і опускається в I позицію (renverse). Танцюючі приймають вихідне положення.

11-й такт. Повторення дев'ятого такту.



Рис. 10

12-й такт. Повторення десятого такту.

13-16 такти. Повторення дев'ятого—дванадцятого тактів.

Третя фігура — 8 тактів

Стрибки — Saute (мал. 10)

17-й такт. Повторення першого такту першої фігури.

18-й такт. Кавалер лівою рукою обіймає пані за талію справа. Його права рука підтримує її за талію (спереду), і, спираючись енергійно на ліву ногу, поштовхом від стегна він піднімає пані вгору, одночасно допомагаючи зробити півоберт вправо.

Пані кладе праву руку ззаду на шию кавалера так, щоб можна було спертися на його праве плече. Лівою рукою пані притримує спідницю. Готуючись до стрибка, пані повинна відштовхнутися правою ногою від підлоги, виносячи вперед ліву ногу, зігнуту в коліні (перша, друга чверті). Під час підйому пані кавалер стає на півпальці.

Пані і кавалер приймають знову вихідне положення (третья чверть).

19-24 такти. Повторення сімнадцятого і вісімнадцятого тактів до кінця музичної фрази.

Примітка. Третя фігура виконується двічі. Танцюючі приймають вихідне положення.

ГАЛЬЯРДА

(музичний розмір 3/2, 3/4, 6/8)

Гальярда — старовинний танець італійського походження, розповсюджений в Італії, Англії, Франції, Іспанії, Німеччині.



Це веселий і живий танець, що бере свій початок в народній хореографії, хоча найбільшого поширення набув в привілейованих класів.

Вже на початку XVI століття музика гальярди стала популярна в широких шарах французького суспільства. Під час виконання серенад орлеанські студенти грали мелодії гальярди на лютнях і гітарах. Поява всіляких мелодій гальярди і встановлення її ритмічної структури сприяла тому, що рухи танцю стали більш канонізованими.

Як і куранта, гальярда носила характер своєрідного танцювального діалогу.

Кавалер рухався по залу разом зі своєю пані. Коли чоловік виконував соло, пані залишалася на місці. Чоловіче соло складалося зі всіляких складних рухів. Після цього він знову підходив до пані і продовжував танець.

Гальярда називалася ще «п'ять па», або «романеска». У основі танцю п'ять рухів: чотири невеликі кроки і стрибок. Ці рухи займали два такти по $3/4$, тобто шість чвертей. Стрибок, що слідував за кроком, дозволяв робити витримку і давав можливість починати рух з іншої ноги.

Рухи танцю могли робитися вперед, назад, в сторони, по діагоналі. Їх напрям вибирали самі танцюючі.

Як стверджує ряд дослідників, саме стрибки сприяли успіху гальярди.

Легкість і жвавність, з якою виконувався танець, не виключали відомої вишуканості, яку потрібно було зберігати навіть при швидкому повороті плечей. Виконавці гальярди демонстрували не лише легкість і спритність, вони могли на свій розсуд чергувати рухи, замінювати під'єм ноги легким торканням підлоги, крок вперед — шарканням або трикотуючими ударами носком і каблуком. Міняючи і ускладнюючи рухи, виконавці як би змагалися один з одним в спритності.

Придворне суспільство танцювало гальярду в пишному парадному одязі. Чоловіки не обходилися без пелерини, перекинутої через праве або ліве плече, і шпаги, яку притримували лівою рукою. Пані одягалися в дорогі сукні, до поясу прикріплювали стрічки, на яких висіли маленькі люстерка.

Гальярда — танець складний. Він складається з кроків, стрибків, «переступів», поз, які відтворювалися в певній послідовності. Так, виконавець робив чотири кроки, за якими слідували стрибок і після нього пауза, що займала шосту чверть такту. При цьому вільна від стрибка нога була підведена ззаду. Таке фіксоване положення тіла називалося «позуванням», або «руада». Розрізняли праву і ліву руади. Якщо центр ваги доводився на праву ногу, а ліва була підведена, то така поза називалася «Лівою руадою». При «правій руаді» центр ваги доводився на ліву ногу, а права була підведена ззаду.

Наступним рухом гальярди був «журавлиний крок» (*piéd en l'air*, або *grue*). Його робили і чоловіки і жінки, з тією лише різницею, що у чоловіків це па носило

вольовий і сміливий характер, у жінок — декілька пом'якшений. Gue могло бути правим і лівим. При правому gue робився крок лівою ногою вперед, права нога, зігнута в коліні, виносилася теж вперед. Якщо крок робився правою ногою, а зігнута в коліні ліва виносилася вперед, той рух називався лівим gue.

«Лягання корови» (gu de vache) — різновид гальярдного стрибка. Цей рух став майже типовим для гальярди. Під час його виконання нога піднімалася убік.

Своєрідність руху, що називався «переступом» (entre-taille), полягала в тому, що виконавець робив крок правою ногою вперед, а ліву підтягував до правої, як би зіштовхуючи її з місця, при цьому права нога одразу піднімалася вгору, злегка зігнута в коліні. «Переступи» розрізнялися праві і ліві. Все залежало від того, з якої ноги починався стрибок.

За великим стрибком, як правило, слідувало «позування» — postur, яке було завершуючим рухом. Тут також розрізняли праве і ліве «позування». При правому «позуванні» центр ноги доводився на праву ногу, а відведена назад ліва нога злегка торкалася пальцями підлоги.

При лівому «позуванні» відводилася назад права нога.

Таким чином, майже всі рухи гальярди робилися з тієї або іншої ноги і в певній послідовності.

Приклади зміни ніг і рухів ми знаходимо в Туано Арбо:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1) Gue лівою ногою. | 1) Gue правою ногою. |
| 2) Gue правою ногою. | 2) Gue лівою ногою. |
| 3) Gue лівою ногою. | 3) Gue правою ногою. |
| 4) Gue правою ногою. | 4) Gue лівою ногою. |
| 5) Великий стрибок. | 5) Великий стрибок. |
| 6) Ліве позування. | 6) Праве позування. |

Можливий і декілька інший варіант — інше співвідношення «п'яти па».

- 1) Ноги стоять в I позиції.
- 2) Gue правою ногою.
- 3) Права руада.

- 4) Entretaille — закінчити лівою ногою.
- 5) Великий стрибок.
- 6) Праве позування.

Французькі і італійські вчителі танців і поети по-різному описували гальярду, але всі сходилися в одному: реверанси і композиції танцю не грали особливо важливої ролі і виконувалися в головному уборі, капелюсі або береті.

Як і багато інших придворних танців, гальярда виконувалася в балетних виставах.

У найбільших працях по історії танцю гальярді відводиться значне місце. Її опис ми знаходимо в працях Рауля Фельє, Рамо, Маньї.

Фабріціо Карозо описує танець під назвою «La Cascarde», який є різновидом гальярди. Особливо детально на гальярді зупиняється Туано Арбо. І це зрозуміло, оскільки в гальярді, як ні в якому іншому танці, міститься багато рухів, що перейшли в нові танцювальні форми.

ПОВАНА

У першій половині XVI століття на зміну басдансам приходять пована, а пізніше — куранта.

Про походження повани у істориків хореографії немає єдиної думки. Туано Арбо вважав, що вона прийшла з Іспанії при Генріху III. Шарль Давні називає повану іспанським танцем.



«Проте цьому танцю, — говорить Давні, — приписують італійське походження, думаючи, що цей танець прийшов з Падуї і що його назва походить від слів Padavana, Padouana». Курт Закс теж дотримується думки, що співзвуччя слова «пована» з назвою міста Падуї вказує на італійське походження цього танцю. Зовсім інше тлумачення знаходимо ми в праці Жоржа Дера, де говориться про те, що пована французького походження, що в 1574 році вона була вивезена з Франції і що опис повани в Туано Арбо сильно відрізняється від опису іспанських пован, які виконуються жвавіше. Артур Пужен в театральному словнику розглядає повану як танець іспанського походження.

Ймовірно, в кожній країні характер рухів і зразок виконання повани мали свої особливості. Так, неважко знайти істотну різницю між французькою і італійською пованою. У французької кроки плавні, повільні, граціозні, ковзаючі, в італійській жвавіші, неспокійніші, що чергуються з маленькими стрибками.

Найімовірніше, свою назву пована отримала від латинського слова pavо, раоп, що означає павич. І дійсно, танцюючі повану як би наслідують паву, що шестує з гарно розпущеним хвостом.

Таке визначення повани можна знайти в танцювальному словнику Кампана (видання 1790 р.), який вважає повану іспанським танцем. Один з німецьких музикантів ще в 1523 році так і назвав повану: «танець пави».

Під музику повани відбувалися різні церемоніальні ходи: в'їзди властей до міста, проводів знатної нареченої в церкву. У Франції і Італії пована затверджується як придворний танець.

Урочистий характер повани дозволяв придворному суспільству блищати витонченістю і грацією своїх манер і рухів. Народ і буржуазія цей танець не виконували. Пована, як і менует, виконувалася строго по рангах. Починали танець король і королева, потім в нього вступав дофін із знатною пані, потім принци і так далі. Танцювали повану однією або двома парами під акомпанемент тамбурину, дерев'яних інструментів, флейти в повільному подвійному розмірі.

Кавалери виконували повану при шпазі і в пелеринах. Пані були в парадних сукнях з важкими довгими тренами, якими потрібно було майстерно володіти під час рухів, не піднімаючи їх з підлоги. Рухи трена робили ходи красивими, додаючи повані пишноту і урочистість. За королевою наближені пані несли шлейф. Перед початком танцю належало обходити зал.

В кінці танцю пари з уклонами і реверансами знову обходили зал. Але перш ніж надіти капелюх, кавалер повинен був покласти праву руку ззаду на плече пані, ліву (тримаючий капелюх) — на її талію і поцілувати її в щоку. Під час танцю у пані були опущені очі; лише час від часу вона дивилася на свого кавалера.

Основний хід повани — прості і подвійні кроки.

Простий крок складається з ковзаючого кроку вперед або убік з перенесенням центру ваги на крокуючу ногу і з виведенням вільної ноги в IV повітряну поліцію вперед.

Подвійний крок на 2/4 складається з двох ковзаючих простих кроків з перенесенням центру ваги на крокуючу ногу і виведення вільної ноги в IV повітряну позицію.

Наприклад: зробити ковзаючий крок правою ногою убік (рахунок: «раз»), підтягнути ліву ногу до правої в I позицію (рахунок: «і»). Права нога ковзає убік (рахунок: «два»), а ліва нога виносить в IV повітряну позицію (рахунок: «і»).

Подвійний крок на 4/4 — зробити ковзаючий крок правою ногою убік (рахунок: «раз»), підтягнути ліву ногу до правої в

I позицію (рахунок: «два»). Права нога ковзає убік (рахунок: «три»), ліва виноситься в IV повітряну позицію (рахунок: «чотири»).

СХЕМА ТАНЦЮ (музичний розмір 4/4)

Вступ до танцю — 7 тактів.

Дві танцюючі пари обходять зал. Перша пара починає в крапку 3, друга пара — в крапку 5. В кінці сьомого такту перша пара повинна прийти до крапки 8, друга пара — до крапки 2, звідки і починається перша фігура повани.

Кавалер тримає правою рукою ліву руку пані. Ліва рука кавалера лежить на ефесі шпаги. Руки па рівні плечей, лікті зігнуті. Пані правою рукою притримує в талії сукню.

Ноги в I невиворітній позиції. Кавалер звернений до пані, ліве плече кавалера злегка попереду. Голова пані звернена до лівого плеча. Очі опущені (мал. 11).

1—2 такти. Кавалери починають з лівої ноги, пані — з правої. Чотири прості ковзаючі кроки вперед. Кожен крок на дві чверті.



Рис. 11

3—4 такти. Вісім кроків. Кожен крок на кожному чверть такту, причому на першу чверть четвертого такту, не розриваючи рук і злегка зходячись, танцюючі роблять один одному уклін, злегка нахиляючи голову.

Кавалер капелюха не знімає. У кавалера легке ріле на ліву ногу, права ставиться назад. У пані ріле на праву ногу, ліва ставиться назад.

5-й такт. Два кроки, продовжуючи хід. Кожен крок на дві чверті.

6—7 такти. Закінчуючи хід кроками на кожну чверть, кавалер і пані встають один проти одного, права рука кавалера опущена. Пані тримає плаття.

Перша фігура — 12 тактів

1—2 такти. Уклін кавалера пані вправо (уклін XVI ст.). У пані реверанс вліво.

3—4 такти. Уклін парі візаві вправо.

5-й такт. Пані виходять вперед, роблячи два кроки правою і лівою ногою. Руки схрещені і притримують плаття.

(Перший крок — на акорд, другий крок — на останні ноти такту).

6-й такт. Пані йдуть одина до одної по діагоналі: крок правою — лівою ногою (кроки на дві чверті). Кавалери роблять два кроки назад з правої ноги.

7-й такт. Подвійний бранль. Пані подають одина одній праві руки. Лікті зігнуті. Лівими руками притримують подол плаття (мал. 12). У кавалерів подвійної бранль вперед з правої ноги.

8-й такт. Пані обходять одина одну вправо, роблячи два кроки з правої ноги.



Рис. 12

9-й такт. Подвійний бранль, в кінці такту кожна пані йде до свого кавалера, подаючи йому ліву руку, яку кавалер бере лівою рукою.

10-й такт. Обходять один одного простими кроками.

11-й такт. Подвійний бранль. Пари стоять візаві.

12-й такт. Легкий поворот на півпальцях з середини убік: у пані вліво, у кавалера вправо. Кавалер бере правою рукою ліву руку пані.

Друга фігура — 8 тактів

1—3 такти. Перехід на сторону візаві трьома подвійними на повани: кавалер починає лівою ногою убік, пані — правою (перший, третій такти).

4-й такт. Чотири прості кроки, пані починає з лівої ноги, кавалер — з правої. Танцюючі обернені лицем один до одного.

5—6 такти. Уклін кавалера до пані вправо (уклін XVI ст), у пані реверанс вліво.

7—8 такти. Уклін парі візаві вправо. На останню чверть восьмого такту кавалер обертається до своєї пані.

Третя фігура — 13 тактів

1—3 такти. Кавалери подвійним кроком повани роблять перехід до пані візаві, починаючи з лівої ноги. Ліва рука кавалера — на ефесі шпаги, права рука відведена убік. На третю чверть третього такту кавалер, роблячи крок на ліву ногу, позує: голова повернена до пані, ліве плече попереду. На четверту чверть пауза.

4-й такт. Подвійним бранлем, починаючи з правої ноги, кавалер підходить до пані.

5—6 такти. Уклін кавалера до пані вправо (уклін XVI ст).

7-й такт. Пані відповідає реверансом, XVI століття, вліво. Коли кавалер починає перехід, пані закінчує свій реверанс.

8—11 такти. Перехід кавалера до своєї пані. Повторення перших чотирьох тактів третьої фігури.

12—13 такти. Уклони і реверанс один одному.

КУРАНТА

(музичний розмір 3/4)



Куранта — придворний танець рубежу XVI—XVII століть, італійського походження. Куранта — танець урочистий, його справедливо називали «танцем манери», гордовитим ходом. Назва куранты походить від італійського слова *corrente*, що означає перебіг води, плавний

рівномірний. Один з істориків хореографії порівнює рухи куранти з рухами плавця, який плавно занурюється у воду і потім з'являється знову.

Композиційний малюнок танцю зазвичай йшов по овалу, але це міг бути і подовжений квадрат, і восьмикутник, що давало можливість робити зигзагоподібні рухи, характерні для італійського танцю *riua*, що існував в XV столітті.

Куранта була проста і складна (*figure*). Перша складалася з простих, глісуючих кроків, *demi—coure*, що виконувалися переважно вперед. Складна куранта носила пантомімічний характер: троє кавалерів запрошували трьох дам для участі в танці. Пані відводили в протилежний кут залу і просили танцювати. Пані відмовлялися. Кавалери, діставши відмову, вирушали, але потім поверталися знову і ставали перед пані на коліна. Лише після пантомимної сцени починався танець. У складній куранті рухи виконувалися вперед, назад і убік. Туано Арбо говорить, що кавалер в куранті виконував «коліна». Вочевидь, це означало, що він робив складніші рухи, ніж в простій, прогулочній куранті. В середині XVI століття пантомімна частина танцю відпадає.

Куранта багато раз міняла свій музичний розмір. Спочатку він був на 2/4, пізніше — тридольним.

У 1697 році на весіллі герцога Бургундського бал відкривався курантою. На початку танцю був уклін і реверанс всім присутнім, який займав два такти. Потім впродовж двох тактів танцюючі робили уклони один одному. Реверанси і уклони повинні були точно збігатися з музикою. Дуже часто в куранті переважали глісуючі кроки.

Основне на куранти (Temps de courante)

1-й такт. Права нога ковзає вперед в IV позицію на півпальці, ліва залишається ззаду на низькому арабеску (перша чверть). Ліва нога підводиться до правої назад в III позицію на низькі півпальці (друга чверть). Права робить крок вперед (третя чверть).

2-й такт. Pas grave правою ногою, робиться глісуючий крок вперед на низькі півпальці (перша чверть). Ліва нога підтягується до правої вперед (друга, третя чверті). Теж з лівої ноги.

В куранті зустрічається pas de bouffe, яке займає один такт: (затакт) права нога відділяється від підлоги. Ставиться вперед (перша чверть). На «і» ліва підставляється до правої назад. Права переноситься назад в III позицію (друга чверть). Ліва ставиться в III позицію вперед (третя чверть).

Всі рухи виконуються на низьких півпальцях.

Той же рух з лівої ноги.

Рухи кавалера в куранті були швидшими, ніж у пані. Це підтверджує Туано Арбо, коли пише, що кавалер «робив колінця».

Але, не дивлячись на різні рухи кавалера і пані, ритм не порушувався.

Куранту називали ще «докторським танцем». Людина, що досягнула рухи куранти, вважалася вченою. Близько 1700 року куранту перестали виконувати на балах, на зміну прийшли танці з живішим темпом.

Але, не дивлячись на це, вона була включена в список танців, обов'язкових для вивчення балетними артистами.

АЛЕМАНДА

(музичний розмір 2/4)

Алеманда — танець німецького походження. Він належить до масових «низьких», танців без стрибків. Найбільш детальний опис алеманди дає Туано Арбо.

Виконавці ставали парами один за одним. Кількість пар не обмежувалася. Кавалер тримав пані за руки. Рухи танцю склалися з простих, спокійних кроків і подвійного бранлю. Кроки робили вперед, убік, відступаючи назад. По ходу танцю нерідко виконували gigue без стрибка, піднімаючи ногу в повітряну позицію (pied en l'air).

Колона рухалася по залу, і, коли доходила до кінця, учасники робили *conversion* — поворот на місці (не роз'єднуючий рук) і продовжували танець у зворотному напрямі. Алеманда складається з двох частин, на кожна з них доводиться вісім тактів.

САЛТАРЕЛА

(музичний розмір 2/4, 3/8, 6/8)

Народний італійський танець. Назва його походить від італійського слова *saltare* — стрибати, скакати. Він відомий в Романьї, Лацо, Сан-Маріно, в Абруціо. У кожній області його виконують по-своєму.

Салтарела — дуже простий танець, він не має встановлених фігур. Основний його рух — *balance*. Але виконавці повинні володіти спритністю і силоміць, оскільки темп в танці весь час наростає, доходячи до дуже бурхливого.

Салтарела — парний танець. Число пар, що беруть участь в танці, може бути дуже великим. Як і багато інших народних танців, салтарела починається інколи ігровою пантомімною сценою. Чоловік робить декілька па перед жінкою, як би запрошуючи її на танець. Жінка не відразу приймає запрошення; вона дивиться трохи убік і кокетливо грає фартухом. Удар барабана дає сигнал до першого стрибка. У деяких районах Італії, наприклад в Джіогарії, салтарела існує як низький безстрибковий танець. Існують і її різновиди хороводів. У хороводі салтарелі танцюючі стоять, тісно притиснувшись один до одного, їх тіла нахилені вперед, голови майже стикаються в центрі кола; руки кладуться на плечі один одному. Босі ноги м'яко ковзають по землі. Виконавці мірно розгойдуються в такт руху ніг.

В Марче її танцюють під акомпонемент бубна, або невеликого барабана, на якому відбиває дріб літня жінка. Музиканти інколи входять в коло і включаються в загальний танець.

Своєрідне виконання салтарели в Романьї. Тут вона супроводиться піснею, яку співає один з учасників, і є як би демонстрацією спритності. Жінки ставлять на голову стакан, наповнений водою або вином. Під час складних і швидких рухів не повинно бути пролито жодної краплі.

САРАБАНДА

Відомий балетмейстер і педагог Карло Блазіс в одній зі своїх праць дає короткий опис сарабанди: «У цьому танці кожен вибирає собі пані, до якої він небайдужий. Музика дає сигнал, і двоє закоханих виконують танець, благородний, мірний, втім, важливість цього танцю нескільки не заважає задоволенню, а скромність додає йому ще більше граціозності; погляди всіх із задоволенням стежать за танцюючими, які виконують різні фігури, виражають своїм рухом всі фазиси кохання.



Карло Блазіс говорить про сарабанду, яку виконували його сучасники. Лише остання фраза з його опису дає зрозуміти, як виглядав цей танець в XVI—XVII століттях, коли він був модним в різних країнах.

Батьківщина сарабанди — Іспанія. Спочатку це був народний танець, що виконувався під пісні, які Сервантес, наприклад, вважав непристойними.

Знавці старовинних танців по-різному визначають сенс слова «сарабанда».

Одні стверджують, що воно походить від назви інструменту, що служив акомпанементом при співі, інші вважають першоджерелом європейське слово *Zara*, що означає «ходити кружляючи», треті — персидське слово *serband*.

Танцювальний малюнок іспанської сарабанди не зберігся, але окремі її рухи влилися в танці Андалузії пізнішого часу.

У Іспанії сарабанду танцювали лише жінки. Акомпанементом служили кастаньети, гітара і спів учасниць. У неї був живий ритм, граціозні рухи.

За межі Іспанії сарабанда потрапляє в XVII столітті. Тут вона стає парним танцем із спокійнішим ритмом.

У придворних кругах сарабанду зазвичай танцювали повільно і поважно.

У себе на батьківщині сарабанда попала до ряду непристойних танців і в 1630 році була заборонена Кастільською радою.

3. МЕНУЕТ

Менует — один з найпопулярніших танців XVI—XVII століть. Переживши на декілька століть одночасно з ним виникнувші хореографічні форми, він зіграв велику роль в розвитку не лише бального, але і сценічного танцю. Як і більшість танців, він виник з французького селянського бранлю. Батьківщиною його рахують Бретань, де його виконували безпосередньо і просто. Свою назву він отримав від *pas menus*, маленьких кроків, характерних для менуету.

Як і багато інших танців, що виникли в народі, менует в своїй первинній формі був пов'язаний з піснями і побутовим устроєм даної місцевості. Виконання менуету відрізнялося витонченістю і грацією, що немало сприяло його швидкому поширенню і популярності в придворному суспільстві.

Улюбленим танцем королівського двору менует стає за Людовіка XIV. Тут він втрачає народний характер, свою безпосередність і простоту, стає величним і урочистим. Придворний етикет наклав свій відбиток на фігури і пози танцю. В менуеті прагнули показати красу манер, вишуканість і граціозність рухів.

Аристократичне суспільство ретельно вивчало уклони і реверанси, що часто зустрічаються по ходу танцю. Пишний одяг виконавців зобов'язав до повільних рухів.

Менует все більше і більше знаходив риси танцювального діалогу.

Рухи кавалера носили галантно-шанобливий характер і виражали преклоніння перед пані.

Виконавці менуету рухалися за певною схемою, дотримуючись строгого композиційного малюнка. Схем існувало багато, хоча між ними неважко знайти загальні риси.

Президент Паризької Академії танцю Луї Бошан — вчитель Людовіка XIV — запропонував схему у вигляді букви S.

Тауберт в своїй праці описує схеми у вигляді вісімки, двійки, букв S і Z. Відомий танцівник Пекур, ставши президентом Академії танців, наполягає на схемі у вигляді букви Z. Поступово вона стає канонічною. При французькому дворі менует дуже скоро став провідним танцем. Його називали «королем танців і танцем королів». Виконавці розташовувалися строго по рангах. У першій парі

йшли король і королева, після них — дофін з однією із знатних пані. Звідси виникли назви: менует de la Reine і менует de Dauphin.

Довгий час менует виконувався однією парою, потім число пар стало зростати.

Менуету виучувалися довго, погляньте на його нехитрий основний крок. Це пояснюється тим, що дуже важко давалася манера виконання.

Перехід від одного руху до іншого повинен був здійснюватися без ривків і в точному ритмі, плавно, гарно. Особливо складною була чоловіча партія, в якій велику роль грали рухи з капелюхом. Її слід було елегантно зняти під час реверансу, гарно тримати поперемінно то в одній, то в іншій руці і невимушено надіти.

Руки танцюючих, м'які, пластичні, з красивим вигином кистей, домальовували пози менуету.

У менуетах XVII століття вони мали своєрідне позування: їх не належало піднімати високо, з'єднання рук танцюючих повинно було відбуватися м'яко, плавно.

Повільний менует в XVIII столітті змінив швидкий. Якщо при виконанні повільного менуету головним було точне виконання заздалегідь передбаченої схеми, то для швидкого властиве прискорення темпу, введення ряду складних рухів; руки дозволялося піднімати високо в різних позах.

У менуеті XIX століття змінюються не лише рухи рук. Музичний розмір, що визначає характер основного па менуету, який в XVII столітті займав два повні такти по 3/4, став займати один такт.

З такою формою кроку ми зустрічаємось в менуеті, вигаданому Маріусом Петіпа на музику з опери Моцарта «Дон Жуан».

На сценічні підмостки менует попав давно, але коли — встановити не вдалося. Курт Закс, наприклад, вказує 1700 рік; інші дослідники зупиняються на періоді між 1706— 1729 роками.

Менует був популярним танцем не лише при французькому дворі. Він виконувався в Росії на асамблеях Петра I (танцювала одна пара). За часів Єлизавети Петрівни число пар значно зросло.

У епоху французької революції менует втрачає свою популярність. На зміну приходять інші, простіші і загальнодоступні танцювальні форми. Але менует залишився серед особливо важливих танців в системі хореографічної освіти. На ньому виховувалися багато поколінь балетних артистів всіх країн.

ЕЛЕМЕНТИ МЕНУЕТУ XVII—XVIII СТОЛІТЬ (два такти по 3/4)

Основний крок менуету XVII століття (pas menuet)

Вихідне положення: ноги в III позиції, права нога попереду.

1-й такт. Plie в III позиції на дві ноги (перша чверть), ковзаючий крок правою ногою вперед, ліва нога ззаду в IV позиції (друга чверть), plie на дві ноги, одночасно ліва проводиться вперед в IV позицію (третья чверть).

2-й такт. Три маленькі кроки вперед на низьких півпальцях з лівої ноги (перша, друга, третя чверті). Цей крок можна виконувати назад.

Примітка. Крок другого такту робиться без щонайменшого відведення ноги убік.

Другий крок (pas menuet) (два такти по 3/4)

Вихідне положення: ноги в III позиції, права нога попереду. Затакт — plie.

1-й такт. Крок правою ногою вперед в IV позицію, ліва нога ззаду в IV позиції (перша чверть). У цьому положенні витримується пауза (друга чверть). Ліва нога підтягується до правої ноги назад в III позицію. Ноги піднімаються на низькі півпальці (третья чверть).

2-й такт. Три маленькі кроки вперед на низьких півпальцях з лівої ноги.

Різновид другого кроку

Затакт — plie.

1-й такт. Крок правою ногою вперед в IV позицію, ліва ззаду в IV позиції (перша чверть). У цьому положенні витримується пауза (друга чверть). Ліва нога проводиться вперед в IV позицію (третья чверть).

2-й такт. Pas de bourre з лівої ноги (перша чверть). Pas de bourre з правої ноги (друга чверть). Ліва нога ставиться вперед, закінчуючи рух (третья чверть).

Крок вправо (pas menuet a droite et a gauche) (два такти по 3/4)

Вихідне положення: ноги в III позиції, права нога попереду. Затакт — plie.

1-й такт. Права нога ковзко переводиться в II позицію, ліва нога витягнута в II позицію, злегка торкаючись носком до підлоги (перша чверть). Цей рух витримується (друга чверть). Plie на правій нозі, носок лівої ноги знімається з підлоги (третя чверть).

2-й такт. Ліва нога підтягується до правої назад в III позицію, ноги на низьких півпальцях, коліна витягнуті (перша чверть). Права нога ковзко переводиться в II позицію (друга чверть). Ліва нога ставиться вперед до правої в III позицію (третя чверть).

У менуеті цей рух робиться двічі, один за іншим.

На перший такт руки через I позицію плавно відкриваються в II. Голова поступово обертається у бік партнера. На третю чверть — легкий рух кистями, які плавно обертаються долонями вниз. На другий такт голова плавно обертається вправо. Крок менуету вліво робиться так само, як вправо, але з лівої ноги.

Окрім згаданих кроків в менуеті зустрічаються рухи: balance і pas grave.

Balance вправо (два такти по 3/4)

У «Танцювальному вчителі» Івана Куськова цей рух названий balance, пізніше за його стали іменувати «реверансом». Воно служило як би завершуючим рухом інших па і ніколи не повторювалося одне за іншим.

Вихідне положення: права нога попереду в III позиції. Затакт — plie.

1-й такт. Ковзаючий крок правою ногою в II позицію, центр ваги переноситься на праву ногу, носок лівої ноги злегка торкається до підлоги, коліно витягнуте (перша чверть). Ліва нога підтягується до правої і через I позицію проводиться в IV позицію назад (друга, третя чверті).

2-й такт. Plie на дві ноги (перша чверть). Коліна витягуються (друга чверть). Права нога ставиться вперед в III позицію (третя чверть).

Balance вліво робиться так само, як і управо, але попереду в III позиції має бути ліва нога.

Pas grave

Танцювальні словники характеризують цей рух як крок, що виконується підкреслено поважно і гордовито. Воно додає менуету своєрідний характер.

Pas grave може виконуватися на початку менуету, як до, так і після *balance*. У міру зміни темпу менуету і поступового переходу від повільного до швидшому *pas grave* зливається з *balance* і отримує назву *balance-menuet*.

У *pas grave* своєрідна манера подачі руки. Якщо *pas grave* починали з правої ноги, сполучали ліві руки, якщо ж починали з лівої ноги, подавали праві руки.

Вихідне положення: ноги в III позиції, права попереду.

Затакт — *plie*.

1-й такт. Підйом на півпальці (перша, друга чверті). *Plie* (третья чверть).

2-й такт. Ковзаючий крок правою ногою в II позицію. Центр ваги переноситься на праву ногу (перша чверть). Ліва нога підтягується до правої і через I позицію проводиться в IV позицію назад (друга, третя чверті).

Pas grave, або balance-menuet

Партнери стоять лицем один до одного.

1-й такт. Крок з правої ноги вперед в IV позицію (перша чверть). Ліва нога підтягується до правої назад в III позицію, одночасно ноги піднімаються на півпальці, торкаючись ікрами. Руки плавно піднімаються вище за талію. Лікті зігнуті. Кисті лівих рук злегка стикаються (друга, третя чверті).

2-й такт. Ліва нога робить крок назад. Права нога витягнута вперед. Руки на рівні талії, лікті випрямляються (перша чверть). На другу чверть пауза. Права нога підтягується до лівої в III позицію вперед (третья чверть). Виконавши два на менуету, починаючи з правої ноги, танцюючі міняються місцями.

У менуетах XIX століття основний крок займає один такт на 3/4. Цей крок зустрічається в сценічному менуеті Петіпа.

Крок менуету XIX століття (один такт 3/4)

Вихідне положення: права нога в III позиції попереду.

1-й такт. Крок правою ногою вперед на низьких півпальцях (перша чверть). Крок лівою ногою вперед на низьких півпальцях (друга чверть). Крок правою ногою вперед на ріє, одночасно ліва нога ковзько проводиться з IV задньої позиції в IV позицію вперед. Цей рух повторюється з лівої ноги.

СХЕМА МЕНУЕТУ XVII сторіччя (музичний розмір 3/4)

Перед початком танцю кавалер, підійшовши до пані, робить уклін; пані відповідає реверансом.

Танцюючі подають один одному руки, і кавалер веде пані в центр зали. Танець починається лицем в крапку 1.

Перша фігура — 8 тактів

Вихідне положення: III позиція, права нога попереду. Кавалер тримає правою рукою ліву руку пані, яка стоїть з правого боку від кавалера. Права рука пані злегка підтримує плаття. Ліва рука кавалера або лежить на ефесі шпаги, або злегка відведена від корпусу. Танцюючі стоять, злегка обернувшись один до одного. 1—2 такти. Одне па менуету вперед, починаючи з правої ноги. 3—4 такти. Одне па менуету вперед, починаючи з лівої ноги.

5-й такт. Кавалер робить крок лівою ногою по діагоналі до крапки 8, права нога в IV позиції, носок витягнутий. Руки відведені від корпусу. Пані робить той же рух з правої ноги до крапки 4.

6-й такт. Два маленькі кроки вперед з правої ноги. На третьому кроці напівповорот вправо, ліва нога стає назад в III позицію. Пані робить той же рух з правої ноги, на третьому кроці напівповорот вліво. Ноги в III позиції, права нога попереду.

7-8 такти. Уклін і реверанс один одному. Руки відведені від корпусу.

Друга фігура — 8 тактів

1—2 такти. Одне па менуету з правої ноги. Кавалер робить його від крапки 8 до крапки 2, пані — від крапки 4 до крапки 0. 3—4 такти. Одне па менуету з лівої ноги.

. 5—6 такти. Повторення першого і другого тактів. На третю чверть шостого такту напівповорот вліво.

7—8 такти. Уклін і реверанс один одному. Руки відведені від корпусу.

Примітка. На перший і другий такти ліва рука кавалера повільно кладеться на ефес шпаги. Голова повернена у бік пані, ліве плече злегка висунуте. Руки пані підтримують плаття і лише під час реверансу відведені від корпусу. В кінці другої фігури кавалер знаходиться в крапці 2, пані — в крапці 6.

Третя фігура — 16 тактів

1—4 такти. Два па менуету з правої ноги, потім той самий рух продовжують з лівої ноги, по діагоналі назустріч один одному в крапці А.

5-й такт. Pas grave з правої ноги. Ліві руки подаються один одному. Крок правою ногою вперед в IV позицію (перша чверть). Ліва нога підтягується назад в III позицію. Підйом на низькі півпальці (друга, третя чверті). Руки в ліктях зігнуті, кисті рук нижчі за рівень плечей (мал. 13). 6-й такт. Ліва нога відступає назад в IV позицію (перша чверть). Права нога витягнута вперед в IV позицію, підйом витягнутий. Руки опускаються вниз до рівня талії. У цьому положенні



Рис. 13

витримується пауза (друга чверть). Права нога підтягується ковзко в III позицію вперед (третя чверть; мал. 14). 7-й такт. Танцюючі трьома маленькими кроками з правої ноги мінються місцями.



Рис. 14

8-й такт. Пауза.

9—10 такти. Пані і кавалер роблять уклін один Одному.

11—12 такти. Хід один до одного маленькими кроками, починаючи з правої ноги і подаючи праві руки. Ліва рука пані притримує плаття. Ліва рука кавалера відведена від корпусу.

13-й такт. *Pas grave* вперед з лівої ноги, починаючи поворот вправо.

14-й такт. *Pas grave* з правої ноги, продовжуючи поворот вправо.

15-16 такти. Шість маленьких кроків з лівої ноги. Ліві руки подають один одному, не розриваючи правих до повернення у вихідне положення (пані стоїть зправа від кавалера). Руки схрещені. Ліві — зверху.

Четверта фігура — 8 тактів

1-й такт. Крок з правої ноги вперед. Ліва залишається ззаду в IV позицію (перша чверть). Руки схрещені. Пауза. Витримується попередня поза (друга, третя чверті). Голови повернені один до одного.



Рис. 15

2-й такт. Pas de bourre з лівої ноги, яка переноситься вперед (перша чверть), потім з правої ноги (друга чверть). Ліва нога переноситься вперед (третья чверть). У pas de bourre акцент на кожну чверть.

3—4 такти. Повторення першого і другого тактів четвертої фігури з лівої ноги.

5-й такт. Кавалер робить крок по діагоналі до крапки 8 лівою ногою, права нога ззаду в IV позиції, підйом витягнутий. У пані крок з правої ноги до крапки 2. Ліва нога в IV позиції ззаду (перша чверть).

Витримується поза (друга чверть): у пані руки притримують плаття, у кавалера руки відведені від корпусу.

6-й такт. Кавалер робить крок правою ногою до крапки 7. Ліва нога витягнута вперед в IV позицію, носок на підлозі. Пані робить крок лівою ногою вперед, права нога витягнута вперед в IV позицію (перша чверть).

Витримується поза: ліва рука пані відведена від корпусу, права рука зігнута в лікті, голова нахилена вправо. Руки кавалера відведені від корпусу (друга, третя чверті). Танцюючі стоять спиною до глядача.

7-й такт. Кавалер робить крок лівою ногою вперед (перша чверть). Крок правою ногою вправо. Кавалер обернений лицем до пані (друга чверть). Ліва нога кавалера робить маленький крок назад в III позицію. Ріє на дві ноги (третья чверть). Пані робить крок правою ногою вперед (перша чверть). Крок лівою ногою вперед (друга чверть). Права нога підтягується до лівої в III позицію вперед, ріє на дві ноги (третья чверть).

8-й такт. Позування: у кавалера ліве плече попереду, права нога витягнута вперед в IV позицію, ліва рука на ефесі шпаги, права рука відведена від корпусу.

Пані обернена лицем до кавалера, права нога витягнута в IV позицію. Права рука напівзігнута в лікті, кисть відкрита долонею вгору. Ліва рука відведена від корпусу.

Фінал — 16 тактів

1—2 такти. Одне па менуету у пані вгору від глядача, у кавалера — вниз до глядача, починаючи з правої ноги.

3—4 такти. Одне па менуету з лівої ноги робиться по діагоналі один до одного.

5—8 такти. Танцюючі подають один одному ліві руки і, починаючи з правої ноги па менуету, роблять круг на місці і займають вихідне положення.

9—12 такти. Два па менуету з правої ноги, потім з лівої ноги по прямій лінії вперед.

13—14 такти. Уклін присутнім. Кавалер правою рукою знімає капелюх.

15—16 такти. Уклін один одному. Кавалер прикладає капелюх до грудей. Ліва рука відведена від корпусу.

Менует закінчується позуванням.

У кавалера права нога в IV позиції попереду. Ліва рука на ефесі шпаги. Ліве плече попереду, права рука, що тримає капелюх, відведена від корпусу.

Пані на третю чверть шістнадцятого такту переносить центр ваги на ліву ногу і лівою рукою, яка зігнута в лікті, з відкритою вгору долонею, як би робить вітання (мал. 15)

ПАСПЬЄ

Бал в Байоні, влаштований Катериною Медічи в 1565 році, збережений в багатьох історичних документах і дослідженнях. Розкішне придворне свято прикрашали танцювальні виступи жителів різних провінцій Франції. Під невитіюваті народні мелодії провансальці виконували вольту, бретонці — свій улюблений танець паспье.



Селяни Верхньої Бретані відвіку знали цей темпераментний танець. І навіть тут, в незвичайній обстановці придворного свята, вони виконували його невимушено і живо, як і у себе на сільських вечірках. Вони швидко рухалися з перехрещеними ногами, вправно ударяючи однією об іншу. Динамічний бретонський танець мав на балу в Байоні величезний успіх. І коли в 1573 році був показаний балет на честь польських послів, бретонські танці, як і народні танці інших провінцій, були включені в програму урочистого видовища.

В кінці XVI століття пасп'є стає дуже популярним. У святкові дні експансивні парижани охоче танцюють його на вулиці.

Первинний подвійний ритм селянського танцю поступово стає потрійним.

На французьких придворних балах пасп'є з'являється в самому кінці XVI століття. У першій половині XVII століття його починають танцювати в різних салонах Парижа. Ритм пасп'є прискорюється (6/8), його рухи нагадують швидкий менует. Тепер цей танець включав безліч дрібних, підкреслено ритмічних рухів. Під час танцю кавалер повинен був з незвичайною легкістю знімати і надівати капелюх в такт музиці.

У 1890 році Жорж Дера опублікував композицію «Пасп'є de la Reine». Вона складалася з восьми фігур, що включають велику кількість важких рухів, що часто повторюються.

На балах XIX століття пасп'є майже не танцювали.