

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет



**ХОРЕОГРАФІЧНІ НАРИСИ  
XXI СТОЛІТТЯ: ПОЛІАСПЕКТНИЙ  
НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ АБРИС**

**Навчально-методичний посібник**

Рівне – 2021

УДК 793.3 "20" (07)

X 79

*Друкується відповідно до рішення Вченої ради  
Рівненського державного гуманітарного університету,  
протокол № 6 від 30.06.2021 року*

**В рамках відзначення 33-річчя заснування кафедри хореографії  
художньо-педагогічного факультету РДГУ**

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

- Виткалов С. В.** доктор культурології, канд. мистецтвознавства, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету;
- Плахотнюк О. А.** канд. мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету ім. І.Франка;
- Маркевич Л. А.** канд. мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету

X 79 **Хореографічні нариси XXI століття: поліаспектний навчально-методичний абрис** : навч.-метод. посіб. / Л.А. Маркевич, Л.П. Волошина, Р.Л. Горбачук, В.А. Гордєєв, О.Ю. Гордєєва, Л.А. Зань, А.А. Завалін, І.П. Легка, Т.Й. Лобан, Д.І. Манелюк, Е.В. Манелюк, В.В. Пуйова, С.В. Рабченюк, А.В. Самохвалова, В.В. Шингер. – Рівне : О. Зень, 2021. – 639 с.

**ISBN 978-617-601-381-5**

*Матеріали досліджень, уміщені до збірника за матеріалами, поданими авторами, друкуються мовою оригіналу. Закон охороняє права та інтереси авторів навчально-методичного матеріалу. Відтворення, розповсюдження, передрукування та інше використання навчально-методичного матеріалу без згоди авторів (або посилання на авторів) забороняється.*

УДК 793.3 "20" (07)

© Маркевич Л.А., Волошина Л.П., Горбачук Р.Л., Гордєєв В.А.,  
Гордєєва О.Ю., Зань Л.А., Завалін А.А., Легка І.П., Лобан Т.Й.,  
Манелюк Д.І., Манелюк Е.В., Пуйова В.В.,  
Рабченюк С.В., Самохвалова А.В.,

ISBN 978-617-601-381-5

Шингер В.В., 2021

---

---

## З М І С Т

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	6
------------------------	---

### **Розділ 1. ПЕРШИЙ КУРС.**

#### **ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

##### **Волошина Л.П.**

Теорія і методика викладання класичного танцю 1 курс 2 семестр: екзерсис біля станка .....	8
---	---

##### **Шингер В.В.**

Теорія та методика викладання європейських танців 1 курс: етапи формування та методика виконання танцю «Повільний вальс», клас «Початківці» .....	33
---	----

##### **Рабченюк С.В.**

Теорія та методика викладання латиноамериканських танців 1 курс: етапи формування та методика виконання танцю «Ча-ча-ча», клас «Початківці» .....	73
---	----

##### **Манелюк Е.В.**

Теорія та методика викладання історико-побутового танцю 1 курс: епоха Західноєвропейського Середньовіччя, епоха Відродження .....	115
---	-----

### **Розділ 2. ДРУГИЙ КУРС.**

#### **ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

##### **Волошина Л.П.**

Теорія і методика викладання класичного танцю 2 курс 3 семестр: екзерсис біля станка .....	168
---	-----

##### **Маркевич Л.А.**

Мистецтво балетмейстера 2 курс .....	180
--------------------------------------	-----

**Манелюк Д. І.**

Основи режисури та акторської майстерності 2 курс ..... 212

**Гордєєв В.А., Завалін А.А.**

Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю 2 курс: заняття посеред зали, опис танцю «Буянський скакунець», «Крутях» ..... 252

**Самохвалова А.В.**

Сучасна інтерпретація фольклору 2 курс 4 семестр: методика роботи з хореографічним фольклором (за польовими щоденниками) ..... 343

**Розділ 3. ТРЕТІЙ КУРС.**

**ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

**Лобан Т.Й.**

Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю 3 курс: теоретико-методичні аспекти викладання дисципліни ..... 410

**Розділ 4. ЧЕТВЕРТИЙ КУРС.**

**ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «БАКАЛАВР»**

**Гордєєва О.Ю.**

Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю 1-4 курси: методичний аспект вивчення низьких та високих розвертань ноги в екзерсисі народно-сценічного танцю ..... 441

**Горбачук Р.Л.**

Теорія та методика викладання модерн танцю 2-4 курси ..... 474

**Легка І.П.**

Виконавська та технічна майстерність 4 курс: класифікація танцювальних рухів віртуозної техніки ..... 503



**Розділ 5. ПЕРШИЙ КУРС.**

**ОСВІТНІЙ СТУПІНЬ «МАГІСТР»**

**Пуйова В.В.**

Методика викладання класичного танцю 1 курс  
ОС «Магістр»: 10 уроків дуетно-сценічного танцю ..... 543

**Зань Л.А.**

Теорія та методика викладання класичного танцю  
1-5 рік навчання: розділ екзерсис на пальцях ..... 587

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ ..... 636**

**УДК 793.3**

**Елла Манелюк**

**Ella Maneliuk**

Старший викладач кафедри хореографії,  
Рівненський державний гуманітарний університет,

м. Рівне

ORCID ID 0000-0001-7773-3171

**Тема: Теорія та методика викладання історико-побутового танцю 1 курс: епоха Західноєвропейського Середньовіччя, епоха Відродження**

**План**

1. Ознайомлення з історією виникнення та розвитком танців епохи Середньовіччя.
2. Методика виконання історико-побутового танцю. Бранль. Бурре. Ригодон.
3. Ознайомлення з історією виникнення та розвитком танців епохи Відродження.
4. Методика виконання історико-побутового танцю. Монтаньяр. Вольта. Куранта. Менует. Гавот.
5. Нотний матеріал.

***1. Ознайомлення з історією виникнення та розвитком танців епохи Середньовіччя***

В епоху Західноєвропейського Середньовіччя бере початок низка так званих найпростіших танцювальних форм, що сприяли виникненню великої кількості видів танців (різні види Бранля, Марешину та інші). Усі вони розвивались й видозмінювались за характером рухів та ритмічною структурою.

Вплив інституту церкви в епоху Західноєвропейського Середньовіччя на мислення й світобачення людини був надзвичайно вагомим. Служителі церкви практично в усьому вбачали прояви сатани, не виключенням був і танець. Це підтверджують й вислови тогочасних теологів: «Язичницьке безчинство, плотські радості, які прирікають грішників на загробні страждання, символізував чуттєвий танець Саломеї, що став

причиною страти Іоанна Предтечі. Середньовічні майстри нерідко зображували Саломею в образі жонглереси – виконавиці акробатичного танцю». На думку французького історика і богослова Жака де Вітрі (1180-1244), жінки, що ведуть танець, носять на шиї невидимий дзвіночок диявола. Нечистий не упускає їх з поля зору, подібно пастуху, який стежить за коровою, що вказує, де пасеться стадо, дзвоном дзвіночка [2].

Народний танець, що супроводжувався веселощами й прославлянням «земного життя» підпадав під церковну заборону, саме це значно уповільнювало процес розвитку танцювальної культури, але не зупинило її. Водночас заборона народних розваг, що супроводжувалась веселощами й танцями, хоча і не викреслила танець із людського життя, але сприяла тому, що цей феномен не описали тогочасні хроністи. Саме тому у науковій літературі практично відсутні відомості про особливості й етапи розвитку побутових, народних танців епохи Середньовіччя. Проте загальні відомості про побутові середньовічні танці можна почерпнути з трактату «Про музику» французького теоретика Йогана де Грокейо, у якому описані основні танцювальні формації, характер танців та їх роль у суспільстві.

Одним із перших теоретиком хореографічного мистецтва, у наукових колах, вважають італійця Доменікалі (Доменіко), учні якого – А. Корназано та ін., використовуючи методику збору первинної інформації описували особливості побуту італійців XV ст. Відтак, з трактатів «Гулельомо з Песаро» (Доменікалі), «Libto dellarte danzare» (Корназано), «Золотий рукопис бассдансов» (Маргарита Австрійська) дізнаємось про різновиди танцювальних форм XV ст.

Середньовічне суспільство поділялося на класи – феодалі та ремісники й селяни. Цей поділ впливав на усе, що супроводжувало життя людини, не виключенням були й танці. Танцювальні форми залежали від життєвого устрою й тогочасної побутової культури. Так обов'язковою складовою прийомів, що супроводжували дозвілля феодалів, був музичний супровід, а згодом й придворний танець (приміром танець «Вольта», променадні танці або хода, «Естампа», дуетні танці та інші).

Хореографічне мистецтво, увійшовши у життя феодалів, щороку змінювалось і з часом було створено ряд канонів. Саме

останні вплинули на розвиток як процесу навчання так і на розвиток самих танцювальних форм придворного танцю, як невід'ємної частини придворного етикету. Про важливість хореографічної складової у «феодалному житті» свідчить підручник басдансів англійця Роберта Комілінда (1521 р.), трактат «Il Ballarino» італійця Карозо (1581 р.) та ін. У цих письмових пам'ятках описані не лише види придворних танців, а й їх складові та ступінь важливості й особливості виконання обов'язкових хореографічних елементів на прийомах (мова йде про реверанси – «важливі» («grave»), «загальні» («semiminima»), «мінімальні» («minima»)) [1].

Як і сам побут, народні танці значно відрізнялися від хореографії суспільного прошарку феодалів. Значно вплинуло на еволюцію побутової танцювальної культури мистецтво трубадурів, скоморохів, труверів та ін. Мандрівних акторів епохи Західноєвропейського середньовіччя поправу можна вважати «розповсюджувачами» народної хореографії, адже хореографічні елементи програм у подальшому використовувались у побутових танцях тих місцин, у які приїздили мандрівні трупи. Слід зазначити, що народні митці – мандрівні актори, маючи бажання та значний практичний досвід виконання хореографічних постановок, мали висококласну танцювальну техніку. Усе це сприяло поширенню, розвитку й постійному удосконаленню майстерності виконання народного танцю у переважній більшості тогочасного населення (ремісників та селян).

Рід занять (трудова діяльність) формував життєдіяльність середньовічної людини, не виключенням був і танець. Представники однієї професії, здебільшого ремісники, об'єднувались у цехи з метою вирішення завдань вузького профілю. Спеціалізовані об'єднання впливали й на специфіку дозвілля, адже сприяли появі цехових свят, які згодом ставали щорічними. Обов'язковою складовою святкування були танці. Кожна група ремісників – зброярі, гончарі, бондарі, швачки та інші, формували свої неповторні танцювальні рухи, які відповідали музичному супроводу й передавались із покоління у покоління.

Водночас у народі, не зважаючи від території проживання й виду діяльності, широко використовувались хороводи. Хороводи

могли бути жіночі, чоловічі або змішані. У хороводі, так званому ланцюговому танці, обов'язково повинен бути ведучий. Хоровод, з точки зору хореографічної виконавської майстерності є примітивним танцем, адже складається із кроків, які зрідка супроводжуються стрибками чи підскоками. Одним із різновидів народних хороводних танців був «танцювальний ланцюг», танцювальні прийоми якого майже нічим не відрізнялись від хороводного танцю.

Так, в історичних трактатах зустрічаємо згадки про кароль або «відкрите коло». Особливостями виконання короля є: виконавці танцю трималися за руки й співали. Починав спів заспівувач, особа якого вважалася основною. Щодо хореографічної ритмології, то її не можна визнати одноманітною – адже переважна частина танцю складалася із повільних рухів, проте складовими елементами було й прискорення, що переходило у біг. Ряд сучасних дослідників історії побутових танців вважають різновидом короля танець «Фарандола», що дійшов до наших днів.

З часом, на рівні хороводних, використовувались й так звані «танці поряд». Цей вид народного танцю не передбачав тримання за руки усіх учасників, а навпаки – танцюючи поряд учасники тримали руки на стегнах або підтримували спідницю. Зрідка, повертаючись один до одного обличчям, вони подавали одну руку один одному, а іншою, вільною рукою, продовжували притримувати одяг (жінки – спідницю, а рука чоловіків залишалася на поясі). Музичним супроводом був здебільшого акапельний спів самих учасників танців. Такий музичний супровід нагадував здебільшого речитатив, хоча і складався із куплету й приспіву. Саме під час приспіву починався й сам танець, а хореографічні рухи слугували «ілюстрацією» самої пісні. У цілому сам танець мало залежав від музики, що здебільшого сприймалася учасниками танцю як нейтральний звуковий фон.

У танцювальній культурі епохи пізнього Західноєвропейського середньовіччя відбувається ряд змін. На рівні із поширеним хороводним танцем з'явився й набув значного поширення парний танець. Пари могли утворювати коло або стояти в ряд (лінію). Водночас ускладнення відбулися і у самих хореографічних постановках – малюнках рухів, у використанні

нових, ігрових елементів, тощо. Приміром до хороводних елементів – кроків та легких стрибків, додається похитування корпусом, а також високі й різкі стрибки. Зміни торкнулися й музичного супроводу. Використання народних інструментів: ріжка, тамбурина, сопілки, волинці змінили акапельний спів танцівників. З часом музичний супровід інструментів було замінено на оркестровий із використанням професійних музикантів.

## ***2. Методика виконання історико-побутового танцю.***

### ***Бранль. Бурре. Ригодон***

За твердженням дослідників – одним із найбільш поширених побутових танців середньовіччя був «Бранль». Так, в описі цього танцю дослідниця М. Васільєва-Рожественська, вказує: «Свою назву танець отримав від французького терміна «branler», що у дослівному перекладі означає «рухатися», «коливатися» [1].

Особливої популярності Бранль набув у Франції. Саме у цій країні його виконували і на ярмарках, і на святах і на урочистих подіях, що пов'язані із життєдіяльністю простого населення (ремісників та селян).

Бранль відноситься до хороводних видів танцю, відтак розміщення танцівників відбувається по колу, водночас при ускладненні хореографічних постановок учасники можуть витягуватись у лінії чи зигзагоподібні ходи.

Ураховуючи видозміни та музичні уподобання населення різних королівств та графств Західної Європи епохи середньовіччя, виконання танцю відбувалось під акомпанемент волинки, народних інструментів та під акапельний спів. Різнились не лише манера виконання й музичний супровід, а й найменування. Так, навіть на території Франції, у залежності від провінцій Бранль називали Пасспье (провінція Бретані), Бурре (провінція Оверні), Гавот (провінція Прованс). Саме Бранль став основою Менуету, який зародився у провінції Пуату.

Легкий у виконанні, життєрадісний Бранль з часом став наповнюватись специфічними рухами ремісників – представників конкретних ремісничих професій. Приміром Бранль «Булочниця», або Бранль «Прачек». Практична відсутність розваг та

повноцінного дозвілля сприяла розвитку побутових танців простого населення, яке з часом доповнювали хореографічні композиції, видозмінюючи їх. Саме так з'явився подвійний Бранль, веселий Бранль, великий Бранль та інші.

У якості придворного бального танцю Бранль став використовуватися у XV столітті. Згідно придворного етикету, саме Бранль був першим та останнім танцем балу. Проте це був вже не той простий і безпосередній народний зразок. Придворні бранлі відрізнялися церемонністю, більш плавними і закругленими рухами, численними реверансами. З них практично зникли притупування й стрибки. Якщо для народного Бранля був хороводний малюнок танцю, то придворний Бранль отримав чітко виражений парний характер. Для більшої приємності танцюємих поєднували рухи, узяті з декількох його різновидів. Так склалася невелика сюїта, що включала в себе простий Бранль, подвійний Бранль і подвійний Бранль з репризою. Надалі з різних поєднань цих трьох компонентів утворилося безліч складових композицій. Кроки Бранля включалися навіть у величні Бассанданси.

У пору найвищого розквіту придворного Бранля – у XVI ст., з'явилося особливо багато його різновидів. На балах стали створювати сюїти Бранлів з різних його варіантів. Наприклад, була особливо популярна послідовність з подвійного Бранля, простого Бранля, веселого Бранля і бургундського Бранля.

За свідченням французького хореографа XVI ст. Туано Арбо: «Сюїта з цих чотирьох видів Бранлів відповідає різним групам осіб, присутніх на балу. Літні танцюють повільний подвійний і простий Бранлі. Одружені молоді люди танцюють веселий Бранль, а наймолодші легко танцюють бургундський».

У різних провінціях Франції з'явилися свої сюїти Бранлів. Найчастіше вони представляли одні і ті ж танці, тільки в різній черговості. Той же Туано Арбо жартує: «...Музиканти складають ці бранлі в сюїти з певного числа танців, і наприклад, якщо грають 10 Бранлів поспіль, то називають їх шампанськими, якщо виконують інше число Бранлів, то називають їх Авіньйонськими або як заманеться» [8].

У XVII століття при дворах феодалів з'явилися нові цікаві танці, і Бранлі поступово відійшли з практики балів.

Підтвердженням цього є відсутність жодних згадок про танець у XVIII ст. Проте це не означає, що Бранль зник остаточно. На околицях Франції його танцюють й сьогодні. По суті, він став основою національної побутової хореографії Франції. Йому споріднена Фарандола, популярна у Франції досі, в Провансі з нього склалися Гавот і Рігодон, в Бретані – Менует і Пасспье, в Оверні – Бурре і т.д.

Із навчального посібника талановитого педагога М. Васильєвої-Рождественської [1] черпаємо інформацію про особливості хореографічної постановки різних видів бранля.

### **Простий Бранль**

Базовий танець, що є основною формою Бранля. Бадьорий стиль виконання молодих учасників або статично-розмірений стиль виконання людей старшого віку, виконувався під акапельний спів чи під супровід музичних інструментів (найчастіше використовувалась флейта або удари тамбурина).

Хореографічна композиція складалась із чотирьох тактів, важковагового стилю виконання. Танцюючи займали позиції поряд на відстані половини кроку один від одного. Ноги учасників – І не виворотна позиції. Водночас у веселому Бранлі ноги могли піднімались у IV повітряну позицію.

*(Музичний розмір 2/4)*

*1-й такт.* Кавалер злегка нахиляє голову вліво, вітаючи присутніх. Дами – праворуч.

*2-й такт.* Танцюючі повторюють рухи першого такту: кавалер праворуч, дами – ліворуч. Під час поклону вони зустрічаються поглядом.

*3-й такт.* Повторення першого такту. Голова кавалера схиляється вліво, у жінки – вправо.

*4-й такт.* Танцюючі беруться за руки. Ліва рука жінки у правій руці кавалера. Правою рукою жінка притримує одяг (спідницю чи плаття).

Ліва рука кавалера – на стегні. Очі у жінки опущені. Голова кавалер злегка нахилена до партнерки [1].

Зазначені вище чотири такти і складають основу простого бранля.



Його виконують один раз.

Деякі зміни й жвавість виконання рухів можна помітити у Веселому бранлі.

### **Веселий бранль**

Танець виконується парами. Під час виконання Веселого бранля пари тримаються за руки, повертаються вліво, вправо, навколо себе.

Базові рухи виконуються по черзі вперед і назад.

*(Музичний розмір 3/4)*

*1-й такт.* На рахунок «один» – крок правою ногою вправо.

На рахунок «два» – ліва нога виноситься вперед у IV повітряну позицію з одночасним підскоком на правій нозі. На рахунок «три» – права нога опускається на підлогу, ліва залишається у IV повітряної позиції.

*2-й такт.* На рахунок «один» – крок лівою ногою вліво.

На рахунок «два» – права нога виноситься у IV повітряну позицію. Ліва нога залишається на підлозі. На рахунок «три» права нога підставляється до лівої.

Рух повторюється з лівої ноги [1].

### **Селянський бранль**

У танці беруть участь вісім пар. Вони розташовуються по колу: перша пара в точці 1, друга в точці 8, третя в точці 7, четверта в точці 6, п'ята у точці 5, шоста у точці 4, сьома у точці 3, восьма стає на точку 2. Всі пари стоять обличчям до глядача.

Пари друга, третя і четверта на початку танцю повертаються у лівий бік, продовжуючи танець по колу. Виконавці рухаються проти годинникової стрілки. Дівчина стоїть праворуч, юнак – ліворуч. Дівчина лівою рукою притримує правий бік спідниці, трохи підіймаючи її. Чотири пальці заховані у складках спідниці. Великий палець лежить зверху. Права рука простягнута вперед, трохи вище талії. Зовнішня частина кисті повернута у правий бік. Лікоть напівзигнутий та опущений вниз. Вага корпусу зосереджена на лівій нозі, права нога, стоїть попереду у IV позиції, всією ступнею, на підлозі. Голова повернута до юнака. Права рука юнака знаходиться за спиною, ліва рука простягнута вперед, трохи вище

талії. Зовнішня частина кисті повернута у лівий бік. Лікоть напівзігнутий та опущений вниз. Вага корпусу знаходиться на правій нозі, ліва нога, стоїть у IV позиції, всією ступнею на підлозі.

*(Музичний розмір 4/4)*

*Перша фігура – 8 тактів*

*1-й такт.* Юнак тримає правою рукою ліву руку дівчини. Руки на рівні талії. Ліва рука юнака знаходиться на стегні.

У даному матеріалі описані рухи чоловічої партії. Дівчина виконує ті ж самі рухи, але з другої ноги та у інший бік. Права рука дівчини підтримує спідницю.

Крок лівою ногою в лівий бік, права нога виноситься в IV повітряну позицію (журавлиний крок, *grue*) з одночасним стрибком на лівій нозі (перша, друга четверті музичного такту).

Праву ногу поставити на підлогу, піднявши ліву (третья четверть музичного такту).

Ліву ногу поставити на підлогу в III позицію, піднявши при цьому праву ногу (четверта четверть музичного такту).

Корпус нахилений у правий бік, голова повернута до дівчини. Ліва рука юнака на стегні. Корпус дівчини нахилений у лівий бік. Голова повернута до юнака.

*2-й такт.* Рух повторюється у правий бік.

*3-й такт.* При повороті у лівий бік, крок на ліву ногу (перша четверть музичного такту) з одночасним підняттям правої ноги в IV повітряну позицію (четверта четверть музичного такту).

*4-й такт.* Удар лівою ногою на місці (перша четверть музичного такту), правою (друга четверть музичного такту), лівою (третья четверть музичного такту), права нога ставиться назад у III позицію (четверта четверть музичного такту). Дівчина виконує ті ж рухи з другої ноги та у другий бік.

Під час третього та четвертого тактів руки юнака лежать на стегнах, дівчина притримує спідницю. На другу та третю четверті четвертого такту виконавці енергійно плескають в долоні.

*5-8 такти.* Повторюються рухи перших чотирьох тактів, але на четверту четверть восьмого такту юнак повертається обличчям до дівчини. Положення рук змінюється: права рука юнака лежить на талії дівчини. Напівзігнута ліва рука тримає долоню в долоню праву руку дівчини. Ліва рука дівчини знаходиться на спині у юнака.

*Примітка.* Танець виконують по колу проти годинникової стрілки.

*Друга фігура – 8 тактів*

*1-й такт.* Юнак виконує крок назад лівою ногою (перша чверть музичного такту). Стрибок на лівій нозі, одночасно напівзігнута права нога виводиться назад (друга чверть музичного такту). Крок правою ногою (третя чверть), крок лівою ногою (четверта чверть музичного такту). Кроки виконуються на злегка зігнутих ногах.

*2-й такт.* Повторюються рухи першого такту з другої ноги. У першому та другому тактах дівчина виконує ті ж рухи, починаючи з правої ноги.

*3-й такт.* Крок на ліву ногу (перша чверть музичного такту), стрибок на лівій нозі, одночасно з цим напівзігнута права нога виноситься назад (друга чверть музичного такту). Рухи повторюються з іншої ноги (третя, четверта чверті музичного такту). Дівчина виконує ті ж рухи, починаючи з правої ноги.

*4-й такт.* Юнак виконує кроки назад лівою, правою, лівою ногою, починаючи поворот у лівий бік (перша, друга, третя чверті), та ставить праву ногу вперед в III позицію (четверта чверть музичного такту). Дівчина виконує кроки вперед правою, лівою, правою ногою та ставить ліву ногу вперед в III позицію (четверта чверть музичного такту).

На четверту чверть четвертого такту юнак та дівчина встають в положення *dos a dos*. Ліва рука дівчини у правій руці юнака. Права рука дівчини на лівій руці юнака. Голови повернуті у лівий бік.

*5-й такт.* Юнак та дівчина виконують крок лівою ногою (перша чверть музичного такту), стрибок на лівій нозі, права нога напівзігнута (друга чверть музичного такту). Два кроки, починаючи з правої ноги (третя, четверта чверть музичного такту).

Рух п'ятого такту виконують, не роз'єднуючи руки, з поворотом у лівий бік на місці.

*6-й такт.* Продовжуючи поворот у лівий бік, крок на праву ногу (перша чверть музичного такту). Стрибок на правій нозі (друга чверть музичного такту), крок лівою (третя чверть музичного такту), крок правою (четверта чверть музичного такту).

У шостому такті виконавці закінчують коло, яке вони почали у п'ятому такті.

*7-й такт.* Крок лівою ногою (перша чверть музичного такту), стрибок на лівій нозі, права напівзігнута (друга чверть музичного такту). Крок правою ногою (третя чверть музичного такту), стрибок на правій нозі (четверта чверть музичного такту). Рух зі з'єднаними руками виконується з просуванням у лівий бік. В кінці сьомого такту дівчина та юнак повинні помінятися місцями.

*8-й такт.* Роз'єднавши руки, юнак виконує два кроки назад (в центр кола) лівою, правою ногою (перша, друга чверті музичного такту), ставить ліву ногу до правої в невворітну I позицію (третя чверть музичного такту) та кладе обидві руки на талію дівчини (четверта чверть музичного такту). Дівчина, звільнивши праву руку, повертаючись у лівий бік, виконує три кроки, починаючи з лівої ноги (перша, друга, третя, чверті музичного такту). Стає обличчям до юнака на своє місце, підставляючи праву ногу в I позицію, та кладе руки йому на плечі (четверта чверть музичного такту).

Юнак стоїть спиною до центра кола, дівчина – обличчям.

*Третя фігура – 8 тактів.*

*1-й такт.* У юнака крок в бік лівою ногою у II позицію (перша чверть музичного такту), стрибок на лівій нозі, права напівзігнута підіймається над підлогою (друга чверть музичного такту).

Дівчина виконує ті ж рухи з іншої ноги. Два кроки з поворотом у правий бік, під час яких виконавці міняються місцями (третя, четверта чверті музичного такту). Юнак починає кроки правою ногою, дівчина – лівою.

*2-й такт.* Юнак повторює рухи дівчини, описані у першому такті, дівчина – рухи юнака.

*3-й такт.* Крок лівою ногою (перша чверть музичного такту) з підскоком на лівій нозі (друга чверть музичного такту) з одночасним повтором у правий бік. Крок правою ногою (третя чверть музичного такту), підскок на правій нозі (четверта чверть музичного такту); в кінці третього такту виконавці міняються місцями.

*4-й такт.* Невелике присідання на обох ногах (перша чверть музичного такту). Юнак піднімає дівчину в повітря з одночасним

поворотом вправо (друга чверть музичного такту) та ставить її на місце (третя чверть музичного такту), На четверту чверть – пауза.

*5-8 такти.* Перші чотири такти повторюються. Вкінці восьмого такту виконавці подають один одному руки. Юнак стоїть спиною до центру кола.

*Четверта фігура – 8 тактів*

*1-й такт.* Юнак та дівчина виконують крок назад з лівої ноги (перша чверть музичного такту). Невеликий стрибок на лівій нозі, напівзігнута права нога підіймається у IV повітряну позицію (друга чверть музичного такту), права нога опускається на підлогу, одночасно ліва підіймається над підлогою (третя чверть музичного такту), ліва опускається на підлогу (четверта чверть музичного такту). Корпус відкинутий назад, голова повернута у лівий бік.

*2-й такт.* Повторення рухів першого такту вперед, починаючи з правої ноги. Корпус нахилений вперед.

*3-й такт.* Виконавці виконують півповорот на місці у лівий бік, взявши один одного під ліву руку. Крок лівою ногою (перша чверть музичного такту), стрибок на лівій нозі, напівзігнута права нога ззаду (друга чверть музичного такту). Крок правою ногою (третя чверть музичного такту), стрибок на ній, напівзігнута ліва нога ззаду (четверта чверть музичного такту).

*4-й такт.* Продовжуючи поворот у лівий бік, виконавці роблять чотири притупи, починаючи лівою ногою.

На третьому і четвертому тактах права рука лежить на правому стегні.

*5-8 такти.* Повторення перших чотирьох тактів. В кінці восьмого такту виконавці беруться за руки, створюючи загальне коло.

*Примітка.* Перша пара стоїть у точці 7.

*П'ята фігура – 8 тактів*

*1-й такт.* Крок правою ногою у правий бік, ліва напівзігнута піднята у II повітряну позицію (перша чверть музичного такту). Стрибок на правій нозі. Корпус відхилений праворуч (друга чверть музичного такту). Два притупи на місці, починаючи лівою ногою (третя, четверта чверті музичного такту).

*2-й такт.* Повторення першого такту у лівий бік.

На четверту четверть права нога відривається від підлоги.

*3-й такт.* При оберті на місці праворуч, крок на праву ногу (перша чверть музичного такту), стрибок на правій нозі (друга чверть музичного такту). Крок на ліву ногу (третя чверть музичного такту), і стрибок на лівій нозі. (четверта чверть музичного такту).

*4-й такт.* Притупи на місці, починаючи з правої ноги (перша, друга чверті музичного такту), і два удари в долоні на третю та четверту чверті.

*5-6 такти.* Повторення першого та другого тактів п'ятої фігури.

*7-й такт.* Юнак подає праву руку дівчині, стоячи ліворуч, запрошуючи її до танцю (перша, друга чверті музичного такту). Дівчина, відмовивши йому помахом руки (третя чверть музичного такту), подає ліву руку своєму партнеру (четверта чверть музичного такту), продовжуючи з ним танець.

*8-й такт.* Всі встають в пари, як на початку танцю, на місця, які вони займали на початку п'ятої фігури.

*Шоста фігура – 8 тактів*

*1-6 такти.* Повторюються рухи перших шести тактів першої фігури.

*Примітка.* Перший та другий такти ще раз повторюються після перших чотирьох тактів, це і створить шість тактів.

*7-й такт.* Юнак, повертаючись у лівий бік, виконує крок лівою ногою (перша чверть музичного такту), стрибок на лівій нозі, права виноситься в IV повітряну позицію (друга чверть музичного такту). Той самий рух з правої ноги продовжуючи оберт у лівий бік (третя, четверта чверті музичного такту).

*8-й такт.* Закінчуючи оберт та опускаючи руки, виконавці виконують три притупи.

Юнак починає лівою, дівчина – правою ногою та на четверту чверть приймають позу, з якої почали танець [1].

У літературі описано понад 25 різновидів Бранлів. Особливо цікавим є різновид Бранля, у хореографічну постановку якого входили елементи руху тварин, так звані тваринні мотиви. У таких танцях використовувався особливий ритмічний малюнок – енергійне притупування, що характерне для «кінського» Бранля

або Бранль «криси», кружляння – для Бранля, що наслідують рух птахів і таке інше.

Також, Бранль слід вважати першоджерелом бальних танців. В описі фігур Бранля, зустрічаються різні елементи танцю, які згодом, запозичені сценічним танцем, трансформувалися у прийоми партерної і повітряної підтримки. Приміром положення рук у партнерів, підйоми партнерки двома руками за талію і т.і. Так, при виконанні третього варіанту другої фігури танцю «Марешин» «юнак бере правою рукою праву руку дівчини за кінчики пальців. Руки підняті на рівень очей... [1; с. 35]. Під час виконання другого варіанту виконання хореографічної фігури «юнак піднімає дівчину, тримаючи її двома руками за талію» [1; с. 34–35].

### **Бурре**

Видозмінені й ускладнені рухи Бранля взяті за основу французького танцю Бурре. Бурре вперше було виконано, як місцевий танець провінції Овернь, який згодом отримав неабияку популярність на усій території Франції. Існують парні і хороводні різновиди Бурре. Акомпанементом до Бурре – як різновиду народного танцю, був аналогічний із Бранлем спів самих виконавців, гра на волинці, удари каблуками й вигуки.

Схема хореографічної композиції Бурре різноманітна, проте здебільшого вона має лінійну будову, при якій жіноча й чоловіча шеренги стоять навпроти один одного. Перша пара починає рух, інші по черзі його повторюють. У композиції використовуються кругові рухи при тому, що сама схема композиції лишається лінійною.

На відміну від Бранля, особливу увагу у Бурре приділено положенню рук. Руки піднімаються вгору, опускаються донизу та приймають положення на стегнах. У деяких видах жінка може притримувати руками одяг (спідницю або сукню). Рухи ніг – прості, адже складаються з двох стрибків – по черзі на кожен ногу. Стрибки з ногу на ногу чергуються з *pas marche* і *pas de bourree*.

У XVII столітті Бурре став придворним танцем. Тут він виконувався виключно в парному розмірі. Потрапивши до аристократичного суспільства, танець втратив народні риси. Його

ритм набув чітких норм, а рухи, підкоряючись правилам придворного етикету, стали нарочито вишуканими. На основі простонародного варіанту танцю придворні балетмейстери виробили особливий тип танцювального кроку, який так і назвали – Па-де-Бурре [франц. Pas de Bourrée – крок в характері танцю бурре].

Для придворного танцю Бурре характерні стрибки з ноги на ногу, що чергуються з pas marche і pas de bourree. Велике значення мають рухи рук, то піднімають їх вгору, то опускають вниз. У моменти, коли кавалери тримають руки внизу на стегнах, дами притримують руками складки сукні.

У другій половині XVII століття танець бурре увійшов у світ високого мистецтва. Кроки Па-де-Бурре були відточені до досконалості у балетах Люлли і Шмельцер, а музика бурре стала частиною інструментальної сюїти. Проте, і в XVIII столітті бурре залишався популярним придворним танцем. На його основі навіть ставили більш складні комбіновані танці, розраховані на одну пару: Сарабанда-Бурре [франц. Sarabande-Bourrée], Бурре-Менует [франц. Bourrée-Menuet] і ін.

Особливості танцювальних па Бурре описано у навчальному посібнику М. Васильєвої-Рождественської, у якому зазначено: «Перед початком танцю чоловіки та жінки стоять обличчям один до одного тримаючись за праву руку свого партнера, після чого розходяться роз'єднавши руки. Жінки стоять праворуч від глядача, чоловіки – ліворуч. Виконавці починаючи рухатись повертаються обличчям один до одного. У процесі виконання танцю руки чоловіків підняті до рівня голови, напівзігнуті у ліктях долоні при цьому повернуті у середину, а руки жінок – притримують спідниці» [1].

*(Музичний розмір 3/8)*

*Перша фігура – 16 тактів*

*1-й такт.* Крок лівою ногою вперед (перша, восьма музичного такту у). Стрибок на лівій нозі, одночасно права нога піднімається у IV повітряну позицію на croise, коліно напівзігнуте, ліве плече виводиться вперед. Голова повернута до лівого плеча (друга, восьма музичного такту). Ліва нога стає всією ступнею на підлогу, plie, права залишається в повітрі (третя, восьма музичного такту). Акцент на першій та восьмій позиції кожного такту.



*2-й такт.* Повторюються рухи першого такту, тепер з правої ноги, при цьому вперед виноситься праве плече. Голова повернута до виведеного плеча.

*3-й такт.* Дублюються рухи першого такту з лівої ноги (перша, друга, восьма музичного такту), але на третю восьму права нога приставляється. Ріле.

*4-й такт.* Підняття на пів-пальці (перша, друга, восьма музичного такту). Ріле. (третя, восьма музичного такту)

*5-8 такти.* З правої ноги повторюють рухи першого-четвертого тактів.

В кінці восьмого такту виконавці стають у положення *dos a dos*.

*9-12 такти.* Виконавці обходять один одного праворуч основним кроком Бурре (*dos a dos*), починаючи рух з правої ноги на дванадцятий такт. Під час підйому на пів-пальці (аналогічно як четвертий такт) виконавці стають, повертаючись у правий бік одночасно торкаються один одного лівим плечем. Голова повернута в бік правого плеча.

*13-16 такти.* Виконавці обходять один одного ліворуч, виконуючи попередні рухи з лівої ноги. В кінці шістнадцятого такту виконавці відходять один від одного (на відстань приблизно одного метра).

#### *Друга фігура – 16 тактів*

*1-й такт.* Жінка йде у правий бік по колу, повертаючись то обличчям, то спиною. Крок правою ногою в бік, вага тіла переноситься на праву ногу (перша, восьма музичного такту).

Ліва нога ковзаючи піднімається в бік на пів-пальці, одночасно права нога також піднімається на пів-пальці. Корпус нахилений у правий бік, голова обернена до лівого плеча та трохи нахилена праворуч (друга, восьма позиції ніг).

Права нога опускається на підлогу, на каблук, ліва зберігає минуле положення (третя, восьма музичного такту). Коли перший такт завершується дівчина має бути повернута обличчям до центру кола.

*2-й такт.* Рух з першого такту, але з лівої ноги. Крок лівою ногою в бік. Вага корпусу переноситься на ліву ногу (перша, восьма музичного такту).

Права нога ковзким рухом виноситься в бік, одночасно обидві ноги підіймаються на пів-пальці. Корпус нахилений у лівий бік. Голова повернута до правого плеча і трохи нахилена у лівий бік (друга, восьма музичного такту).

Другий такт жінка закінчує спиною до центру кола.

*3-8 такти.* Рухи першого та другого тактів повторюються. Чоловік, стоячи на місті, акцентує першу восьму кожного такту, притупуючи правою ногою та легко прихлопує у долоні. Вкінці восьмого такту жінка приходить на місце чоловіка, а чоловік на восьмий такт проходить вперед та стає на місце, звідки починала оберти жінка.

*9-16 такти.* Жінка стоїть на місці, хлопаючи у долоні, притупуючи правою ногою. Чоловік повторює оберти по колу в правий бік. В кінці шістнадцятого такту чоловік опиняється у центрі кола.

*Третя фігура - 16 тактів*

*1-8 такти.* Чоловік стоїть у середині, притупуючи лівою ногою та акцентуючи першу восьму кожного такту, а дівчина повторює рухи другої фігури, описуючи коло, після чого вона залишається у центрі кола.

*9-16 такти.* Чоловік повторює обертання, описуючи коло, дівчина залишається у центрі кола притупуючи правою ногою і акцентуючи першу восьму кожного такту.

*Фінал-8 тактів*

*1-8 такти.* Обидва виконавці, обертаючись, приходять на своє вихідне положення, звідки вони починали танець. Танець закінчується ударом ноги об підлогу на останню ноту [1].

У процесі виконання з'являлися різновиди Бурре, адже у різних місцевостях Франції характер рухів мали особливості, так стиль костюмів, особливо взуття (танцювали танець у дерев'яних черевиках, які значно уповільнювали ритм композиції й надавали «важкість» рухам учасників). Звукові особливості дерев'яного взуття, зповна використано у музичному супроводі танцю Бурре. Навіть у ХХІ, в Оверні (провінція Франції), виконується кілька варіантів цього старовинного танцю.

### **Ригодон**

Ригодон – французький народний танець, який, як і більшість танців Західноєвропейського середньовіччя, походить від бранлі. Набув особливої популярності у східних провінціях Франції (місцина Дофіне). Населення цієї провінції під час виконання бранля видозмінювала його елементи – рухи та темпоритм, тим самим створивши неповторну хореографічну композицію, до складу якої увійшли елементи Бурре (мова йде про рух ліворуч, коли танець побудований по лінії, почергова зміна пар, підстрибування на одній нозі з виносом вільної ноги на *croise* вперед, вертіння пари під руку). Водночас особливі хореографічні елементи композиції стали підставою відокремлення Ригодону у самостійну форму. Слід зазначити, що у різних провінціях Ригодон виконувався по-різному. Так, у Лангедоці танцівники танцювальний па відкривали у бік, у той час як у Провансі ноги схрещували, відкриваючи вперед. Саме схрещена позиція ніг згодом була використана танцмейстерами для формулювання «другої назви» Ригодону – «схрещений крок».

У Провансі – це було коло, а у Бургундії – лінії. Музичним супроводом для виконання танцю була скрипка або ж сам акапельний спів танцюючих. Дуже часто виконавці відбивали такт дерев'яними черевиками. Крій одягу та його колір теж залежали від місцевості. Приміром, у Провансі, дівчата одягали білі хустки із яскраво-зеленою окантовкою та коричневі кругленькі капелюхи з великими полями. Зачіска дівчини – дві заплетені коси, які мали виднітися спереду, з-під хустки. Зелені фартухи також повинні мати білу окантовку.

Проте не лише в одязі були відмінності. У різних місцевостях Франції манера виконання Ригодону мала свої особливості. У літературі зустрічаємо опис основних па Ригодона Курта Закс (1750 р.):

1-й такт. На «раз» стрибок на лівій нозі, одночасно права відкривається на *croise* вперед. На «два *plie* на обидві ноги (III позиція).

2-й такт. На «раз» ліва нога відкривається у II повітряну позицію. На «два» – ліва нога ставиться вперед у III позицію.

Дещо інший варіант виконання танцю Ригодону описано Шарльом Кампаном: «Спочатку ноги виконавця у I позиції, потім

робиться рліе на обидві ноги, після якого слід стрибок на ліву ногу, в той час як права нога з сильно витягнутим коліном відкриваються убік і потім знову ставиться у І позицію» [1].

Із XVIII століття народний танець Ригодон, дещо у переробленій формі, починає використовуватись танцмейстерами на придворних балах. Також основні па танцю увійшли до оперних постановок використовувались відомих композиторів XVIII століття – Рамо, Кампра, Муррей та ін. Милозвучність мелодійної композиції, ритм та простота хореографічної композиції Ригодону, стали тими чинниками «збереження» танцю упродовж багатьох століть. Навіть у XXI ст. в окремих районах Франції Ригодон виконують на народних святах. Дослідники відносять Ригодон до числа найбільш популярних танцювальних форм.

### ***3. Ознайомлення з історією виникнення та розвитком танців епохи Відродження***

Епоха Західноєвропейського Відродження – благодатний час для танцювального мистецтва й танцювальної музики. Це період їх розквіту. Перш за все, це пов'язано із зміною ставлення людини до танцю – з гріховного й недостойного заняття (так вважали в період раннього середньовіччя), він перетворюється в обов'язкову складову світського життя. Хореографічні навички стали обов'язковим елементом вихованої та освіченої людини. Саме ці навички демонстрували на балах, театральних виставах, святах та інших світських прийомах, адже основу цих видовищ становили танці.

Завдячуючи світському етикету, хореографічне мистецтво міцно утверджувалось у столицях європейських держав, які ставали культурними центрами, адже збирали культурну богему – художників, поетів, музикантів, концертмейстерів. Поправу одним із найбільш вишуканих й висококультурних центів Західної Європи був Париж. Саме французькі діячі мистецтва «створювали» основні модні тенденції у музиці й хореографії черпаючи ідеї з особливостей французької народної культури – національних наспівів, ритмів, манери виконання народних танців. Тенденція створення нових танцювальних форм також характерна для представників англійської, італійської та іспанської культур.

Здебільшого танцювальні фігури й композиції із новими хореографічними па танцмейстери отримували із побутових провінційних танців. Саме з провінційної культури музиканти брали основу для створення романсів, опер, хореографічних постановок та танцювальних сюїт. Підтвердженням цього є документально затверджені факти про те, що у 1565 р. у місті Байон (Франція) відбулася прем'єра спектаклю основу якого становили провінційні танці. Спектакль настільки сподобався глядачам, що його не раз повторювали, у тому числі й для поважних гостей – послів через 8 років після прем'єри.

Світські танці, придворного етикету, у своїй більшості – видозмінені народні танці, які танцмейстери переробили у відповідності до правил придворного етикету. Є лише декілька танців, які виникли безпосередньо у «палацовому середовищі».

Становлення особливого стилю придворної хореографії відбувалось поступово і цей процес можна назвати довготривалим. Танцмейстери ураховували й особливості світського одягу – сукні з важкої матерії оздоблені довгими шлейфами (для жінок) та трико, що обтягує ноги, каптани (для чоловіків). А також взуття – з довгими клювоподібними носками, що негативно впливали на свободу рухів і значно обмежували хореографічні па.

З часом придворний етикет став дуже суворим, адже ним регламентувалися найтонші «деталі» поведінки. Він налічував 19 основних які були обов'язковими на усіх світських прийомах – аудієнціях, церемоніях, придворних прогулянках, обідах, вечерях, балах та інших танцювальних вечорах. Усе це вплинуло на «виникнення потреби» у викладачі витончених манер, або як його називали – вчителем танців.

Особливу увагу у світському етикеті надавали виконанню реверансів (шанобливий уклін) та поклонів. Ці хореографічні фігури відігравали роль придворного привітання, а й танцювальними фігурами. Особливою величністю, строгістю та глибиною відрізнялися поклони і реверанси які виконували перед королем та королевою.

На стиль і характер виконання реверансів й поклонів впливав одяг у тому числі й головний убір. Адже чоловік мав зняти капелюха перед виконанням поклону, яким вітав даму. До

обов'язкових елементів чоловічого світського етикету входило вміння класти руку на ефес шпаги й відкидати пелерину.

На відміну від світського етикету, народна танцювальна культура не мала ніяких обмежень і обов'язкових правил, тому народ виконував Бранлі та інші променадні танці у простій і природній манері. Поступово хода зі смолоскипами була перетворена на урочистий танцювальний номер, що набув неабиякої популярності в усіх європейських країнах.

Побутовий танець епохи Відродження – це у переважній більшості парний танець. Танцюючі стоять доволі близько один від одного і навіть торкаються плечима. Хореографія якого продумана до дрібниць – рухи рук, манеру тримати корпус, вміння носити одяг (світське плаття), виконувати привітальні па – реверанси, поклони та процедуру зняття капелюха і т.і. Так, танці жінок відрізнялися особливою скромністю та легкістю. Особливий образ створювали опущені вниз очі дами.

Рухи ніг також значно відрізнялися від народних – придворний етикет допускав згин колін та легкий відрив ноги від підлоги. Нерізкі повороти й на півповороти у поєднанні із простим та подвійним кроком, зупинками й «легким переступанням» й схрещування ніг – відрізняли придворні танці епохи Відродження.

Стопи ніг у танцювальних па XV ст. розташовувалися по прямій лінії при паралельному розміщенні один до одного. Виворотність, як обов'язковий елемент, буде введена у XVII ст. Відтак дослідники цілком справедливо називають хореографію XV ст. партнерською (Басданси та їх різновиди: Бранль, Куранта, Пavana та ін.). У подальшому – у XVII ст. французькі танцмейстери збагатили світську хореографію новими, більш складними й витонченими рухами. Зі світських танців назавжди зникають пантомімні та імпровізовані елементи.

Італійські концертмейстери XV-XVI ст. не лише навчали й створювали світські хореографічні постановки, а й записували та поширювали «правила світського хореографічного етикету», адже були запрошені у якості придворних вчителів танців у відомі світські європейські двори.

Зі зміною у модних тенденціях одягу (укорочені сукні та зміни видів тканин на більш легкі текстури) відбуваються зміни й у

хореографічних постановках. Так, побутовий танець XVI ст. наповнюється дрібними рухами типу *pas de bourree, assemble* на півпальцях, *jete*, глісуючим кроком, перехрещенням ніг та ковзанням каблуком.

В епоху Західноєвропейського Відродження, при дворах європейських вельмож, завдячуючи танцмейстерам та суворим правилам придворного етикету, склалася своєрідна танцювальна сюїта. До її складу увійшли – урочисті танці (Бранль, Куранта, Басданс), які виконувались першими на прийомах (балах, танцювальних вечорах і т.і.), жваві й веселі танці які складались із кількох частин (Вольта, Салтарелла, Гальярда і т.і.). Танцювальна сюїта хоча і не втратила з часом базову структуру, проте зазнавала змін й ускладнювалась.

Найбільш популярні танці XVII ст. – менует та гавот були відомі, й виконувались у XIX ст.

#### ***4. Методика виконання історико-побутового танцю.***

##### ***Монтаньяр. Вольта. Куранта. Менует. Гавот***

##### **Монтаньяр**

Особливість цього танцю простежується у його назві, адже монтаньяр у дослівному перекладі із французької мови означає гірський. Французький народний парний танець, у якому приймає участь понад вісім пар. Юнаки стоять праворуч, дівчата -ліворуч. Усі учасники розташовуються колонною. Водночас відстань між парами – не менше 1,5 метри. Положення рук відмінне ніж у інших танців – руки за спиною у положенні права рука юнака у правій руці дівчини, а ліва рука – у лівій. Пари рухаються вперед.

Темп виконання – розмірений. Саму хореографічну постановку можна вважати «компактною», адже танці горців передбачають економне використання місця, що значно відрізняє їх від народних танців населення рівнин.

Танець Монтаньяр має свої характерні особливості – певну послідовність рухів: крок вперед з підйом на напівпальці, виведення вільної ноги вперед у четверту повітряну позицію з одночасним пом'якшенням опорної ноги. Рух повторюється з іншої ноги. Голова повернена вправо, праве плече висувається вперед.

Музичний супровід – труби та волинка.

Методику виконання танцю Монтаньяр детально описано у навчальному посібнику М. Васильєвої-Рождественської [1].

*(Музичний розмір 3/8)*

*1-4-й такти.* Виконуючи основний рух, пари просуваються вперед.

*5-8-й такти.* Перша пара, не пориваючи рук, робить поворот на місці вправо.

*9-10-й такти.* Перша пара розходитьсь. Юнак йде наліво від глядача, дівчина – направо. Руки юнака дещо зігнуті у ліктях, підняті вгору долонями всередину. Руки дівчат розкриті у II позиції. Танцюючі йдуть до місця, звідки починали танець, пропускаючи вперед другу пару. Проходячи позаду неї, юнак і дівчина першої пари перехрещуються перед кожною парою, починаючи з третьої. Юнак першої пари проходить попереду своєї партнерки, повернувшись обличчям до третьої парі, дівчина першої пари – до свого партнера.

*11-12-й такти.* Продовжуючи рух, юнак 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 у колоні, вона робить поворот вправо, як на початку танцю, і, продовжуючи рух, знову йде вперед. Таким чином, всі пари танцюють одночасно, поки не повернуться в початкове положення. Кожна пара, яка буде останньою в колоні, повинна зробити поворот вправо, після чого знову йти вперед.

### **Вольта**

Вольта – парний танець яких походить з Італії, а за деякими даними з Франції. У дослівному перекладі з італійської назва танцю «voltare» означає повертатися. В основі хореографії вольти лежать руху стрибкового характеру, проте саме повороти є основою цієї хореографічної композиції основний «малюнок» якої базується на швидких та різких поворотах кавалера танцюючої дами. Й до сьогодні у спеціалізованих словниках з



хореографічного мистецтва Вольта – це старовинний рух, що являє собою повний поворот танцюриста навколо своєї осі, з попередніми замахом ногою перед собою.

Вчені-хореографи вважають, що саме вольта є тим першим парним танцем (на відміну від вальсу) обертального характеру. Згідно відомостей Туана Арбо [8] вольта з'явилась наприкінці XV ст. в Італії, а згодом – у XVI ст. набула поширення у Франції.

Здебільшого Вольта виконується однією парою (жінка й чоловік), проте кількість пар може бути необмеженою. З різних причин, не останньою є панє виконання танцю, вольта увійшла до переліку придворних танців і з XVI століття особливості хореографічної постановки вольти використовувались на балах усіх європейських країн, проте найбільший успіх вона мала при французькому дворі. Особливо вишуканим є початок постановки – уклін кавалера й реверанс дами. Саме такий початок було використано придворними хореографами у подальших хореографічних постановках.

Характерним для Вольти був момент у якому кавалер розкручувався разом із дамою й підкидав її так високо, що здіймалися високо вгору її вбрання – важкі спідниці-криноліни. Танцюючи не втомлювалися повторювати цю фігуру знову і знову. Також особливістю танцю є його швидкий темп виконання та швидкі повітряні елементи. Так, швидкий й високий розворот дами у повітрі при чіткому й майстерному виконанні викликав захоплення в оточуючих. Водночас потребував неабиякої майстерності чоловіка – кавалер повинен володіти не лише спритністю, а й силою за для виконання елементів танцю у повітрі. Ось як описує основний малюнок танцю М. Васильєва-Рождественська: «...кавалер швидко і різко повертає в повітрі танцюючи з ним даму». А французький дослідник Туано Арбо з цього приводу зазначає: «...після того, як кавалер отримував задоволення від безлічі поворотів і ставив мадемузель на місце, то по виразу її обличчя він міг побачити, що її мізки збентежені, а голова йде обертом. Проте він сам відчував те ж саме» [8].

З різних причин, можливо складність виконання, можливо небезпека виконання повітряних елементів й психо-фізіологічні зміни організму танцівників чи інші чинники, вплинули на

заборону представниками духовенства (часи впливу на французьких королів кардиналу Решельє) його виконання при французькому дворі за правління Людовіка XIII (початок XVII ст.).

Після заборони рівень популярності вольти у аристократичних колах пішов на спад. Проте ідея «обертального танцю» продовжувала використовуватись у народі. На усій території Франції та Італії вольта у народному виконанні «збагачувалась» новими хореографічними елементами обертань й підтримок.

Базові рухи Вольти (реверанс, підйомом дами у повітря тощо) є прообразом підтримки у майбутньому складної техніки сценічного танцю й популярним парним танцем XVIII–XIX ст. – вальсом. Як зазначає М. Васільєва-Рождественська: «Хоча сама вольта була занадто далека від рухів Вальсу, проте вона «підготувала ґрунт» для його виникнення на німецьких, австрійських та чеських землях» [1].

*Музичний розмір 3/4*

Вихідне положення: ноги в I позиції. Виконавці стоять один навпроти одного, ліве плече кавалера та праве плече дами обернені до центру кола. Руки кавалера лежать на талії дами, руки дами лежать на плечах кавалера.

Виконавці рухаються проти годинникової стрілки.

*Перша фігура – 8 тактів*

*Balance*

*1-й такт.* Кавалер виконує ковзкий крок вперед правою ногою, дама – ковзкий крок лівою ногою назад (перша, друга четверті музичного такту).

Кавалер підставляє ліву ногу до правої та виконує невеликий поворот у правий бік.

Одночасно дама виконує великий поворот у правий бік, піднімаючись на пів-пальці (друга чверть такту). Ноги у першій позиції на всій ступні (третя чверть такту музичного такту). Виконавці міняються місцями.

*2-й такт.* Кавалер виконує balance з лівої ноги, дама – balance вперед з правої ноги.

*3-4 такт.* Рухи першого та другого тактів повторюються.

*5-8 такт.* Рухи перших чотирьох тактів повторюються.

Виконавці у кінці першої фігури опиняються у вихідному положенні.

*Друга фігура – 8 тактів*

*Повороти – Tournee*

*9-й такт.* Ледь повертаючись у правий бік, кавалер виконує крок вперед правою ногою в IV позицію. Одночасно дама виконує крок правою ногою назад у IV позицію (перша чверть такту музичного такту). Продовжується поворот у правий бік. Ліві плечі виконавців обернені один до одного. Ліва нога кавалера, трохи зігнута в коліні, проводиться вперед і перехрещує праву ногу, торкаючись пів-пальцями до підлоги. Ліва нога дами торкається пальцями до підлоги ззаду правої ноги (друга чверть такту музичного такту). Голови повернуті один до одного. Руки дами лежать на плечах кавалера, руки кавалера – на талії дами.

Витримується попередня поза (третя чверть такту музичного такту).

Виконавці міняються місцями.

*10-й такт.* Кавалер переносить вагу корпусу на ліву ногу, права нога виконує *assemble* та опускається у I позицію. Дама виконує крок лівою ногою на пів-пальці, права нога виконує круговий рух в повітрі позаду лівої і опускається у I позицію (*renverse*). Виконавці приймають вихідне положення.

*11-й такт.* Рухи десятого такту повторюються.

*12-й такт.* Аналогічне виконання десятого такту.

*13-16 такти.* Повторення дев'ятого – дванадцятого тактів.

*Третя фігура – 8 тактів*

*Стрибки – Saute*

*17-й такт.* Повтор рухів першого такту першої фігури.

*18-й такт.* Кавалер лівою рукою обіймає даму за талію праворуч. Його права рука підтримує даму за талію (попереду) і енергійно опираючись на ліву ногу, поштовхом від стегна він підіймає даму вгору, одночасно допомагаючи зробити півоберта у правий бік. Дама кладе праву руку ззаду на шию кавалера так, щоб можна було опертись на його праве плече. Лівою рукою дама притримує спідницю. Готуючись до стрибка, дама відштовхнувшись правою ногою від підлоги, виносить вперед ліву ногу, зігнуту в коліні (перша, друга чверті такту). Підчас підйому дами кавалер стає на пів-пальці.

Дама та кавалер приймають вихідне положення (третя чверть такту музичного такту).

*19-14 такти.* Повторення сімнадцятого та вісімнадцятого тактів до кінця музичної фрази.

Третя фігура виконується два рази. Виконавці приймають вихідне положення.

### **Куранта**

Назва танцю походить від французького терміну *courante* або *soqanta* що у дослівному перекладі – означає «той що біжить, поточний». Саме назва танцю вказує на присутність ігрового елементу й жвавий та швидкий темп виконання.

Походить Куранта від народних танців італійських провінцій XIV–XVI ст. особливістю є парне виконання танцю. На початковому етапі створення – Куранта була селянська танцювальна гра в музичному розмірі  $2/4$ , що складалася з стрибкоподібних елементів узятих із танців типу Гальярда і Сальтарелла. Жваве виконання основних елементів Куранти цілком виправдовували її назву – «той, що біжить»».

Проте упродовж XV ст. на італійські княжих святах Куранта зазнала великих змін: змінилася манера виконання, ускладнилися руху, стали менш різкими стрибки, музичний розмір став трьохтактним  $-3/4$  та  $3/8$  відповідно. Водночас ігрові риси хореографічної композиції було збережено аж до середини XVI століття. Підтверджуючи дані про це висвітлюється у літературі у якій знаходимо частковий опис ігрового елементу Куранти – мімічної сцени запрошення до танцю: «Кавалер запрошував свою даму на танець, але отримавши відмову, йшов. Потім він повертався назад і поновлював спробу, стаючи перед дамою на одне коліно. При вигляді таких зусиль, жінка не могла більше відмовлятися. Пара виходила на середину залу і починала танцювати. Сам танець відбувався у діалогічній формі. Рухи стрибкового характеру виконувалися в жвавому темпі – по черзі вперед, назад і в сторону. При цьому кавалер, виконуючи складні фігури біля своєї дами, відпускав одну її руку і брався за іншу. Танець закінчувався реверансом або поцілунком в щоку» [1].

У середині XVI століття в Парижі з'явився французький різновид Куранти – було видозмінено темп – з жвавого на помірний, якому відповідали розмірені кроки, що виконувалися плавно та практично без стрибків. Із темпоритмом змінився й музичний розмір: основний крок куранти, що виконувався в розмірі  $3/2$ , чергувався з «па купе», виконувалися в розмірі  $6/4$ . Хореографічна композиція не передбачала виконання складних фігур, натомість пари рухалися вперед по малюнку прямокутника, восьмикутника або овалу. Таке просування вперед переривалося лише реверансами й поклонами. Тепер найменування танцю Куранта стало розумітися у його другому значенні – плавна в своєму невпинному русі, немов поточна річка. Саме така зміна пов'язана із входженням куранти до складу танців придворного етикету XVI–XVII ст. із наступними особливими характеристиками: музичний розмір –  $3/2$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ; темп – помірний; манера виконання – жвава, з частою зміною ритмів та численними реверансами й поклонами. Починаючи з середини XVII століття виконання Куранти набуло плавних рис та характер урочистої ходи. Відтоді французька Куранта виконувалась у ролі урочистої ходи, що відкриває бал.

Фігурна Куранта виконувалась другим номером на усіх придворних балах, адже стиль виконання відносився до «вишуканих» та таких, що увібрав у себе саму суть манери виконання придворних танців – реверанси, поклони які повинні чітко збігатися із музикою. Саме це дало поштовх для другої назви танцю – «танець манери» або «докторський танець», адже бездоганне виконання куранти було підставою стверджувати, що її виконавець є «доктором хореографічних наук».

Розрізняють Просту куранту і її більш складну форму виконання – Фігурну куранту. Перша, Проста куранта, складалася з простих, глісуючих кроків, *demi-courre*, що виконуються переважно вперед. Фігурна куранта має пантомімічний характер: троє кавалерів запрошували трьох дам для участі у танці.

### **Основні па Куранти (*Temps de courante*)**

*1-й такт.* Права нога сковзає вперед у IV позицію на півпальці, ліва залишається ззаду у низькому арабеску(перша чверть

музичного такту). Ліва нога підводиться до правої назад у III позицію на низькі пів-пальці (друга чверть музичного такту). Права виконує крок вперед (третя чверть такту).

*2-й такт.* *Pas grave* правою ногою, виконується «глісуючий» крок вперед на низькі пів-пальці (перша чверть музичного такту). Ліва нога підтягується до правої вперед (друга, третя чверті музичного такту). Теж саме з лівої ноги.

У Куранті зустрічається *pas de bourree*, котре займає один такт: (передтакт) права нога відривається від підлоги. Ставиться вперед (перша чверть такту). На «і» ліва підставляється до правої назад. Права переноситься назад у III позицію (друга чверть музичного такту). Ліва ставиться у III позицію вперед (третя чверть музичного такту).

Всі рухи виконуються на низьких пів-пальцях.

Повтор 1 та 2 тактів з лівої ноги.

Рухи кавалера у Куранті були трохи швидшими ніж у дами.

Для куранти найбільш характерні наступні танцювальні рухи: Па Асамбле [франц. *PasAssemblé* – зібраний крок], Па Демі-Купе [франц. *Pas Demi Courée* – половинну Па Купе, від *demi* – наполовину], Па Гальяр [франц. *Pas Gaillarde*], Па Грав [франц. *Pas Grave*], Па-де-Бурре [франц. *Pas de Bourrée*], Па Купе [франц. *Pas Coupé* – букв. «Поштовховий крок», від *coup* – поштовх, удар], Па-де-Куранта [франц. *Pas de Courante*], Па Шассе-Жете [франц. *Pas Chasse Jeté* від *jeter* – кидати, кидати].

### **Менует**

Один із найбільш популярних придворних танців помірно-швидкого темпоритму, який увійшов до складу придворних бальних танців у XVII ст. й понад двохсот років був невід’ємною складовою усіх танцювальних сюїт. Проте його витоки – це базові елементи французького Селянського бранля. Більшість дослідників вважають, що Менует, у простій побутовій формі виник у Бретані, а свою назву – Менует, отримав від характерних для танцю маленьких кроків (французький термін – *pas menus*). Із самого початку, у побутовому виконанні селян провінції Бретані танець відрізнявся з поміж інших граційністю рухів, саме тому отримав швидке поширення у простого населення.

Як і більшість народних танців, які концертмейстери видозмінювали й адаптували під стандарти й загальноприйняті правила світського етикету, народний менует «дещо втратив» простоту й безпосередність рухів, натомість до хореографічної композиції увійшли поклони й реверанси, а у поєднанні із маленькими кроками (*pas menus*) й витонченістю та грацією виконання танець набув особливої популярності, а згодом був визнаний як кращий зразок й «перлина» придворного балету.

Менует парний танець, процес виконання якого є діалогом кавалера й дами, адже чоловічі рухи виражали захоплення дамою. У класичному Менуеті чоловік лише торкається кінчиків пальців дами, у деяких видах допускається тримати даму за повну долоню (для виконання реверансної ходи).

Танцмейстер й донині використовують Менует як зразкову модель навчання класичних бальних танців.

Базові елементи менуету XVII–XVIII ст. докладно описано у навчальному посібнику М. Васильєвої-Рождественської [1].

*Елементи менуету XVII-XVIII ст.*

*(два такти по 3/4)*

*Основний крок менуету XVII століття (pas menus)*

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

*1-й такт.* *Plie* у III позиції на обидві ноги (перша чверть музичного такту), ковзкий крок правою ногою вперед, ліва нога позаду у IV позиції (друга чверть музичного такту), *plie* на обидві ноги, одночасно ліва проводиться вперед у IV позицію (третя чверть музичного такту).

*2-й такт.* Три маленьких кроки вперед на низьких півпальцях з лівої ноги (перша, друга, третя чверті музичного такту). Цей варіант кроку можна виконувати назад.

Крок другого такту виконується без будь-якого відведення ноги у бік.

*Другий крок (pas menus) (два такти по 3/4).*

Вхідне положення: ноги у III позиції, права нога попереду.

*Затакт – plie.*

*1-й такт.* Крок правою ногою вперед у IV позицію, ліва нога позаду у IV позиції (перша чверть музичного такту). У цьому

положенні витримується пауза (друга чверть музичного такту). Ліва нога підтягується до правої назад у III позицію. Ноги піднімаються на низькі пів-пальці (третя чверть музичного такту).

*2-й такт.* Три маленьких кроки вперед на низьких пів-пальцях з лівої ноги.

*Різновид другого кроку*

*Затакт – plie.*

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

*2-й такт.* Pas de bourree з лівої ноги (перша чверть музичного такту). Pas de bourree з правої ноги (друга чверть музичного такту). Ліва нога ставиться вперед, закінчуючи рух (третя чверть музичного такту).

*Крок у правий бік (pas menus a broite et a gauche)*

(два такти 3/4)

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

*Затакт- plie.*

*1-й такт.* Права нога ковзким рухом переводиться у II позицію, ліва нога витягнута у II позицію, ледь торкаючись носком до підлоги (перша чверть музичного такту). Цей рух витримується (друга чверть). Plie на правій нозі, носок лівої ноги відривається від підлоги (третя чверть музичного такту).

*2-й такт.* Ліва нога підтягується до правої назад у III позицію, ноги на низьких пів-пальцях, коліна витягнуті (перша чверть музичного такту). Права нога ковзким рухом переводиться у II позицію (друга чверть музичного такту). Ліва нога ставиться вперед до правої у III позицію (третя чверть музичного такту).

У Менуеті цей рух виконується два рази, один за одним. На перший такт руки через I позицію плавно відкриваються у II позицію. Голова послідовно повертається у бік партнера. На третю четверть – легкий рух кистями, які плавно повертаються долонями донизу. На другий такт голова плавно повертається у правий бік. Крок менуету у лівий бік виконується так, як і у правий, але з лівої ноги.



Крім вищезгаданих кроків у Менуеті зустрічаються рухи: *balance* і *pas grave*.

*Balance вправо (два такти по 3/4)*

Вихідне положення: права нога попереду у III позиції.

*Затакт – plie.*

*1-й такт.* Ковзкий крок правою ногою у II позицію, вага корпусу переноситься на праву ногу, носок лівої ноги злегка торкається підлоги, коліно витягнуте (перша чверть музичного такту). Ліва нога підтягується до правої і через I позицію проводиться у IV позицію назад (друга ,третя чверті музичного такту).

*2-й такт.* Plie на обидві ноги (перша чверть музичного такту). Коліна витягуються (друга чверть музичного такту). Права нога ставиться вперед у III позицію (третя чверть музичного такту).

*Balance* у лівий бік виконується так як і у правий, але попереду у III позиції повинна бути ліва нога.

*Pas grave*

*Pas grave* може виконуватись на початку Менуету, як до, так і після *balance*. По мірі зміни темпу Менуету та поступового переходу від повільного до більш швидкого *pas grave* зливається з *balance* і отримує назву *balance - menuet*.

У *pas grave* своєрідна манера подачі руки. Якщо *pas grave* починали з правої ноги -з'єднували ліві руки, якщо починали з лівої ноги, то подавали праві руки.

Вихідне положення: ноги у III позиції, права попереду.

*Затакт - plie.*

*1-й такт.* Підйом на пів-пальці (перша, друга чверті). Plie (третя чверть музичного такту).

*2-й такт.* Ковзкий крок правою ногою у II позицію. Вага корпусу переноситься на праву ногу (перша чверть музичного такту). Ліва нога підтягується до правої і через I позицію проводиться у IV позицію назад (друга ,третя чверті музичного такту).

*Pas grave, або balance-menu*

Партнери стоять обличчям один до одного.

*1-й такт.* Крок з правої ноги вперед у IV позицію (перша чверть музичного такту). Ліва нога підтягується до правої назад у III позицію, одночасно ноги підіймаються на пів-пальці, доторкуючись литками. Руки плавно підіймаються вище талії. Лікті зігнуті, кисті лівих рук ледь торкаються (друга, третя чверті музичного такту).

*2-й такт.* Ліва нога виконує крок назад. Права нога витягнута вперед. Руки на рівні талії, лікті витягуються (перша чверть музичного такту). На другу чверть пауза. Права нога підтягується до лівої у III позицію вперед (третя чверть музичного такту). Виконавши два па менуети, починаючи з правої ноги, виконавці міняються місцями.

У менуетах XIX століття основний крок займає один такт на  $3/4$ .

Для менуету характерні поклони, реверанси, а також такі танцювальні рухи: Балансе-Меню [франц. Balancé-Menuet – розгойдування в характері Менуету], Па Балансе [франц. Pas Balancé – крок-розгойдування від balancer – похитувати, розгойдувати], Па Грав [франц. Pas Grave – серйозний крок], Па Меню [франц. Pas Menu – маленький крок].

### **Гавот**

Французькій народний танець який походить із XVI ст. Його назва походить від жителів містечка Гап, розташованого у французькій провінції Овернь. Основу танцю взято з хороводу Бранль, проте додано особливий елемент – характерний хід який складається із двох кроків, що виконуються за принципом «зробити крок – приставити ногу». Хоровод супроводжувався співом, часто під акомпанемент волинки.

Танцюючі вставали в два кола. У кожному колі повинна бути провідна пара, на яку орієнтувалися інші. Пари по черзі виходили в центр і повторювали послідовність рухів, встановлену першою парою. Після закінчення композиції кавалер дарував дівчині букетик квітів. У звичаї для першої пари було вітати один одного і кожного присутнього поцілунком.

*Музичний розмір виконання народного танцю Гавот –  $4/4$  або  $2/2$ . Темп виконання – помірний. Манера виконання – весела і граціозна, у хороводних русі по колу.*

Наприкінці XVI ст. на танець Гавот звернули увагу придворні танцмейстери. Вони трансформували його в бальну послідовність з декількох Подвійних бранлів і стали назвати La Gavotte. Його основний крок став виконуватися з ковзанням і, в кінцевому підсумку, перетворився в добре відоме нині, «па шассе». Гавот, як найбільш популярний серед Бранлів, завершував сюїту придворних танців. При цьому, в такому вигляді, в ньому ще продовжували дотримуватися традицій хороводу гри.

Відтак Гавот, як придворний бальний танець, широко використовувався у XVII–XIX ст. У музичному розмірі – 4/4, у помірному темпі. Виконувався у парі вишукано із дотриманням усіх правил світських танців.

Вихідне положення: кавалер стоїть ліворуч від дами. Ліве плече трохи виведене вперед. У дами попереду праве плече. Руки кавалера та дами трохи відведені від корпусу. Обидва стоять у III позиції на низьких пів-пальцях. У дами попереду права нога, у кавалера – ліва.

*Перша фігура – 8 тактів*

*Затакт. Plie.*

*1-й такт.* Два *entrechat quatre* і *plie* (перша, друга чверті музичного такту). Пів-пальці (третя чверть музичного такту). Пауза (четверта чверть музичного такту).

*2-й такт.* Повторення рухів 1 такту.

*3-й такт.* Дама та кавалер міняються місцями, виконуючи одне *chasse*: дама у лівий бік, кавалер у правий (перша, друга чверть музичного такту). *Plie*. Пів-пальці (третя чверть музичного такту). Кавалер бере лівою рукою ліву руку дами. Праві руки на рівні талії. На четверту чверть витримується пауза.

*4-й такт.* Одне *chasse*: у дами у правий бік, у кавалера у лівий (перша, друга чверті музичного такту). *Plie*. Пів-пальці (третя чверть музичного такту), кавалер бере правою рукою праву руку дами. Руки з у III позиції. Ліві руки на рівні талії, відведені від корпусу. На четверту чверть витримується пауза.

*5-8 такти.* Рухи перших чотирьох тактів першої фігури повторюються.

*Друга фігура – 8 тактів*

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

*1-й такт.* Pas de bourree вперед з правої ноги на кожен чверть такту.

На четверту чверть – пауза. Ліві ноги залишаються попереду.

*2-й такт.* Pas de bourree вперед з лівої ноги. На четверту чверть plie на ліву ногу. Права переноситься назад до щиколотки.

*3-4 такти.* Починаючи з правої ноги, сім маленьких jete назад. На четверту чверть четвертого такту права нога залишається попереду у III позиції на plie.

Одночасно виконавці стають обличчям один до одного (кавалер у точці 3, дама до точки 7).

*5-й такт.* Кавалер та дама ставлять праву ногу у IV позицію на пів-пальці, ліву – на низький арабеск (перша чверть музичного такту). Plie на дві ноги (друга чверть музичного такту). Права нога піднімається на пів-пальці, одночасно ліва виконує coupe (третя чверть музичного такту). Plie на дві ноги (четверта чверть музичного такту). На першу і другу чверті голови виконавців направлені у лівий бік, на третю чверть – у правий. Руки трохи відведені від корпусу.

*6-й такт.* З лівої ноги повторюються рухи п'ятого такту.

*7-8 такти.* Виконавці обходять один одного, тримаючись за праві руки (III позиція), виконують сім маленьких кроків на низьких пів-пальцях. Голови повернуті праворуч один до одного. Ліва рука трохи відведена від корпусу. На четверту чверть восьмого такту виконавці стають у позу, з котрої починається третя фігура: кавалер і дама стоять en face в точку 1. Ноги обох у III позиції. Права нога попереду. Права рука кавалера напівзгнута, ліва рука дами опирається на праву руку кавалера. Вільні руки відведені від корпусу.

*Третя фігура – 8 тактів*

*1-й такт.* Glissade лівою ногою (перша чверть музичного такту). Temps leve на праву ногу (друга чверть музичного такту), glissade два рази лівою ногою (третя чверть музичного такту). Temps leve на праву ногу (четверта чверть музичного такту).

Голова під час руху *glissade* повернута у лівий бік, на русі *temps leve* – у правий.

*2-й такт.* Одне *chasse* назад з лівої ноги (перша, друга чверті музичного такту). *Assemble* правою ногою вперед (третя чверть музичного такту), *changement de pied* (четверта чверть музичного такту). Під час другого такту корпус трохи нахилений вперед.

*3-й такт.* Повторення першого такту, але *glissade* виконується праворуч. Голова під час руху *glissade* повернута у правий бік, на русі *temps leve* – у лівий.

*4-й такт.* Повторення другого такту, починаючи з правої ноги. Під час *changement de pied* (четверта чверть музичного такту) виконавці стають *en face* (кавалер обличчям до точки 3, дама до точки 7).

*5-й такт.* Кавалер і дама виконують *glissade* правою ногою. Одночасно ліва нога підтягується назад у III позицію (перша чверть музичного такту). Обидві ноги піднімаються на пів-пальці, ліва нога переноситься вперед у III позицію (друга чверть музичного такту). *Battement tendu* лівою ногою вперед (третя чверть музичного такту). Ліва нога підтягується у III позицію вперед (четверта чверть музичного такту). Під час другої чверті праве плече виводиться вперед. Голова повернута у правий бік. Корпус трохи нахилений вперед.

*6-й такт.* З лівої ноги повторюють рухи п'ятого такту у лівий бік.

*7-8 такти.* Виконавці обходять один одного, тримаючись за праві руки (III позиція рук). Вони виконують сім малих кроків на низьких пів-пальцях. Голови повернуті у правий бік один до одного. Ліва рука відведена від корпусу. На четверту чверть восьмого такту виконавці встають у вихідне положення першої фігури.

*Четверта фігура – 8 тактів*

*1-6 такти.* Повторення перших шести тактів першої фігури.

*7-й такт.* Починаючи з правої ноги, виконавці обходять один одного, тримаючись за праві руки, виконуючи чотири маленьких кроки на низьких пів-пальцях. Ліва рука відведена від корпусу.

*8-й такт.* Дама виконує поворот у правий бік під праву руку кавалера, яку він тримає у III позиції (перша, друга чверті музичного такту). Заклучна поза (третя, четверта чверті музичного такту). Дама стоїть на правій нозі, ліва – позаду у III позиції, трохи торкаючись пів-пальцями підлоги. Корпус трохи зігнутий у талії і нахилений у лівий бік. Голова повернута і трохи нахилена у лівий бік. Права рука у III позиції. Ліва рука дами в лівій руці кавалера на рівні талії. Вага корпусу на правій нозі.

Ліва нога кавалера, трохи зігнута в коліні, відведена назад у IV позицію. Праве стегно кавалера виведене вперед. Погляд звернений до дами.

У танцювальних композиціях гавот використовується майже весь спектр бальних рухів XVII–XVIII століть:

- [франц. *Entrechat Quarte* – чотири рази переплетений];
- [франц. *Balancé-Gavotte* – розгойдування в характері гавот];
- [франц. *Balancé-Menuet* – розгойдування в характері Менуету];
- [франц. *Pas Emboité* – послідовний крок, від *emboité le pas* – йти слідом];
- [франц. *Pas Assemblé* – зібраний крок];
- [франц. *Pas Balancé* – крок-розгойдування від *balancer* – похитувати, розгойдувати];
- [франц. *Pas Glissad* – крок-ковзання];
- [франц. *Pas Glissé* – ковзний крок];
- [франц. *Pas de Zephyre* – букв. «Повітряний крок»];
- [франц. *Pas Jeté* – букв. «Кидає крок», від *jeter* – кидати, кидати];
- [франц. *Pas Coupé* – букв. «Поштовохвий крок», від *coup* – поштовах, удар];
- [франц. *Pas Marché* – букв. «Ходовий крок», від *marcher* – ходити];
- [франц. *Pas Marché a Demi Pointe* – па марші на полупальцях];
- [франц. *Pas Élevé* – піднятий, піднесений крок];
- [франц. *Changement de Pied* – зміна ноги].

До середини XVII століття Гавот, як бальний танець, був забутий через загального захоплення менует. Але його ритмічна форма продовжувала привертати увагу найбільших композиторів і балетмейстерів тієї епохи.

У XVIII столітті хореографи розробили нові сценічні рухи під музику гавот. Публіка побажала танцювати їх на балах. В результаті, виник вражаючий приклад перенесення театрального танцю в бальний зал. Танцювальна композиція гавот ускладнилася, з'явилися стрибки і заноски, руху стали дуже вишуканими, витонченими і кілька манірно. У цю пору танець придбав ряд найкрасивіших фігур, які стали еталоном придворного стилю.

На початку XIX століття в громадських бальних залах ще користувалася успіхом композиція Гавоту, створена відомим французьким балетмейстером Вестріс. До 1830-х років захоплення танцем Гавот пропало остаточно. Далі він продовжував існувати тільки як сценічний танець. Сплеск інтересу до нього на початку XX століття був пов'язаний з появою комбінованого бального танцю під назвою Вальс-Гавот.

Отже, танцювальні жанри епохи Західноєвропейського середньовіччя зі специфічною манерою виконання та своєрідним музичним супроводом зазнали змін і з часом були розділені на придворні (із дотриманням суворих правил етикету) та народні (природне виконання та використанні інтерпретацій). Проте усі різновиди побутових танців мають «народне коріння» у яких чітко прослідковуються базові елементи середньовічного класичного Бранля.

Поступовий розвиток побутових, народних танців Італії та Франції відіграв виняткову роль у розвитку сценічного танцю й балетної хореографії XVII–XIX ст. та виокремлення лексичної основи класичного танцю.

*5. Нотний матеріал*

**Бурре**

Обробка О. Долуханяна

**Moderato**

The musical score is written for piano in 3/8 time, marked **Moderato**. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 10, with a repeat sign after measure 4. The second system contains measures 11 through 16. The key signature has one flat (B-flat). The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.



### Селянський бранль

*Allegretto*

*f*

*mf*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a treble staff melody that includes a trill on the second measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the bass staff in the second measure. The system concludes with the word *Fine* centered below the staves.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with some chords. The key signature remains two sharps.

The third system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and some grace notes. The bass staff has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the treble staff in the fourth measure. The key signature remains two sharps.

The fourth system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The key signature remains two sharps.

The fifth system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with a trill in the second measure. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the bass staff in the second measure. The system concludes with the instruction *Da capo al Fine* centered below the staves.

Ригодон (Дофине)

Обробка О. Долуханяна

Moderato

A

*mf*

B

*Fine*

Ригодон (Бургундія)

Обробка Г. Рождественського

Moderato

A

*mf*

1. 2. 3.

B

*Fine*

## Шотландський бранль

Е. Палмер

[Lento]



## Буря (Веселий бранль)

Ж.Б. Люлі

Allegro



First system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

Second system of the piano score. The melodic and accompaniment lines continue. A dynamic marking of *p* (piano) appears in the final measure of this system.

Third system of the piano score. The right hand features a prominent melodic phrase with a slur. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is located in the final measure.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* in the first measure and *f* (forte) in the final measure.

11113

## Ригодон

Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ

Allegretto

*mf* *p* *mf*

*p*

*p*

*mf*

11113

ВОЛЬТА

Обробка А. Фоскреа

Moderato

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Moderato' and 'mf'. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled 'I' and includes a first ending bracket. The second system is labeled 'II' and includes a second ending bracket. The third system is labeled 'III' and includes a third ending bracket. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.



## ГАВОТ

Ж. Рамо

Allegro moderato

The musical score is presented in four systems, each with a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamic is 'mf'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical ornaments such as trills (tr) and mordents (^^). A first ending bracket labeled 'I' spans the first two systems, and a second ending bracket labeled 'II' spans the third and fourth systems. The piano part features a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a more melodic line with frequent ornaments.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems, each consisting of a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments like trills (tr) and mordents (^^). Roman numerals III and IV are placed above the staves to indicate fingerings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

### МЕНУЕТ

з опери «Дон Жуан»

В. Моцарт

Allegro moderato

The image displays a musical score for a Minuet in G major, Op. 27, No. 3 by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for piano and is divided into three systems. The first system begins with a first ending bracket labeled 'I' and a piano dynamic marking 'p'. The second system includes a crescendo marking 'cresc.'. The third system begins with a second ending bracket labeled 'II'. The music is in 3/4 time and features a characteristic rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

III (v)

*p*

IV (VI)

*f*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). It begins with a series of chords, followed by a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef and features a continuous, rhythmic eighth-note accompaniment with slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is placed at the beginning of the lower staff.

This system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff continues the eighth-note accompaniment with slurs.

This system continues the piece with two staves. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff continues the eighth-note accompaniment with slurs.

VII

*p*

This system contains two staves of music. The upper staff features a series of chords and some melodic fragments. The lower staff has a more active accompaniment with eighth notes and slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of the lower staff.

*cresc.*

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and slurs. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed at the beginning of the lower staff.

### РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец: Учебное пособие. 2-е изд., пересмотр. Москва: Искусство, 1987. 382 с.
2. Воронина И. Историко-бытовой танец. М.: Искусство, 1980.
3. Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы. К.: Муз. Украина, 1983. 342 с.
4. Зінченко К.В. Діяльність перших професійних учителів танців епохи Відродження. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Вип. 32 (85), 2013 р. – С. 55–60.
5. Манелюк Е.В. Историко-побутовий танець; навчальний посібник [для підготовки фахівців галузі знань: 0202 «Мистецтво» напряму підготовки: 6.020202 «Хореографія»]. Рівне: РДГУ, 2008. 111 с.
6. Манелюк Е.В. Манелюк Д.І. Танець: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Рівне: РДГУ, 2015. 223 с.
7. Поляк Е.В. Историко-бытовой танец XVI–XIX веков / Сборник нот. – Челябинск: ЧГИИК, 1998.
8. Туано Арбо. Окезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI века: Учебное пособие / Перевод Н.В. Юдалевич. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2013. 256 с.
9. Шульгина А.Н. Методика преподавания историко-бытового танца. – М.: ГИТИС, 1984.

*Навчальне видання*

**ХОРЕОГРАФІЧНІ НАРИСИ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
ПОЛІАСПЕКТНИЙ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ  
АБРИС**

*НАВЧАЛЬНИЙ-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК*

**Автори:**

*Маркевич Л.А., Волошина Л.П., Горбачук Р.Л., Гордєєв В.А.,  
Гордєєва О.Ю., Зань Л.А., Завалін А.А., Легка І.П., Лобан Т.Й.,  
Манелюк Д.І., Манелюк Е.В., Пуйова В.В., Рабченюк С.В.,  
Самохвалова А.В., Шингер В.В.*

**Відповідальна за випуск:**

*Маркевич Л.А.*

**Комп'ютерна верстка та макет:**

*Федорук Л.М.*

Підп. до др. 30.06.2021 р. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.  
Ум. друк. арк. 25,5. Наклад 300 прим. Зам. № 631/2

Видавець: О. Зень

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
серія РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.  
вул. Кн.Романа, 9/24, м. Рівне, 33022,  
068 025 067 4, [olegzen@ukr.net](mailto:olegzen@ukr.net)

Друк: VPM-ПОЛІГРАФ

вул. Буковинська, 3, м. Рівне, 35304;  
тел.0-362-64-21-34; 0-98-327-24-00  
[642134@ukr.net](mailto:642134@ukr.net)