

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН

Государственное бюджетное образовательное учреждение
среднего профессионального образования
культуры и искусства Республики Башкортостан
«Башкирский хореографический колледж имени Рудольфа Нуреева»

Методическая разработка

на тему:

«Историко-бытовой танец и его значение в современном мире»

Выполнил:
преподаватель
хореографических дисциплин
Власова Ю.В.

г. Уфа – 2020 г.

План работы:

I.	Введение	3
II.	Развитие и становление историко-бытового танца	5
III.	Истоки возникновения и развития историко-бытового танца	5
IV.	Психолого-педагогический аспект методики преподавания исторического танца	9
V.	Построение урока историко-бытового танца	14
V.	Тематический план и методика преподавания историко-бытового танца в усовершенствованном процессе обучения	16
VII.	Формы pas-chasse с последующим усовершенствованием развития в композициях историко-бытового танца	19
VIII.	Заключение	33
IX.	Приложение 1	36
X.	Приложение 2	40
IX.	Список используемой литературы	49

I. Введение

Историко-бытовой и бальный танец, наряду с классическим и народно-сценическим, является частью мировой хореографической культуры. Этому виду танца суждено было сыграть великую культурно-историческую роль, став связующим звеном между народной пляской и профессиональной сценической хореографией, заложить основу формирования классического танца.

Историко-бытовой танец является частью хореографического искусства. Его преподавание также является частью общей системы преподавания хореографических дисциплин.

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

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

Бальный танец XVI-XIX вв. изучается на основе архивного материала, записей современников учителей танца. В отличие от бытового танца он имеет свою летопись.

Таким образом предмет изучает развитие танцев в композициях.

Задача предмета – осмысление хореографического текста разных эпох, изучение быта, костюмов, общественной характеристики эпохи, а также развитие координации, музыкальности, выразительности. Обучение историко-бытовому танцу носит значимую воспитательную функцию. Им можно заниматься с детьми, подростками без отбора по физическим данным. На

основе данного предмета формируется интерес к танцу как потребность воспитания красоты и грациозности фигуры, как условие комфортного самочувствия в обществе. Являясь танцем парным, историко-бытовой танец стимулирует воспитание общественного поведения, разрушает барьер между полами.

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

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

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

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

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

II. Развитие и становление историко-бытового танца

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

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

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

III. Истоки возникновения и развития историко-бытового танца

Придворные танцы в своей основе опираются на народные танцы, измененные и переработанные согласно требованиям этикета. В народное

танцевальной культуре черпались движения, фигуры, а иногда заимствовались целые композиции. На народный источник бальных танцев указывают и первые придворные танцы-шествия, которые строились по принципу хоровода. Кадрили, контрдансы, котильоны – не что иное, как кадриль - излюбленный народный танец. Многие из области народного танцевания забылось, исчезло бесследно, так как традиции народного танца передавались устно из поколения в поколение. Исторические бальные танцы имели своих летописцев. Первое описание танцев зафиксировано уже в XVI в. Исторические труды показывают, что в основе бального танца лежит народный танец. Народное происхождение таких танцев, как фарандола, ригодон, вольта, менуэт, полонез, полька, вальс и другие, - вне сомнений. Канонизировались танцы учителям, профессия которых была обусловлена историческим развитием общества, испытывающим потребность в учителях танцев и изящных манер для воспитания юного поколения. К сожалению, многие композиции танцев не сохранили фамилии своих авторов.

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

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

В 1588 году появляется первое исследование по истории танца. Во Франции каноник Жан Табуро издает книгу «Орхесография» под псевдонимом Туано Арбо. В ней описываются танцы второй половины XVI века, а также утверждается французская терминология.

В 1661г создается в Париже Королевская Академия танца во главе с П. Бошаном, которая стала законодательницей в танцевальном искусстве. Академия канонизировала названия и формы танца, вырабатывала методику преподавания, изобретала новые танцы. Сложный процесс развития хореографического искусства происходит при активном влиянии историко-бытовых танцев. При изучении танцев разных эпох сталкиваемся с тем, что названия шагов, движений, фигур переходили в названия танцев.

Нужно отметить, что много общих названий в историко-бытовом и классическом танцах, последний многое заимствовал у первого.

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

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

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

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

Об исторической связи бального танца XVII в. со сценическим (получившим в XIX . название «классический») свидетельствует и то, что обучение первых профессиональных исполнителей было построено на

изучение менуэта. История показывает, что к XVIII в. исторический танец порвал последние связи с народным. XIX же век стал новым витком обращения бального танца к народным истокам. Появление кадрили, полонеза, польки, мазурки, вальса – этому доказательство.

* * *

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

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

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

В России знали новейшие и старинные бальные танцы, исполняли их в благородной манере. Этому способствовали крупнейшие мастера сцены, обучающие молодежь благородным манерам, музыкальности, придавая новую форму осанке и поступи. Здесь вынуждены были преподавать и иностранные учителя.

С XVIII века учитель танцев становится фигурой заметной и незаменимой в жизни столичных и губернских городов. Не желает отставать и провинция (например: описание бала у Лариных «Евгений Онегин» А.С.Пушкин).

В XIX веке издают свои самоучители танца: Цорн А.Я. «Грамматика танцевального искусства и хореографии»; Целлариус «Руководство к изучению

новейших бальных танцев» и др. Так же в начале XIX века выделялись первоклассные учителя танцев Пик, Юар, Огюст, Дидло, Колосова, Новицкая. к достойным любого внимания учителям бального танца принадлежит Иогель.

XX век знаменуется двумя выдающимися работами по теории и методике историко-бытового танца, давших возможность создания учебных пособий разной значимости и назначений.

Н.П. Ивановский ведущий педагог исторических танцев Академии им. А.Я.Вагановой, в 1948 г. издает учебник «Бальный танец XVI- XIX вв.». Этот ценнейший труд по практике танца служит важным звеном для теории, способствуя рождению науки о балете. Его книга не самоучитель. Она имеет конкретного адресата - квалифицированного профессионала. Он проделывает труд по расшифровке подлинных записей современников XVI- XIX вв. и устанавливает схему танца. Это первый труд по танцу, изданный на русском языке, написанный на основе документов, фактов, что придает работе достоверность всей работе.

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

IV. Психолого-педагогический аспект методики преподавания исторического танца

Учебно-воспитательная работа – составная часть и неперемное условие жизни любого коллектива. От её качества зависят не только исполнительское мастерство и творческий рост учеников, но и их идейно – эстетический и морально – нравственный уровень.

В Русской балетной школе историко–бытовой танец занял свое законное место. В первом классе хореографического училища эта дисциплина приучает будущих артистов к освоению сценической площадки, правдивой манере поведения, приучает двигаться в разных темпах и ритмах, воспитать гармонически развитую личность. Методы обучения опираются на законы психологии и педагогики, а также на основные положения системы А.Я.Вагановой, и апробированы педагогической теорией и практикой хореографии.

Очень важно и необходимо с первых лет приучать детей к осмысленному выполнению движений и поз. Ведь ритмическое хождение парами еще не танец. Дети с первого класса должны сознательно делать все движения, понимать, что и как танцуют, должны усвоить правила подачи рук друг другу и простейших поклонов. Используя теорию Н.Н.Тарасова, предлагаемая методика реализует разносторонние способности с учетом индивидуальности личности. Опыт выдающихся мастеров, в свою очередь опирается на педагогический опыт прошлых веков. А. П. Глушковский описывает методику преподавания бальных танцев XIX века во времена Дидло¹: «Метода учения того времени была следующая: по большей части дети начинали учиться танцевать с восьми или девяти лет сначала их заставляли делать разного рода батманы: те, у кого от природы ноги были косоваты (то есть, у кого носки с носками сходились) через исполнение батманов исправлялись; потом учили разные па, не сопряженные с прыжками, под разные размеры музыки для бальных и разнохарактерных танцев. А главное достоинство у старых танцевальных учителей состояло в том, что они держали ученика долгое время на менуэте, потому что этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, одним словом – делать все движения и манеры приятными.

¹ А.П.Глушковский. Воспоминания балетмейстера. – Л.-М.: Искусство, 1940. – с. 192

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

Систематические занятия соразмерно развивают фигуру, вырабатывают правильную осанку, придают внешнему виду человека собранность, элегантность, учат грациозности движений.

* * *

На занятиях в младших классах учеников целесообразно ставить по линиям в шахматном порядке, для того чтобы каждый ученик был в поле зрения педагога. В старших классах каждому новому разделу курса «Историко-бытовой танец» полезно вести небольшие беседы и знакомит учеников с наиболее важными историческими событиями, а также с бытом и костюмом данного времени.

Метод обучения строится на изучении движений от простого к сложному осознанно, на комплексном подходе к изучению движения. Основным методом преподавания является наглядность. Преподаватель любое движение показывает в законченном виде, а затем раскладывает его на составные элементы. Прочув движения поэтапно, его исполняют в законченном виде, отрабатывают манеру и стиль исполнения.

Последовательность изучения движений определяется тематическим планом.

Освоение экзерсиса историко-бытового танца является ключом к изучению различных танцев разных эпох. Осознанность обучения связана с ознакомлением ученика с его физическим аппаратом, что даст ему возможность отличать «подъем», «стопу», «голеностоп», «колени», «бедра», «плечи», а также и части руки. Изучение позиций рук, их различные сочетания воспитывают свободу жеста, придают изящества и легкость. Это придает движению естественность и выразительность. Освоение танцевального

пространства облегчит воспитание навыков «кавалера» - умения управлять «дамой», взаимное внимание друг к другу во время смены рисунка. Результатом является развитие зрительной памяти, свободное мышление исполнителя, успешное освоение композиции танца.

Музыкальное оформление урока должно соответствовать методическим требованиям педагога-хореографа. Ученику предлагаются музыкальные отрывки на основе разных музыкальных размеров и в разных темпах. Задача преподавателя – научить движениям заполнять музыкальную фразу любого ритмического размера. Ученик должен слышать и слушать предложенный музыкальный материал, эмоционально сливаясь с ним. Образность музыки ассоциируется с хореографическим образом. Одинаковость техники исполнения не должна унифицировать содержания. А музыка позволяет раскрыть образ, содержание танца. На уроках используется музыка разных эпох, композиторов, создавших достаточно много танцевальной музыки.

Композиции танцев могут быть заимствованы из учебников по танцу. Однако творческая деятельность преподавателя, его сочинительский дар может успешно реализоваться. Важно соответствие характеристике, стилю, манере танца.

В младших классах композиции сочиняются на шагах, формах шассе, галопе. Используются два, три элемента. В композиции используются два-три рисунка по кругу. Они могут повторяться. Например, исполнить один рисунок дважды, затем второй также и т.д. или первый и второй рисунок повторить в той же последовательности. Каждый рисунок занимает одну музыкальную фразу. Музыкальная и хореографическая фразы должны иметь общую технику. Развитым композициям можно придать концертный вариант.

На первой ступени школы рекомендуется изучить полонез, польку, вальс. На элементах этих танцев возможно создание хореографических зарисовок. Владея сочинительским даром, преподаватель создает хореографические тексты на заданную тему. В 60-е годы XX века советскими балетмейстерами создано много бальных танцев на национальной основе. Богатство этих танцев позволит расширить знания и умения учеников, познакомит их с

многонациональной культурой России. Этот материал изложен в книге «Современный бальный танец» под редакцией В.М. Стржанова и В.И. Уральской². Рекомендуется также использовать отдельные фигуры французской кадрили, что активно развивает координацию и танцевальную память.

Создание этюдов, композиций - важная часть учебного процесса. Они способствуют развитию артистичности и созданию условий для творческой деятельности учащихся. В этюдной работе раскрывается не только ученик, но и преподаватель, его методические знания, изобретательность, культура, владение индивидуальным подходом к ученику. Метод ведения урока и построение занятий корректируется конкретными условиями, качественным и количественным составом учащихся, уровнем их развития и интереса.

На уроках сочетаются элементы классического, народно-сценического и историко-бытового танца. Все они взаимосвязаны. Их отбор и сочетание направлены на овладение школой танцевания.

В развитии творческого воображения играют значительную роль исторические романы, мемуары, которые тоже воскрешают образы людей, бытовой уклад, вкусы и манеры. Музыка должна раскрывать характер, стиль, содержание каждого танца. Особо уделяется внимание этикету парного танцевания. Большую роль играет рассказ преподавателя о танце, помогающий воссоздать среду, условия бала, описать персонажей этого танца, особенности его исполнения.

Современному обществу не противоречат этические требования и манеры поведения прошлых эпох. Традиции прошедших эпох возвращают нас к культуре общественного поведения, к хорошим манерам, к уважительному отношению между мужчиной и женщиной. Нормой поведения являются коммуникабельность и уважение личностей друг друга. Сотворчество преподавателя и ученика расширяет эрудицию последнего и побуждает к научному и творческому поиску.

² Современный бальный танец// Под ред. В.М. Стржанова, В.И. Уральской. – М.: Просвещение, 1977.

Таким образом, исторический танец выступает как основа эстетического воспитания средствами хореографии, предлагая систему гармонического развития личности.

V. Построение урока историко-бытового танца

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

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

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

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

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

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

В ходе подготовленного, спланированного урока преподаватель, тем не менее, прибегает к импровизации, которая подчас необходима по объективным причинам: недостаточно подготовленный контингент обучающихся, пониженное (или, наоборот, повышенное) эмоциональное состояние группы, отсутствие музыкального сопровождения и т.д. Владение импровизацией в положительной степени влияет на состояние самого преподавателя, в определенных ситуациях снимает растерянность, замешательство.

С приобретением педагогического опыта импровизация становится частью методики проведения урока.

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

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

VI. Тематический план и методика преподавания историко-бытового танца в усовершенствованном процессе обучения

Организация урока: ввести группу под музыку в класс, занять места в шахматном порядке. Показать, объяснить, научить мальчиков и девочек поклонам, с которых начинается и заканчивается урок. Положение рук, постановка корпуса, позиции ног и рук. Изучение всех видов шагов. Сначала по схеме, затем в законченном виде. Вариации шагов в различных направлениях, рисунках и в разном музыкальном оформлении. Исполнение соло и в паре.

В экзерсис историко-бытового танца входят виды шагов:

- бытовой
- шаг с вытянутого носка
- скользящий - pas glisse
- боковой воздушный - pas eleve
- шаги на полупальцах:
 - pas menu
 - pas chasse - I, II, III, IV формы «А» и «Б»
 - double chasse

Формы chasse предлагаются в разных сочетаниях.



Рекомендуются фигуры французской кадрили, I, II, V как наиболее простые. Кадриль включается в связи с тем, что тренирует память, воспитывает светскую манеру и общение. Способствует усвоению форм *chasse* в танцевальном рисунке. Развивает координацию.

Формы *chasse*

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



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



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

VII. Формы *pas-chasse* с последующим усовершенствованием развития в композициях историко-бытового танца

I форма *chasse*' «А»

Исходная III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение. Голова наклоняется вниз и возвращается в положение прямо. На четвертую восьмую «И» - подъем на полупальцы, голова поворачивается направо. Четвертую восьмую называем «Затакт».

1 такт: *pas chasse* вперед с ПН, голова сохраняет поворот.

2 такт: ЛН *pas eleve*. Голова повернута прямо.

3 и 4 такты: 4 шага назад по 1/4 с ЛН и ПН. ЛН шаг назад, ПН приставить в III позицию к ЛН и одновременно подняться на полупальцы с поворотом корпуса в точку 2. При исполнении шагов назад - голова прямо. При повороте корпуса в точку 2 голова повернута к левому плечу. Поворот корпуса и смена положения головы являются "затактом" к следующим четырем тактам.

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

I форма *chasse*' «Б»

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

- 1 такт: pas chasse вперед с ПН, голова сохраняет поворот.
- 2 такт: ЛН pas eleve, затем ПН pas eleve вперед, голова прямо.
- 3 такт: С ЛН pas chasse назад, голова повернута налево.
- 4 такт: ПН pas eleve , затем ЛН pas eleve назад - голова прямо. На последнюю восьмую корпус поворачивается в точку 2 и повторяются описанные четыре такта в направлениях в точки 2 и в точку 6. Голова сохраняет поворот к левому плечу.



II форма chass e' «А»

Исходная III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение. Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

- 1 такт: pas chasse вперед с ПН.
- 2 такт: шаг вперед ЛН с одновременным поворотом тела на 180° вправо с остановкой в точку 5. ПН на носке впереди и приставить ПИ в III позицию к ЛН впереди. Голова прямо.
- 3 такт: pas chasse назад. Голова повернута налево.

4 такт: 2 pas eleve назад ПН, затем ЛН. Голова прямо.

II форма chasse «А» занимает 4 такта по 2/4, в нее включен закрытый поворот. В результате исполнения учащийся начинает движение в точку 1, а заканчивает в точку 5. Затем движение исполняется в точку 5, заканчивается в точку 1. Все повторяется с ЛН.

II форма chasse «Б»

Исходная III позиция, ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение. Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

1 такт: pas chasse вперед с ПН (2 glisse)

2 такт: с одновременным поворотом на ПН влево на 180°, ЛН подвести стопой к щиколотке ПН сзади, приседание в IV позицию и приставить ПН в III позицию впереди ЛН. Голова прямо.

3 такт: pas chasse назад. Голова повернута налево.

4 такт: 2 pas eleve назад ПН, затем ЛН. Голова прямо.

III форма chasse «А»

Исходная III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение. Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

1 вариант.

1 такт: pas chasse с ПН вперед.

2 такт: pas chasse с ЛН вперед.

3 такт: pas chasse с ПН вперед.

4 такт: закрытый поворот en dedans. Шаг ЛН вперед с одновременным поворотом тела на 180° вправо с остановкой в точку 5. ПН на носке впереди и приставить ПН в III позицию к ЛН впереди. Голова прямо.

2 вариант.

1 такт: pas chasse с ПН вперед.

2 такт: pas chasse с ЛН вперед.

3 такт: pas chasse с ПН вперед.

4 такт: одновременно с поворотом на ПН на 180° направо ЛН подводится к щиколотке ПН сзади. Приседание в IV позиции, тяжесть тела передать на ЛН и приставить ПН в III позицию к ЛН спереди. Голова прямо.

III форма chasse' «Б»

Исходная III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение. Затакт: подняться на полупальцы. Голову повернуть направо.

1 такт: pas chasse с ПН вперед.

2 такт: pas chasse с ЛН вперед.

3 такт: pas chasse с ПН вперед.

4 такт: открытый поворот - en dehors. С одновременным поворотом на ПН влево на 180°, ЛН подвести стопой к щиколотке ПН сзади, приседание в IV позиции, передать тяжесть тела на ЛН. Приставить ПН в III позицию к ЛН спереди. Голова прямо.

После повторения III формы chasse в точку 1, затем в точку 5, проучить с ЛН.

IV форма chasse «А»

Исходная III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение. Затакт: подняться на полупальцы с поворотом в точку 8. Голову повернуть направо.

Форма IV занимает 4 такта по 2/4. Исполняются три pas chasse вперед с разных ног, описывая круг через точки 8, 2, 5. Шаг вперед ЛН на исходное место с поворотом вправо. Приставить ПН в III позицию к ЛН впереди.

При движении по кругу голова поворачивается направо при исполнении с ПН и фиксирует первую точку, по отношению к которой тело движется по кругу. При исполнении *chasse* с ЛН голова повернута налево. На третьем *chasse* голова вновь поворачивается направо. Взгляд фиксирует избранную точку. После поворота направо фигура развернута прямо. Для поворота движения необходимо исполнить затакт на последнюю восьмую четверть такта. Этот поворот плеч в точку 8 придает IV форме *chasse* пикантность.



IV форма chasse «Б»

Исходная III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение. Затакт - подняться на полупальцы с поворотом в *epaulement effacee*. Голова повернута налево. Форма занимает четыре такта по 2/4.

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

При движении по кругу голова поворачивается налево при исполнении с ПН и фиксирует правую точку, по отношению к которой тело двигается по кругу. При исполнении *chasse* с ЛН голова повернута направо. На третьем *chasse* голова вновь повернута налево. Взгляд фиксирует точку №1. После поворота налево фигура развернута прямо





Double chasse'

Двойное chasse - часть фигуры кадрили. Исходная III позиция. ПН впереди. Руки в подготовительном положении. Голова прямо. Музыкальный размер 2/4. Вступление 2/4. Руки открываются в исходное положение.

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

1 такт: два *pas glisse* в точку 2 вперед. Голова повернута налево.

2 такт: два *pas eleve* с ЛН, затем с ПН вперед. Голова повернута налево. Корпус слегка подан вперед.

3 такт: с одновременным поворотом в точку 8 – *epaulement croisee* - с ПН. Два *pas glisse* вперед в точку 8. Голова повернута направо.

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

Движение имеет зигзагообразный рисунок. Исполняется с одной ноги.



Французская кадрили.

Четное количество пар выстраивается по длине зала в две линии: пара против пары (рис. 1).

Первая фигура – 40 тактов. Музыкальный размер $\frac{3}{4}$.

8 тактов. Интродукция. После первых двух тактов интродукции кавалеры и дамы каждой пары поворачиваются лицом друг к другу и отдают поклон: кавалеры вправо на третий и четвертый такты, а дамы вправо на пятый и шестой такты. На седьмой и восьмой такты дамы и кавалеры встают рядом и подают друг другу руки.

8 тактов. Английской цепью (*chaîne anglaise*) называется переход двух пар визави на сторону визави и обратно на свое место. Дамы каждый раз пропускаются в середине, причем кавалер крестообразно переходит сзади своей дамы, чтобы занять место слева от нее. Такое же возвращение со стороны визави на свое место называется *demi-chaîne anglaise*. *Chaîne anglaise* исполняется тремя *chasse* с поворотом налево (третья форма *chasse*)³. Дамы полностью повторяют третью форму *chasse* Б, а кавалеры — три *chasse* и два *pas eleve* и остаются в центре, лицом к своим дамам.

В начале XIX века *chaîne anglaise* выполнялся следующим образом: пары правой и левой стороны шли навстречу одна другой; кавалеры правой стороны подавали правую руку даме визави и, пропустив даму вперед, левую руку

³ Н.П. Ивановский. Бальный танец XVI-XIX веков. – Калининград: Янтарный сказ, 2004. – 2008 с. – 166 с.

подавали своей даме. Таким образом получалась цепь из танцующих, чем и объясняется название, данное этому переходу на сторону визави и обратно.



(рис. 1)

8 тактов. *Chasse croise* и тур за руки со своей дамой до своего места (*chasse croise* всегда делается левым плечом к даме). *Chasse* и тур за руки, три *chasse* вперед, начиная правой ногой (четвертая форма *chasse A*).

8 тактов. *Chaine des dames*. Дамы непрерывным *chasse* вдут вперед, подавая друг другу правую руку, а левую кавалеру визави, с которым делают тур, потом так же возвращаются обратно.

8 тактов. *Demi-promenade*. На первые четыре такта кавалер берет правой рукой правую руку своей дамы, а сверху левой рукой левую руку дамы. Кавалер и дама, взявшись за руки, вдут накрест на сторону визави, встречаясь правым плечом (третья форма *chasse B*). На следующие четыре такта — обратно *demi-chaine anglaise*. Дамы проходят в середине, кавалеры крестообразно сзади своих дам.

Вторая фигура - 32 такта. Музыкальный размер 2/4.

8 тактов. Интродукция и поклоны. 16 тактов. *En avant deux*. Кавалеры одной стороны и дамы визави исполняют *chasse* (первая форма *chasse B*

полностью) (рис. 2), затем у каждого переход на сторону визави правым плечом (третья форма *chasse*, у дамы — Б, у кавалера — А) и *double chasse* до своей пары, к которой нужно встать лицом.

8 тактов. *Chasse croise* и тур за руки до своего места, как и в первой фигуре.

24 такта. Повторяются для следующих пар.



(рис. 2)

Лансье – Английская кадриль

В 50-х годах XIX века вошел в моду новый английский танец: лансье. В основу лансье положен квадрат — каре (рис. 3), подобно старинным французским кадрилям: первая и вторая пара — визави, третья и четвертая пара — контрвизави. Против первой пары занимает место вторая пара, направо от первой пары третья пара и налево от первой пары четвертая пара.

Лансье состоит из пяти фигур:

Первая фигура — *La Dorset*.

Вторая фигура — *La Victoria*.

Третья фигура — *Les Moulinets*.

Четвертая фигура — *Les Visites*.

Пятая фигура — *Grande chaine ou Les Lanciers*.

Перед каждой фигурой исполняется интродукция (8 тактов), за исключением последней фигуры, которая начинается прямо с танца.



(рис.3)

Первая фигура. Музыкальный размер 6/8.

8 тактов. Интродукция. Первые четыре такта все танцующие выжидают, на пятый и шестой такты кавалеры и дамы делают поклон друг другу вправо, на седьмой и восьмой такты они занимают свои места.

8 тактов. Кавалер первой пары и дама второй пары делают *chasse'* вперед и два *pas eleve'*, *chasse'* назад и два *pas eleve'*; затем, подав друг другу правые руки, исполняют *chasse'* по кругу вправо (четвертая форма *chasse' A*) на *croise'* до своего места. Придя на свое место, кавалер подает правую руку своей даме, а дама левую руку своему кавалеру.

8 тактов. *Traverse'e*. Первая и вторая пары переходят на стороны визави: кавалер — третьей формой *chasse' A*, дамы — третьей формой *chasse' Б*, причем первая пара пропускает в середину вторую пару. Перейдя на сторону визави и повернувшись лицом к своему покинутому месту, кавалеры находятся с правой стороны своих дам и подают им левые руки для возвращения на свое место. Возвращаясь на свое место, первая пара проходит в середине третьей формой *chasse'* и заканчивает переход так, чтобы в каждой паре дама опять оказалась справа. В первый раз в середине пропускается всегда та пара, дама которой начала фигуру (рис. 4).

8 тактов. Все кавалеры поворачиваются налево к дамам контрвизави и отдают поклон (шаг) налево; это занимает два такта, на следующие два такта все дамы отдают поклон кавалеру контрвизави и, взявшись за руки, исполняют вправо по кругу *chasse'* (четвертая форма *chasse'* А) до своего места.

Вся фигура полностью повторяется, причем начинают кавалер второй пары и дама первой пары и т. д.



(рис. 4)

Шакон

Музыкальный размер 4/4.

Шаконна — название старинного не столько бального, сколько балетного танца. Существует предположение, что вместе с сарабандой шаконна родилась не в Европе и не в Испании, откуда они разнеслись по Европе, а в американских колониях. Первые упоминания о шаконне относятся к концу XVI и началу XVII века. В быту этот танец не удержался, как и сарабанда; он считался эксцентричным, несколько вульгарным. Зато в придворном балете он

сохранялся на протяжении двух веков. Но здесь шаконна приобрела совершенно иное содержание и форму.

Однако эта шаконна и описываемый нами танец шакон не имеют между собой почти ничего общего.

Шакон — один из немногих танцев конца XIX века, сумевших найти себе место и среди той волны фокстротов, которая, казалось, поглотит все, что было хорошего в старом бальном танце. Эта живучесть шакона объясняется тем, что танец содержит в себе много изящной простоты, грации и хорошей танцевальности и тем самым легко находит своих приверженцев. В классной работе шакон является незаменимым своеобразным упражнением для развития мягкости и плавности движений. Будучи построен на элементах гавота и менуэта, шакон может считаться образцом бального танца конца XIX века.

Танец состоит из шестнадцати тактов музыки в 4/4. Кавалер встает рядом со своей дамой и держит правой рукой левую руку дамы; у кавалера III позиция, правая нога впереди, у дамы — левая.

Pas demi-coupe´

1-й такт. Кавалер правой ногой, дама левой делают один шаг вперед, слегка разворачиваясь корпусом: кавалер влево, а дама вправо (1-я четверть). Приподнимаясь на полупальцах правой ноги, кавалер проводит мимо пятки левую ногу вперед, слегка приподняв ее от пола и очень немного согнув в колене (2-я четверть). Потом опускает левую ногу на пол и переносит на нее тяжесть корпуса (3-я четверть), приставляет сзади стоящую правую ногу к левой назад в III позицию (4-я четверть). Дама делает то же, но с другой ноги.

2-й такт. Оба исполняют движения первого такта, но начинают кавалер левой, а дама правой ногой. На первой и второй четвертях такта оба слегка поворачиваются друг к другу.

Chasse´ et pas marche´

3-й такт. На первые две четверти кавалер делает *chasse´* вперед с правой ноги, а дама с левой ноги. На вторые две четверти оба исполняют два

маленьких шага вперед на низких полупальцах; кавалер начинает левой, а дама правой ногой⁴.

4-й такт. Полное повторение третьего такта, но с другой ноги.

5 - 8-й такты. Оба повторяют первый, второй, третий и четвертый такты.

Balance´ de menuet

Оба поворачиваются лицом друг к другу; кавалер берет правой рукой правую руку дамы. У обоих III позиция, правая нога впереди.

9-й такт. Кавалер и дама делают навстречу друг к другу шаг с правой ноги, левая сзади в IV позиции; при этом соединенные руки поднимаются вверх (balance вперед). Головы слегка наклонены к левому плечу. Свободные руки отведены от корпуса (1-я четверть). Стоящая сзади левая нога придвигается к правой (2-я четверть). Стоящая сзади левая нога отставляется назад (balance´ назад). При этом соединенные руки опускаются (3-я четверть). Придвигают правую ногу к левой (4-я четверть).

Demi-tour, chasse´ et pas marche´

10-й такт. Первые две четверти этого такта кавалер и дама, не отпуская рук, делают chasse´, меняясь местами, начинают одинаково с правой ноги. После исполнения chasse´ оба, опустив руки, делают одновременно шаг вперед с полуповоротом вправо (полутур), чтобы встать вновь лицом друг к другу (3-я четверть). Оба приставляют правую ногу сзади левой в III позицию (4-я четверть).

11 - 12-й такты. Исполняются так же, как девятый и десятый такты. Кавалер и дама начинают левой ногой и подают друг другу левую руку.

13 - 16-й такты. Полностью повторяются девятый — двенадцатый такты.

⁴ В книге Н. Л. Гавликовского, который является и автором этого танца, сказано: на третью четверть третьего такта кавалер делает шаг левой ногой вперед (дама правой), на четвертую четверть такта кавалер приставляет правую ногу к левой назад в III позицию, дама левую к правой. Это, конечно, изящнее и логичнее, так как следующее движение начинается той же ногой, которая находится уже впереди. К сожалению, эти авторские требования почему-то не привелись. Сам Гавликовский тоже преподавал этот танец так, как указано выше в первом описании.

VIII. Заключение

В своем развитии историко-бытовой танец опирался на народную основу. Отрываясь от нее, приспособляясь к социальному заказу, он развивал технику танцевания, обогащался смежными искусствами и стал как бы опосредованным отображением своей эпохи. Благодаря ему созданы условия для возникновения сценического танца (классического).

Многофункциональность этого вида танца позволяет ему стать предметом по воспитанию и формированию творческой личности. Предмет «историко-бытовой танец» включает теоретическую, методическую и практическую части в методике преподавания. Создаются условия для индивидуального обучения. Без знаний характеристик учащихся, их индивидуально-психологических различий успех в обучении невозможен.

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

Показ, наглядность - основной педагогический прием, поэтому преподаватель обязан безусловно владеть техникой исполнения, стилем, манерой, что позволит свободно импровизировать и сочинять в стиле прошлых эпох. Изучение историко-бытовых танцев, подвижных в своем развитии, позволит использовать огромный опыт учителей прошлых эпох, осмыслить его, создать танцы, соответствующие требованиям современного общества, возродить профессию преподавателя танцев.

Анализ педагогической деятельности позволил определить наравне с недостатками пути совершенствования методики преподавания. Поскольку в основу обучения положена программа хореографических училищ по подготовке профессиональных исполнителей, значительно снижается возможность реализации основной цели. Содержание этого предмета должно быть ориентировано на доступный, многообразный репертуар, многофункциональность, на вовлечение в творческую деятельность всех учащихся.

Многосторонняя система педагогического процесса на первом этапе обеспечит элементарное владение хореографическими движениями, информацией об особенностях предмета и формирование интереса к этому виду деятельности.

Педагогическая цель второго этапа - сочетание хореографического образования с развитием ассоциативного мышления, образности, эмоциональности, музыкальности, привлечением к индивидуальной творческой деятельности.

На третьем этапе в качестве педагогической цели должно быть выдвинуто понимание общественной значимости своей деятельности, использование учащимися полученных знаний, умений и навыков в любой сфере деятельности.

Педагогической целью остается формирование отношения к занятиям историко-бытовым танцем как средству развития личности, превращения его в осознанную общественно-полезную деятельность.

Таким образом, совершенствование методики преподавания и успешная реализация программы воспитания гармонически развитой личности средствами историко-бытового танца зависит от:

- глубокого изучения историко-бытового танца и специализации «учитель танца, учитель изящных манер»;
- создания для школ разного типа программы по изучению этого предмета без ориентации на профессиональную сценическую деятельность;

- системности занятий, сочетания групповых занятий с индивидуальной работой;

- организации учебно-воспитательной работы в сочетании с внеклассными просветительскими мероприятиями на основе хореографического искусства.

Таким образом, исторический танец выступает как основа эстетического воспитания средствами хореографии, предлагая систему гармонического развития личности.

ЭЛЕМЕНТЫ МЕНУЭТА XVII-XVIII вв.

(два такта по $\frac{3}{4}$)

Основной шаг менуэта XVII века (pas menuet)

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди.

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

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

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

Второй шаг (pas menuet) (два такта по $\frac{3}{4}$)

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди.

Затакт - plie.

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

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

Разновидность второго шага

Затакт - plie.

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

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

Шаг вправо (pas menuet a droite et a gauche)

(2 такта по $\frac{3}{4}$)

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди.

Затакт – plie.

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

2-й такт. ЛН подтягивается к ПН назад в III позицию, ноги на низких полупальцах, колени вытянуты (первая четверть). ПН скользящее переводится во II позицию (вторая четверть). ЛН ставится вперед к ПН в III позицию (третья четверть).

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

На первый такт руки через I позицию плавно открываются во II. Голова постепенно поворачиваются ладонями вниз. На второй такт голова плавно поворачивается вправо. Шаг менуэта влево делается так же, как вправо. Шаг менуэта влево делается так же, как вправо, но с ЛН.

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

Balance вправо (два такта по $\frac{3}{4}$)

В «Танцевальном учителе» Ивана Кускова это движение названо balance, позже его стали именовать «реверансом». Оно служило как бы

заключительным движением других па и никогда не повторялось одно за другим.

Исходное положение: ПН впереди в III позиции.

Затакт – plie.

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

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

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

Pas grave

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

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

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

Исходное положение: ноги в III позиции, ПН впереди.

Затакт: plie.

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

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

Pas grave или balance-menuet

Партнеры стоят лицом друг к другу.

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

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

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

Шаг менуэта XIX века

(один такт на $\frac{3}{4}$)

Исходное положение: ПН в III позиции впереди.

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

МЕНУЭТ XVII века
в записи М.В. Васильевой-Рождественской⁵
(из оперы Моцарта «Дон Жуан»)

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

Классический менуэт исполняется одновременно одной или несколькими парами.



⁵ Ивановский Н.П. Бальный танец XVI-XIX веков. С. 65-71.



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

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

Каждая музыкальная фраза состоит из восьми тактов.

Весь менуэт разделен на пять фигур.

Первая фигура

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

На «три» - plie.

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

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

На «три» - plie.

3-й такт. Кавалер на «раз» делает ЛН шаг назад в IV позицию на croise. ЛН принимает тяжесть корпуса на себя. Одновременно вытягиваются обе ноги. Носок ПН вытянут и слегка касается

пола. Голова и корпус имеют небольшой наклон в правую сторону. Дама на «раз» полностью повторяет те же движения, но с другой ноги, наклоном корпуса к кавалеру *dos a dos* (фото.2).

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

4-й такт. На «раз» и «два» - сохраняется принятая поза.

На «три» - кавалер делает *plie* на ЛН, а ПН слегка отделяется от пола.

Дама – то же с другой ноги.

5-й такт. Кавалер, не отпуская руки дамы, на «раз» делает ПН шаг вперед, с перенесением тяжести корпуса на нее.

На «два» - поворот на ПН в правую сторону на 90°. ЛН подтягивается к ПН, и кавалер поднимается на обеих ногах на полупальцы.

На «три» - отпускается с полупальцев.

Дама повторяет полностью те же движения, но с другой ноги.

6-й такт. На «раз» - шаг ЛН в сторону.

На «два» - ПН подтягивается к ЛН с подниманием на полупальцы обеих ног.

На «три» - опускается с полупальцев.

Отпускают руки, делают большой поклон головой друг другу.

Дама полностью повторяет те же движения, но с другой ноги.

7-й такт. Кавалер и дама стоят лицом друг к другу; на «раз» делают шаг ПН в сторону на II позицию. ЛН скользящим движением подтягивается к ПН и, не останавливаясь во II позиции, переходит в IV позицию.

На «два» - *plie* в IV позиции назад на *croise* и ЛН принимает тяжесть корпуса на себя с одновременным поворотом головы, корпуса и рук влево.

На «три» - колени обеих ног вытягиваются. Носок ПН с вытянутым подъездом слегка касается пола. Голова и корпус

слегка отклоняются назад с поворотом головы вправо к даме. Дама полностью повторяет те же движения. Правая рука открывается через I позицию вперед как бы с обращением к партнеру, левая отходит от корпуса (фото 3).

8-й такт. На «раз» и «два» - сохраняется указанная поза.

На «три» - кавалер и дама делают небольшой поворот на ЛН вправо и встают лицом друг к другу, ПН подтягивается к ЛН, впереди нее в III позиции, *plié*. Руки опускаются.

Вторая фигура

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

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

На «два» - сохраняется указанная поза.

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



Руки



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

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

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

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

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

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

Руки

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

На «три» - руки плавно опускаются ладонями вниз.

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

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



3-й и 4-й такты. Полное повторение первого и второго тактов.

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

На «два» - сохраняется поза (фото 5).

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

Руки

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

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

На «два» - сохраняется указанная поза.

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

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

На «два» - небольшой шаг ПН вперед.

На «три» - ЛН soutrnu с поворотом на ПН в правую сторону на 180°, танцующие становятся в III позицию с ПН, с подниманием на полупальцы обеих ног.

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

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



8-й такт. На «раз» и «два» - сохраняется данная поза.

На «три» - ПН с demi-plie встает всей стопой на пол. ЛН на sou de pied сзади (фото 6.).

Третья фигура

1й и 2-й такты. Кавалер и дама *pas de bouffe* (с переменной ног).

На последнюю четверть второго такта, т.е. на «три», ПН подтягивается к левой, впереди нее в III позиции, *plié*.

Голова и корпус слегка повернуты влево с наклоном головы друг к другу.

Руки

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

3-й такт. На «раз» - ПН открывается в сторону II позиции; колени обеих ног вытягиваются.

На «два» - сохраняется указанная поза.

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

На «раз» - голова и корпус поворачиваются вправо с небольшим наклоном вперед.

Руки

Правая рука открывается через I позицию вперед с обращением к партнеру, левая рука отходит от корпуса.

На «два» - сохраняется указанная поза.

На «три» - руки опускаются, а голова и корпус отклоняются от партнера.

4-й такт. На «раз» и «два» - полное повторение первых двух четвертей третьего акта.

На «три» - *plié* на ЛН, ПН слегка приподнята, не касаясь носком пола.

Голова, корпус и руки танцующих обращены друг к другу.

5-й такт. На «раз» и «два» - два маленьких шага на низких полупальцах навстречу друг другу.

На «три» - шаг ПН с одновременным plié и выводом ЛН, скользя носком по полу, вперед в IV позицию.

6-й такт. Полное повторение пятого акта, но с ЛН.

7-й и 8-й такты. Взявшись за правые руки, кавалер и дама меняются местами, переходя на сторону друг друга.

На последнюю четверть восьмого такта танцующие встают лицом друг к другу. III позиция, с ПН, plié. Руки опускаются.

Четвертая фигура

Полное повторение второй фигуры менуэта, но в другом направлении.

Дамы идут к т.5, а кавалеры - к т. 1.

Восьмой такт заканчивается в III позиции, ПН впереди. Руки опускаются.

Пятая фигура

На протяжении первых четырех тактов идет па менуэта (на низких полупальцах) - навстречу друг другу, на пятом и шестом тактах, взявшись за правую руку, balance-menuet ; на седьмом и восьмом тактах дамы и кавалеры переходят на сторону друг друга и на последнюю четверть восьмого такта встают в первоначальное положение менуэта.

Шестая фигура – 8 тактов

Кавалер правой рукой берет левую руку дамы - pas grave.

Полное повторение первой фигуры.

На последнюю четверть восьмого такта plié отсутствует.

Руки

Финал танца. У кавалера и дамы правая рука открывается через I позицию вперед с обращением к партнер, а левая рука отходит от корпуса.

IX. Список используемой литературы

1. Васильева-Рождественская М.В. «Историко-бытовой танец» Москва, «Искусство» 1987 г.
2. Воронина И.А. «Историко-бытовой танец» Москва 2013 г.
3. Воронина М. «Историко-бытовой танец» Москва «искусство» 1980 г.
4. Ивановский Н.П. «Бальный танец XVI-XIX вв. «янтарный сказ», 2004 г.
5. Иванова Д.М. «Теория и методика преподавания историко-бытового танца» Москва, 1971 г.
5. Современный бальный танец//Под ред. В.М. Стржанова, В.И. Уральской. – М.: Просвещение, 1977.
6. Гавликовский Н.А. Руководство для изучения танцев. – СПб, Тип. В.А. Ваулика, 3-е изд., 1907 г.
7. Музыкальная литература:
 - «Французская кадрили» 1, 2 фигуры,
 - «Лансье» - Английская кадрили. 1,2,3,4,5 фигуры
 - Менуэт В. Моцарт
 - Вальс «Романтики» И. Ланнер
 - Полонез из балета «Теолинда» Ц. Пуни
 - Мазурка Г. Ланге
 - Гавот О. Вестрис