

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

**Факультет хореографічного мистецтва
Кафедра народної хореографії**

ІСТОРИЧНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ

конспект лекцій
з навчальної дисципліни

Галузь знань 02 Культура і мистецтво
Спеціальність 024 Хореографія
Освітня програма Народна хореографія
Рівень вищої освіти перший (бакалаврський)

Харків, 2024

Друкується за рішенням
Науково-методичної ради ХДАК (протокол № 7 від 25.12.2024 р.)

Рецензенти:

Каріна ОСТРОВСЬКА, доцент, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури

Наталія СЕМЕНОВА, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри сучасної та бальної хореографії

Укладач:

Людмила ШИЛОВА, старший викладач кафедри народної хореографії

І-90

Історичний бальний танець : конспект лекцій з дисципліни для здобувачів першого (бакалавр.) рівня вищої освіти зі спец. 024 Хореографія, освіт. програми «Народна хореографія» / М-во культури та стратег. комунікацій України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т хореогр. мистецтва, Каф. народної хореографії ; уклад. Л. М. Шилова. – Харків: ХДАК, 2024. – 48 с.

Конспект лекцій з дисципліни «**Історичний бальний танець** » для освітньої програми Народна хореографія у стислій формі відображає теоретичний матеріал курсу, допомагає формувати загальне уявлення про предмет вивчення та історію хореографічного мистецтва.

УДК 793.33(091):378.147](042.3)

ЗМІСТ

1. ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ ІСТОРИЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ. ТЕРМІНОЛОГІЯ
2. ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ ТА СФЕРА ЗАСТОСУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ
3. МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ІСТОРИЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ
4. ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ХІХ СТОРІЧЧЯ
5. ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ. ПОБУТОВІ ТАНЦІ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ
6. ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА XVII ст.
7. ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА XVIII ст.

ВСТУП

Дисципліна «Історичний бальний танець» посідає одне зі значних місць в системі підготовки фахівців в галузі хореографії. Вивчення танцювальної культури минулого виконує важливу освітню й виховну місію, допомагає набути знання з історії танцю, знайомить з прикладами світової танцювальної спадщини та являється частиною різнобічного виховання виконавця, викладача, балетмейстера будь-якого виду хореографічного мистецтва. Опанування цієї дисципліни допомагає уявити історію розвитку хореографії, виховує музичну й танцювальну культуру, розширює кругозір, доповнює фізичне виховання.

Завдання навчального курсу полягає в тому, щоб ознайомити студентів з історичною характеристикою епох; надати уявлення про стилістичні особливості та манеру виконання історичних бальних танців різних епох; навчити розуміти й органічно відчувати характер виконання танців, вміти правильно передавати манеру та стиль, притаманний різним епохам та визначений особливостями побуту, поведінки, костюму.

Курс «Історичний бальний танець» охоплює великий історичний період (XVI–XIX ст.). Програмою передбачаються лекційні та практичні заняття. Засвоєння танцювальної культури певного часу обов'язково починається зі знайомства з історією суспільства даної епохи, значними суспільно-політичними подіями, побутовим укладом, звичаями, костюмами й багатьма іншими факторами, що визначають манеру й стиль поведінки людей.

«Історичний бальний танець» викладається на факультеті хореографічного мистецтва на 3 курсі, протягом одного семестру.

Конспект лекцій складається зі вступу, 7 лекцій та списку основної та додаткової літератури. Наприкінці кожної лекції надано питання для самоконтролю та література, яка може бути використана для поглиблення знань.

Лекція № 1.

Тема № 1: ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ ІСТОРИЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ. ТЕРМІНОЛОГІЯ

ПЛАН

1. Визначення поняття «танець»; його місце в житті людей різних історичних епох; предмет вивчення дисципліни «Історичний бальний танець».
2. Зв'язок історичного бального танцю зі сценічною хореографією.
3. Вплив історичного бального танцю на формування та розвиток класичного танцю.
4. Термінологія історичного бального танцю. Використання однакових термінів для рухів та назв танців.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Танець існує стільки тисячоліть, скільки існує людство. Давній апологет танців Лукіан стверджував, що танці та міміка мають таке ж давнє походження, як і любов. Зародилось від Амура, улюбленого божка про давніх, танцювальне мистецтво веселить дух та серце людини, одночасно ушляхетнює його норов і розвиває смак до вишуканості. У всіх народів танець є виразником внутрішніх почуттів; за допомогою різних поз, скоків, рухів висловлюються радість, горе, любов, злість і т. п. Таким чином, танець – це ряд рухів тіла, що відповідають настрою людини та підпорядковані музикальному ритму.

В різні історичні часи у різних народів танець мав велику кількість форм. Протягом часу його значення та функції постійно змінювались. В ранній період танець був часткою релігійного ритуалу та виступав як засіб приведення себе в специфічний, відмінний від побутового, стан. В епоху античності танець розглядався з точки зору морального впливу на людину, як засіб розвитку тіла та душі. В пізній античності та в епоху раннього середньовіччя танець існує як частка релігійного обряду та визнається служителями церкви; з іншого боку вони ж його й засуджують за плотський початок та зв'язок з язичницькими обрядами. В ті давні часи танець існував не тільки в церковних стінах, він увійшов у творчість скоморохів, акробатів, жонглерів, канатних танцюристів. Не зважаючи на те, що танець засуджувався та заборонявся ідеологією, що панувала, він жив та розвивався на народних святах та все глибше проникав в придворну світську культуру. Судячи з непрямих джерел, громадський придворний танець зародився на зорі Ренесансу, ще в XIV ст. В цей період тілесному початку було повернуте право на існування, більш того тілесне стало визнаватися красивим і навіть божественно красивим, якщо воно сповнене досконалістю. При цьому в XV ст. з'явилися не тільки нові танці, але й спроба їх записати та теоретично осмислити. З цього часу починається розквіт куртуазної танцювальної культури й становлення парного придворного танцю, який розпочався в Італії. Італійські майстри задавали танцювальну моду в Європі до початку XVII ст., коли лідерство перейшло до Франції і розповсюдилось в Іспанії, Англії та інших країнах.

Більш детально розглядати танцювальну культуру різних часів ми будемо в інших темах. Предметом вивчення дисципліни «Історичний бальний танець» є танцювальна культура XVI – XIX ст.

Історико-побутовий танець, по суті справи, **народний танець**. Його коріння походять з народної творчості. Правда, керівні класи надавали манері їх виконання придворний салонний характер. Аристократичне середовище сприймало від народу не тільки окремі танцювальні рухи, але частіше всього, вже сформовані хореографічні форми. З ними й знайомилися наступні покоління, тому що саме ці, а не справді народні танці були зафіксовані в посібниках, схемах, на малюнках і картинах.

Вивчати еволюцію історичного бального танцю необхідно спираючись на історію розвитку суспільства, його уподобання, культуру, побут, музику, костюм, взаємовплив культур різних країн та багато іншого.

Важко назвати побутові танці, які не з'являлися б на сценічних підмостках. Деякі модні в різні часи танці багато десятиліть утримувалися в професійному театрі та виконувалися артистами балету. Більш того, ряд танців, назавжди зникнув з салонів, знаходили нове життя в балетному театрі. Так було з сарабандою, паваною, романескою, менуетом, полонезом і багатьма іншими.

Реформи Новерра та його послідовників у XVIII ст. істотним чином змінили виразні засоби балетного мистецтва. Складніше й досконаліше стала техніка. Тепер в її шліфуванні й збагаченні найактивнішу участь брали артисти-професіонали. Але цей складний творчий процес проходив не без участі побутового танцю.

Техніка побутового танцю XVIII ст. була складною. Окрім виворотності, суворого малюнка рухів рук, поз й уклонів вона включала невисокі стрибки, заноски й ряд дрібних рухів, виконувати які без тренування було неможливо. Майже всі ці рухи зустрічалися в побутових танцях – гавоті та менуеті. Ось чому в цей час вчителі багатьох країн свою методику будували на викладанні менуету. На його техніці виховано не одне покоління балетних артистів.

Ряд рухів менуету й гавоту міцно увійшли до лексики класичного танцю. Особливих відмінностей між технікою побутового й сценічного танцю не існувало. Ось чому вихованці різних навчальних закладів, де було добре поставлено викладання бальних танців, з успіхом виступали в виставах на сценах придворних театрів.

Розвиток побутової та сценічної хореографії значною мірою пов'язаний з музикою. При створенні балетних партитур композитори Люллі й Рамо, Іомеллі й Глюк використовували ритми та мелодії побутових танців.

Мелодії лендлерів широко запозичені Моцартом в його балеті «Дрібнички», ритмами й мелодіями контрдансу пронизана вся партитура «Творіння Прометейя» Бетховена. Підкреслено грайливими ритмами польки й галопу забарвлена музика численних опусів Пуні й Мінкуса.

На початок розквіту романтичного балету школа класичного танцю набуває закінченого вигляду. Сценічна хореографія остаточно відділяється від побутової. Але творчо втілені прийоми та форми побутового танцю, як і раніше, потрапляють на балетну сцену. Епоха вальсу змінила не лише стиль і манеру бального танцю. Мелодії та ритми вальсу стають незмінними фарбами партитур романтичного балету. Вальс відновив і збагатив балетну музику, йому відведено найзначніше місце. Він органічно входить в партитури Адана й Деліба. Сердечність, емоційна схвильованість мелодій додають хореографічним образам справжні людські риси, стають вираженням вільного

почуття романтичної душі. Але, водночас, «вальсовість» додає цьому високому польоту почуттів земну теплоту й ліричність.

Історико-побутовий танець міцно увійшов до хореографічної тканини балетних вистав. Завзятою фарандолою колись закінчувалися вистави ярмаркових і бульварних театрів Парижа. Пізніше рідкісний балет обходився без полонезу. У деяких балетах поставлені цілі сюїти побутових танців. Вплив побутового танцю на сценічну хореографію ще не досить вивчений. Тут ще немало темних місць і суперечних припущень. Всебічне дослідження цього питання допоможе більш глибоко розібратися в стильових особливостях вистав різних епох, дасть можливість більш детально говорити про походження лексики сценічного танцю.

В історичному бальному танці, як і в класичному, користуються **французькою термінологією**. З нею ми стикаємося не лише в працях далекого минулого, а й в дослідженнях наших сучасників.

Французькі терміни в танцювальному мистецтві затвердилися давно. Вже в епоху Відродження Франція була країною з дуже розвиненою танцювальною культурою. Вона з неабиякою швидкістю випередила Італію, де свого часу були створені перші вчені трактати присвячені танцю, звідки вийшли перші відомі вчителі танців.

Французькі викладачі потіснили італійців. І куди б не закидала їх доля, вони скрізь затверджували свої танці, а разом з ними й французькі назви та терміни. Їх вплив став особливо міцним після відкриття Королівської Академії танцю, діяльність якої була спрямована на збільшення числа досвідчених танцмейстерів, сувору канонізацію танцювальних форм і назв.

У затвердженні французької термінології важливу роль зіграла література з танцю. Насамперед має бути названа класична праця ТуаноАрбо «Орхезографія». Багато танцювальних схем, поз і назв, які запропонував ТуаноАрбо, міцно увійшли до практики бальної хореографії більшості країн. І все-таки досі немає ще суворої єдності в назвах танців і рухів, з якими ми зустрічаємося, наприклад, в літературі з класичного танцю. Сталося це тому, що народні танці, потрапляючи в аристократичне середовище, не раз отримували інші назви. По-іншому іменувалися окремі фігури, рухи були видозмінені згідно з придворним етикетом. Інколи танець називали по одному з його рухів. Наприклад, менует отримав свою назву від маленьких кроків (*pas menus*) граціозного селянського танцю містечка Пуату. Одна назва могла об'єднувати дуже велику групу танців. Наприклад, всі танці де були відсутні стрибки, прийняті в аристократичному середовищі Середніх століть, називалися басдансами. При вивченні побутової хореографії XVI – першої половини XVII ст. часто доводиться стикатися з тим, що назви окремих кроків, па, фігур переходили в назви танців. Під словом «бранль» одночасно розуміли своєрідні кроки й цілу групу танців. Так само слово «вольта» позначало повний оберт і дуже складний парний танець. На ці особливості термінології свого часу вказував ще ТуаноАрбо. Більш того, викладачі часто одні й ті ж фігури іменували на уроках кожен по-своєму. Ці «робочі», «класні», назви вони відображали в самовчителях та керівництвах. Тому часто схожі або просто однакові танцювальні прийоми й положення іменуються по-різному.

У другій половині XVII ст. сценічний танець вже оперував безліччю канонічних поз і рухів, у своїй первинній формі запозичених з народного або побутового танцю. Такі рухи, як *balance*, *jete*, *assemble*, раз *debourree*, включали багато зразків як сценічного, так і побутового танцю. Але з часом, у міру ускладнення, вдосконалення та розмежування техніки побутового й сценічного танцю, одні й ті ж терміни й назви почали позначати різні або лише приблизно схожі рухи та поняття.

В історичному танці *balancé* – не лише похитування з одного боку в інший. У деяких підручниках під *balance* розуміється реверанс, який в поєднанні з *pasgrave* отримав назву *balancémenuet*; в танці вольта одна з восьми тактових фігур іменується *balancé*.

У деяких побутових танцях XVIII ст. доводиться зустрічатися з величезною кількістю назв, які міцно ввійшли до азбуки класичного танцю. Причому однакові тут не лише назви, але й сам малюнок рухів і поз. Бальні варіанти менуету та гавоту складаються з: *attitude*, *arabesque*, *pasdebourré*, *pasbalancé*, раз *assemblé*, *pasjeté*, *pasemboité*, *changementdepied*, *entrechat-quatre*, *brisé*, *passissonne*. Але, не дивлячись на ідентичність назв і пластичного малюнка, в бальному танці ці рухи виконуються інакше, ніж в класичному. Найпоширеніший рух – *balancé* – робиться менш виворітно, ніж в класичному танці; в арабеску відведена від корпусу нога напівзігнута в коліні та лише злегка підведена; стрибки значно нижчі, заноски не глибокі. Більшість цих рухів виконуються на низьких пів пальцях. Підйом натягнутий не повністю, рухи менш технічні. Цьому немало сприяє рівень розвитку техніки танцю в певний час, а також взуття на підборах і твердій підшві.

Ряд назв, виникнув ще в період середньовіччя, надовго ввійшли до словника бального танцю. На них легко дослідити, як видозмінювалися рухи, як один і той же термін слугував в різні епохи для позначення па й фігур, що мають часом вельми приблизну схожість.

Слово «тур» було відомо ще в часи променадних танців, де воно позначало звичайний хід по залу. Надалі, з розвитком й ускладненням техніки, цей термін об'єднував рухи, різні за структурою й динамікою. На відміну від класичного танцю, де під туром мається на увазі поворот корпусу навколо своєї осі, в бальному танці тур – обертання з обов'язковим пересуванням по залі.

У XIX ст., коли обертання в парі стало обов'язковим, з'явилися «тур за руки» (*tourdemains*), «тур на місці» (*toursurplace*). Вони стали типовими для французької кадрили, екосезу, бальної мазурки. Водночас стосовно вальсу «тур» позначає рух пар по колу.

У керівництвах з історичного бального танцю, як правило, згадується IV повітряна позиція. Вона характерна для звичайного, подвійного, селянського, бургундського бранлів, ригодону, павани, жиги й багатьох інших танців. IV повітряна позиція відрізняється від класичної тим, що одна нога, зігнута в коліні підіймається в повітря. Залежно від того, як нога піднята, розрізняють передню та задню повітряні позиції. Як і всі позиції в історичному танці, вони виконуються без «ретельної виворотності». Прототип IV повітряної позиції виник дуже давно, ймовірно під час побутування веселих селянських стрибкових танців, коли під час швидкого та темпераментного танцю нога, зігнута в коліні, енергійно виносилася вперед або назад і в цьому

положенні фіксувалася на деякий час. IV повітряна позиція – каркас багатьох па. Рух *riedenl'air*, або як його інакше називають, *grue*, по малюнку повторює IV повітряну позицію з тією лише різницею, що їй передує крок убік, підскок або підйом на пів пальці опорної ноги.

У балетному репертуарі минулих епох немало танців складних не лише за графічним малюнком, але й за великою кількістю своєрідних поз, фігур, стрибків (гальярда, вольта, менует, гавот, бальна мазурка і ін.). Всі вони мали спеціальні назви. Знавці бальної хореографії різних країн не раз звертали увагу на заплутаність термінів, не раз робили спроби ввести раціональніші та більш точні визначення. Особливо суттєвою ця проблема стала на рубежі XVIII–XIX століть, коли в кожній країні бальний репертуар налічував величезну кількість назв. Дещо дійсно вдалося зробити. Дуже важко було б вивчати й фіксувати контрданс або французьку кадрили, якщо хитромудрі найменування їх фігур не почали б називатися просто за номерами.

Класифікація та періодизація історичних бальних танців дуже складна справа. Народившись в одній країні, деякі танці швидко розповсюджувались по всій Європі та ставали модними. Правда, в кожній країні їх пристосовували до місцевих уподобань та звичок. Особливості танцювальної культури, характер та темперамент народу накладав свій відбиток на виконання, так виникало багато інтерпретацій одного й того ж танцю.

Також, не всі танці отримують визнання під час своєї появи. Частка їх, наприклад гавот, вальс, набувають популярності через кілька століть, коли суспільство вже готове їх сприйняти. Це значно ускладнює точну періодизацію.

Вивчення історичного бального танцю складає великий як науковий, так і практичний інтерес, збагачує наші знання історії балету та танцювальних стилів. Не можна створювати нові танці, не познайомившись з віковим досвідом, з художніми принципами побутової хореографії.

Висновки з теми:

Дисципліна «Історичний бальний танець» вивчає основні етапи розвитку історичного бального танцю країн Західної Європи протягом XVI – XIX ст., а також композицію, техніку виконання танців різних історичних епох.

Історичні бальні танці відображали смаки різних соціальних верств. Одні й ті ж танці виконувались різними соціальними групами, але були відповідно пристосовані. Важливо підкреслити, що джерела бальних танців будь-якої минулої епохи слід шукати в народному танці, в народній творчості. Ці традиції передавались усно від покоління до покоління. При цьому багато забувалось, відмирало, зникало безслідно, тоді як більшість бальних танців володарюючих класів знаходило своїх літописців. З часу свого виникнення й до сьогодення побутовий танець пов'язано зі сценічною практикою. Нелегко назвати побутові танці, які б не з'являлися в балетних виставах.

Вплив французьких вчителів став особливо сильним після відкриття Королівської Академії танцю, діяльність якої була направлена на виховання досвідчених танцмейстерів, сувору канонізацію танцювальних форм та назв. Тому історичний бальний танець використовує французьку термінологію. В затвердженні французької термінології велику роль зіграла література з танцю.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Що є танець?
2. Яку роль в житті людей відігравав танець в різні історичні часи?
3. Як пов'язані між собою історичні та сценічні танці?
4. Коли відбувся розділ сценічного та побутового танцю, з чим було пов'язано це явище?
5. Які рухи класичного танцю походять з історично-побутових танців?
6. Пояснити наявність французької термінології в історичному бальному танці.
7. Дати приклади назв рухів, які одночасно позначають назви танців

Література: (1-8)

Лекція № 2

Тема № 2: ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ ТА СФЕРА ЗАСТОСУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

ПЛАН

1. Монографії та посібники з танцю, що створені хореографами та теоретиками танцю в період з XVI по XX ст.
2. Вивчення літератури з танцю.
3. Проблеми класифікації та періодизації історичних танців.
4. Вивчення творів образотворчого мистецтва, використання іконографічного методу.
5. Літературні та музикальні джерела вивчення історичного бального танцю.
6. Застосування історичного бального танцю.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У кожний історичний період створювалися монографії та посібники з танцю. Класичні керівництва, що проливають світло на бальні танці віддалених часів, написані іноземними мовами, давно стали бібліографічними раритетами. На цей час знайдено й вивчено перші дев'ять повних манускриптів XV ст., в них надані характерні описи танців, а також дані, як ці танці треба виконувати, часто – ноти танцювальних мелодій. Ці посібники містять вперше сформульовану теорію танцю. Автори – Доменіко да Пьяченца, Гульємо Ебрео, Джованні Амброзіо, Антоніо Корнозано надали в своїх манускриптах десь в середині XV ст. описання одних з самих ранніх італійських танців – балло й бассдансів. В працях з бальної хореографії переважно фіксувався репертуар аристократичних салонів і вечорів міського населення. Корназано писав, що танці, які він приводить, не підходять для простих людей, тому що складна хореографія балло та бассдансів вимагала ретельного вивчення й, імовірно, постійних танцювальних занять, які могли себе дозволити лише знатні та заможні дами й кавалери. Народні танці, що дали життя всім формам хореографічного мистецтва, існували в усній передачі з покоління в покоління. При цьому багато забувалось, відмирало, зникало безслідно, тоді як більшість бальних танців володарюючих класів знаходило своїх літописців.

Тенденція освітлювати виключно танці своєї епохи має місце і в XVI ст., **Антоніус де Арена** дає список шестидесяти бассдансів, улюблених в його час, і дає вказівки, як

їх вивчати та танцювати. У такому ж плані побудовані книги **Фабріціо Карозо і Чезаре Негрі**. У них величезне місце відводиться опису манери поведінки та техніки виконання реверансу. Солідне керівництво Жана Филипа Рамо (Rameau. Lemaître a danser, Paris, 1725) розповідає про рухи й танці, по суті, теж однієї епохи.

Найкраще керівництво з побутового танцю XVI ст. – книга **ТуаноАрбо «Орхезографія»**. ТуаноАрбо описує майже всі танці, що існують та їх багато чисельні різновиди. Особлива цінність цієї чудової праці в тому, що її автор велику увагу приділяє танцям, які виконує міське населення, а також бранлю – першоджерелу майже всіх танців.

Зацікавленість суспільства танцем, інтенсивний розвиток балету на рубежі XVIII-XIX століть, стійкість педагогічної системи в хореографічних школах, популярність балів, прийомів, вечорів висунули багато танцювальних вчителів, більшість з яких, як і педагоги пізнішої епохи, зберегли свій досвід у підручниках, посібниках і самовчителях. Особливий інтерес представляють праці **Л. Петровського, А. Цорна, Г. Тауберта, Р. Фосса, Ж. Дера**.

1825 р. датується перший посібник, що виданий до друку в Україні, в місті Харкові, вчителем танцю при Слобідській Українській гімназії **Петровським Людовиком**. Він мав назву **«Правила для благородних суспільних танців»** та був хорошим посібником з вивчення всіх загальних бальних танців того часу, включаючи маловідомі тампет та матредур. Крім того, він містить в собі опис, популярних тоді в суспільстві, характерних танців – російського, козачка, па-де-шаль та ін.

При такій великій кількості імен може здатися дивним ствердження про бідність літератури з побутового танцю й необхідності видання нових підручників. У кожен історичний період створювались свої монографії й посібники, але кожна епоха висувала до цих праць свої вимоги. Вони багато в чому залежали від того яке місце займав танець в суспільному житті, наскільки була розвинена народна і сценічна танцювальна культура.

Істотний недолік багатьох керівництв XIX та початку XX ст. – відсутність наукової системи в періодизації та класифікації танцювальних форм, без чого творче збагнення історико-побутового танцю не має сенсу. На жаль, навіть професійні автори звертали на це мало уваги. Вони не приховували, що викладаючи свій досвід, популяризували танці найбільш модні, обминаючи історичний процес розвитку зі всіма його складнощами й суперечностями. Навіть А. Цорн, укладач **«Грамматика танцювального мистецтва й хореографії»**, відомий численними пізнаннями й педагогічним талантом, при створенні підручників, виходив з власного досвіду, викладав матеріал в тій послідовності, в якій він вивчався в нього на уроках. Про це він говорить у передмові: **«Спочатку моя праця мала вигляд нотаток вчителя танців по своєму викладанню. Я записував весь урок, слово в слово, як він усно викладався мною, уявляючи перед собою своїх учнів і розташовуючи пояснення матеріалу, що викладається, в тому самому порядку, в якому він природно висувався потребами усного викладання. З роками число зошитів у мене дедалі зростало: праця ставала об'ємнішою і, як мені видавалося, вимагала іншого порядку розташування навчального матеріалу. Але коли я спробував було змінити цей порядок, то зустрів на цьому шляху незборимі перешкоди**

та при всій моїй добрій волі не міг знайти кращого розташування матеріалу, ніж той, в якому я почав складати свої нотатки та до якого прийшов, природно, при викладанні танців”. Педагогічні прийоми, вироблені Цорном, – найкоштовніша частина його праці. Вони й зараз мають деякий практичний інтерес. Що ж до танців, то він, як і багато його сучасників, обмежив себе лише бальним репертуаром XVIII – XIX століть, викладаючи його в тій послідовності, в якій він розучував його в танцювальному класі (контрданс, полонез, менует, гавот, галоп, вальс-галоп, полька, краков’як, котильйон, мазурка, фігурна мазурка, качуча).

Автори досліджень з бального танцю вказують на те, що побутова хореографія минулого відображає уподобання різних соціальних верств, різних класів – від королівської родини й придворного оточення до порівняно демократичних груп міського середовища. Класифікація за тією ознакою дуже складна, тому що одні й ті ж танці слугували різним соціальним групам, були ними відповідно пристосовані.

Спроби систематизувати історико-побутовий танець робилися не раз. Але переважна більшість авторів ігнорували його народне походження й національну своєрідність. Основна увага приділялася його зовнішній структурі і ритмічним особливостям. Схема, що була запропонована свого часу німецьким дослідником **Оскар**ом **Бі**, розділяла історію побутового танцю на три періоди: 1) італійський (до 1600 р.), 2) франко-англійський (до 1800 р.), 3) сучасний німецько-слов’янський. Таке розділення – чисто механічне. Безперечний той факт, що найбільш цікаві танці Італії та Франції перекочувували в інші країни та асимільовувались там, але це не зупинило розвитку самобутньої танцювальної культури. Навпаки, лише завдяки їй вдосконаленню створювалися умови й передумови для збагнення зразків, що прийшли ззовні. Прихильники теорії Оскара Бі забувають, що будь-яка країна в кожен епоху створює нові танці. Їх стиль і характер визначаються низкою суспільно-історичних чинників.

Впродовж всієї історії хореографії існують танці простого народу й танці аристократичного суспільства; останні, в жодному випадку, не можуть повністю характеризувати танцювальну культуру країни. Наприклад, французькі придворні танці XVII ст. були позбавлені демократичного принципу руху хороводу. Пари, що танцювали, утворювали колону. Їх місця суворо регламентувалися залежно від станово-ієрархічних взаємин учасників. Створювалися спеціальні вчення про те, кому належить розпочинати бал і в якій послідовності крокують гості.

Водночас французький народ знав багато пов’язаних з його працею й побутом, з його піснями й звичаями кругових танців. Їх мова не була чимось застиглим і раз і назавжди даним. Він весь час збагачувався й удосконалювався винахідливими народними танцюристами. Саме народні кругові танці, а не придворні променади, і не репертуар, що був привезений іноземними вчителями, сприяли розквіту бальної хореографії та появи все нових і нових її зразків.

З дуже багатьма проблемами, давно вирішеними в класичному і народно-сценічному танці, доводиться стикатися при вивченні історико-побутової хореографії. Природно, що перші дослідники в цій області не могли охопити всього відразу, найважчим

завданням було розташувати в суворо хронологічному порядку найбільш відомі зразки різних епох.

Аристократичне середовище сприймало в народі не лише окремі танцювальні рухи, але найчастіше хореографічні форми, що склалися. З ними й знайомилися подальші покоління, оскільки саме ці, а не справжні народні танці були зафіксовані в посібниках, схемах, на малюнках і картинах. Але всі фольклорні, життєво-реалістичні елементи з них видалені. Залишена тільки схема галантної, еротично прикрашеної гри. Зчищати цей галантно-еротичний наліт досить важко, оскільки в літературі з бального танцю не приводиться народних зразків. Якщо окремі дослідники й згадували про них, то безпосередніх прикладів ніхто все одно не приводив. Про ці танці можна дізнатися з художньої літератури, мемуарів, побачити окремі пози й фігури на гравюрах та офортах.

Книга М. Васильєвої-Рождественської «Історико-побутовий танець» відрізняється від попередніх перш за все тим, що в неї велика увага приділяється походженню історичного бального танцю. Побутові танці автор розташовує в історичній послідовності їх розвитку, у кожному періоді танці описуються в суворо хронологічному порядку. Це певною мірою допомагає відтворити спільну картину розвитку побутової хореографії та зрозуміти закономірність зміни одних танцювальних форм іншими – складнішими. Довгі роки авторка вивчала історію бального танцю, вела пошуки хореографічних зразків віддалених епох серед архівних матеріалів, відновлювала їх на основі музики і живопису, розшифровувала записи танців минулих століть. Її дослідження – великий вклад в хореографічну науку.

Для того, щоб створити танці минулих епох необхідно не тільки проводити пошук хореографічних зразків серед архівних матеріалів, але й вивчати велику кількість різноманітного матеріалу, що зберіглося до нашого часу. **Малюнки, зображення танцювальних сцен на предметах побуту, гравюри, літографії, офорти, багато чисельні скульптури та статуетки** несуть в собі інформацію про характерні положення рук, ніг, корпусу, голови, положення в парі, особливості виконання, манеру, малюнки, а також багато іншого, необхідного для створення правдивого танцю. «Історичне минуле наочне, відчувається на дотик, його можна уявити; минуле – це костюм, фарба, лінія, жест» – стверджує відомий балетний критик Л. Д. Блок, яка при написанні своєї книги «Класичний танець. Історія й сучасність» широко застосовувала **іконографічний метод** – метод аналізу всього образотворчого матеріалу, що існує, метод широкого використання та пильного вивчення усіх збережених образотворчих форм. Авторка вивчала гравюри Шалона, що зображали М. Тальоні, картини Ланкре, на яких зображена Камарго. Автор значно розширила сфери іконографії, залучила паризькі карикатури, що дозволили судити про те, як танцював Вестріс.

Серія картин Пітера Брейгеля, малюнки Дюрера доносять до наших днів життя та побут селян епохи середньовіччя. Дякуючи роботам цих художників, ми можемо досить живо уявити собі характер народних гулянь, манеру виконання танців тієї дуже далекої від нас епохи.

Буше, Патер, Ваттой Ланкре – будуарні живописці XVIII ст., з пензлів яких у великій кількості сипалися амури й квіти, що писали портрети танцівниць обов'язково в

товаристві придворних кавалерів. По їх картинах можна скласти наочне уявлення про те, як танцювали в цей час. Під час танців кожен зворот на підборі або носках виражав собою німу любовну розмову, цілком зрозумілу виконавцям. Ці галантні сцени благородного французького вищого світу слугували прекрасною ілюстрацією для характеристики витончених танців цієї епохи.

До наших днів дійшла невелика кількість танцювальних зразків минулого. Джерелами вивчення історико-побутової хореографії можуть бути описи, нагадування, різноманітні відомості письменників, мандрівників, дослідників, а також очевидців, які занотували свої спостереження за тим або іншим танцем.

Читання літературних творів може також допомогти відтворенню атмосфери часу, тому що деякі з них містять описи балів і навіть дуже яскраві, красномовні характеристики танців («Шопен» Ф. Листа – опис мазурки, полонезу).

В історичних танцях дуже важко відновлювати манеру і стиль виконання. За допомогою треба звертатися до **музики**. Підбір музикального матеріалу в викладанні історичного бального танцю має велике значення. Музика не тільки визначає ритмічну сторону танцю, вона підказує характер виконання. Ще Новерр казав, що вдалий вибір мотивів – така істотна частина танцю, як підбір слів та оборотів мови для красномовства.

На заняттях історичного танцю повинні звучати справжні народні мелодії, музика минулих епох в кращих її зразках. При постановці історико-побутових танців також бажано звертатися до музики композиторів, що писали в той час. Наприклад, композитори Люллі й Рамо, Йомеллі та Глюк використовували ритми та мелодії побутових танців. Мелодії лендлерів широко запозичені Моцартом у його балеті «Дрібнички», ритмами і мелодіями контрдансу пронизана вся партитура «Творіння Прометейя» Л. Бетховена. Ритмами польки й гавоту забарвлена музика численних опусів Пуні та Мінкуса. У цих «театральних перероблюваннях» збережені їх типові риси й природні барви.

Історичний бальний танець давно зайняв значне місце в практиці музичного театру. Великий оперно-балетний репертуар вимагає від хореографів докладного знання побутових танців різних епох, уміння передавати їх живі риси, стильові прикмети. Можна назвати немало творів, де історичний танець є чудовим засобом образної характеристики.

Необхідність вивчення побутових та історичних танців визначається не лише потребами музичного театру. Режисерам драми, кіно, керівникам народних театрів і аматорських колективів часто доводиться відтворювати на сцені картини минулого, по ходу дії вводити старовинні танці, уклони, вітання.

Може не завжди є потреба в деталях або в окремих варіантах відновлювати бальний репертуар минулого, гальванізувати давно віджите. Але вивчення раніше існуючих багатообразних форм необхідне. Ритми, фігури, пластичні прийоми вальсу, польки, захоплюють, живі, витончені за формою рухи мазурки можуть багато що підказати, направити думку балетмейстера або дослідника.

Останнім часом, зацікавленість історичним бальним танцем в світі значно зросла. З'являються професійні й аматорські колективи, які досліджують танцювальну

культуру минулих епох, вивчають та самі виготовляють костюми, реконструюють бали, займаються постановкою та виконанням танців.

Вивчення історичного бального танцю представляє величезний практичний та науковий інтерес, збагачує знання у сфері історії балету й танцювальних стилів, може статися в пригоді як майбутнім балетмейстерам, виконавцям, так і викладачам й керівникам хореографічних колективів

Висновки

Викладання історичного бального танцю, а також створення власних композицій за мотивами історично-побутового танцю вимагає від хореографа вивчення різних джерел, таких як: література з танцю (теоретичні твори, практичні керівництва, підручники, дослідження в галузі історичного танцю), твори образотворчого мистецтва (малюнки, зображення танцювальних сцен на предметах побуту, гравюри, літографії, офорти, численні скульптури та статуетки), кращі зразки музики минулих епох, приклади сценічних форм побутового танцю. Майбутні хореографи, що навчаються відтворювати картини минулих епох, збагачують свої творчі можливості. Вони звикають користуватися історичним танцем як засобом образної характеристики.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Яким часом датуються перші манускрипти з танцю, хто їх автори?
2. Які монографії та підручники з історичного бального танцю вам відомі?
3. Що являє собою іконографічний метод дослідження танцю?
4. Музика яких композиторів може допомогти при створенні правдивого історичного бального танцю?
5. Де і для чого використовуються історичні бальні танці?
6. Навести приклади використання історичних танців в балетних виставах.

Література: (1-8)

Лекція № 3

Тема № 3: МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ІСТОРИЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ ПЛАН

1. Мета та завдання дисципліни «Історичний бальний танець»
2. Засоби, що полегшують засвоєння манери та стилю виконання історичних бальних танців
3. Загальні рекомендації до вивчення практичного матеріалу з курсу історичний бальний танець

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Мета навчальної дисципліни «Історичний бальний танець» – засвоєння всесвітньої хореографічної спадщини, усвідомлення історії розвитку хореографії, формування теоретичних знань та практичних навичок виконання та викладання танців різних історичних епох.

Завдання навчальної дисципліни:

- надати уявлення здобувачам освіти про предмет вивчення історичного бального танцю, його співвідношення зі сценічною хореографією, вплив на формування класичного танцю;
- розглянути джерела вивчення та сферу використання історичних бальних танців;
- висвітлити основні етапи розвитку історичного бального танцю протягом XV – XIX ст.;
- розглянути еволюцію композиційної побудови та техніки виконання історико-побутових танців XV – XIX століть;
- познайомити з термінологією історичного бального танцю;
- розглянути особливості костюмів та їх вплив на стиль та манеру виконання танців різних історичних епох;
- навчити методиці виконання реверансів дам та уклонів кавалерів різних історичних епох;
- ознайомити з композиціями танців XV – XIX століть;
- надати поняття про стилістичні особливості та манеру виконання, сформувати вміння вірно передавати стиль та манеру виконання історичних бальних танців;
- підвищити рівень виконавської майстерності, розвинути танцювальність, акторську виразність, координацію, м'якість та пластичність, навички спілкування з партнером, навички сценічного поведіння, вміння розподіляти сценічний майданчик, почуття ансамблю.

Викладання дисципліни «Історичний бальний танець» не має того багатовікового досвіду, яким володіє курс класичного танцю. На відміну від класичного танцю учням не доводиться вивчати технічно складні рухи та комбінації, але формування майбутнього актора на цій дисципліні починається значно раніше ніж на уроках класичного танцю.

Викладання історичного бального танцю має свої особливості залежно від віку, а також від кінцевої мети викладання цього предмету. Дослідивши та проаналізувавши літературу, що існує з методики викладання історичного бального танцю, ознайомившись з програмами відомих навчальних закладів, можна навести деякі рекомендації, щодо викладання цієї дисципліни.

Засвоєння танцювальної культури певного часу обов'язково починається зі знайомства з історією суспільства даної епохи, значними суспільно-політичними подіями, побутовим укладом, звичаями, костюмами й багатьма іншими факторами, що визначають манеру та стиль поведіння людей. Рекомендується відвідувати вистави театрів, для того, щоб збагатити запас зорового сприйняття здобувачів. Також, велике значення має відвідування музеїв, ретельний перегляд зразків живопису, скульптур, предметів побуту різних епох, що дає здобувачам загальне й водночас конкретне уявлення про епоху, її стиль, смаки й т. п. Чималу роль в розвитку сценічного уявлення та смаку грають книги – історичні романи, мемуари, які допомагають воскресити образи людей минулого й обставини їх життя.

Могутнім засобом виховання актора являється музика. Необхідно, щоб на уроках виконувалась музика, характерна для даної епохи та стилю. Не можна, щоб музика була тільки темпоритмічним супроводженням рухів. Її завдання – розкрити характер і стиль

кожного танцю, підказати виконавцю його зміст. Викладачу потрібно відповідально ставитися до підбору музикального матеріалу, на уроках давати прослуховувати музику композиторів, що писали в той час, вчити учнів прислухатися до інтонацій та відображати їх у своїх рухах.

Отже, основним завданням, що стоїть перед викладачем з історичного бального танцю, є – навчити манері виконання танців різних епох. В цьому велику роль відіграє те, наскільки сам викладач володіє манерою виконання, наскільки він точно знає й може передати стильові особливості окремих танців. Не володіючи достатнім сценічним досвідом, не знаючи теорії, не достатньо прочитати в книзі опис того, чи іншого танцю, щоб викладати цей предмет.

В історичному бальному танці застосовуються три позиції рук, що й в класичному танці, які є основою рухів рук у просторі, однак, їх положення більш занижені відносно до основних позицій класичного танцю. Лікті можуть знаходитися трохи нижче кистей в I та II позиціях.

П'ять позицій ніг класичного танцю мають місце в історичному бальному танці, але у менш виворітному положенні. Рідко використовується V позиція, а II та IV часто застосовуються як «повітряні». До речі, при вивченні історичних бальних танців учням рекомендується взувати підборове взуття, дівчатам – довгі спідниці, це полегшить засвоєння манери й прийомів сценічної поведінки.

Практичне вивчення історичного бального танцю певної епохи повинно починатися з постанови корпусу, ніг, голови, характерних положень рук дами та кавалера, манери підтримувати сукню, а також можливих положень рук у парі. Саме це, найбільше, визначає стилістичні особливості кожної епохи, тому вивчати їх потрібно особливо ретельно.

Після цього можна переходити до вивчення уклонів (реверансів) – одних з істотних елементів балів минулих століть. «Навіть якщо ви не вмієте добре танцювати, вам буде поставлено в заслугу вміння добре зробити реверанс», – писав наприкінці XVII ст. видатний вчитель танцю Рамо....В ту пору вміння робити реверанси й уклони свідчило про належність до світського товариства. Реверанс був до того ж важливою складовою всіх танців XVI – XVII століть, та інколи реверансів в них було більше, ніж чисто танцювальних рухів».

Важливу роль у побуті в кавалерів гра в капелюх. Володіння капелюхом потребувало вміння та навичок: потрібно вміти вчасно зняти її та в належну мить швидко й правильно одягнути. Під час танцю це зробити ще складніше: музика не чекає, треба, щоб капелюх був слухняним в руці власника.]

Вивчати уклони й реверанси треба, не обмежуючись при цьому тільки схемою рухів, необхідно обов'язково домагатися правильної манери, відчуття стилю. Їх варто сполучати з різноманітними кроками, багаторазово повторювати з метою закріплення необхідної постави, положень рук, дії голови. На наш погляд, в навчальній роботі розучувати уклони дам і кавалерів треба однаково, як з хлопцями, так і дівчатами, як, втім, і партії дам і кавалерів, тому що, у своїй майбутній викладацькій чи балетмейстерській роботі це їм обов'язково стане у пригоді.

Надалі рекомендується вивчати основні елементи танців визначеної епохи. На даному етапі особливо важливий показ викладача. Він повинен повільно показати рух, розповісти методику його виконання, а потім надати його музикальну розкладку. Після викладач показує рухи під музику, звернувши увагу на характер та стиль виконання. На цьому етапі важливе також правильне вживання термінології, щоб учні засвоювали її одночасно з практичним виконанням. Відпрацьовуючи рухи, особливу увагу треба звертати на м'якість, танцювальність, виразність виконання, координацію рухів, а також музикальність. Після того, як рухи вивчені, так би мовити, «соло», можна приступати до їх виконання учнями в парі. Особливу увагу треба приділяти точності положень, як з'єднаних, так і «вільних» рук. Надалі викладачу необхідно пояснити, а потім, можливо, самостійно продемонструвати характер відносин між виконавцями. В різні історичні часи відносини між дамами й кавалерами були відмінні та регламентувались етикетом. Наприклад, в середньовіччі дама навіть не наважувалась подивитись на кавалера та прямувала за ним з покірністю, тоді, як в ХІХ ст. дама витончено, але відверто кокетувала з кавалером.

При виборі танцювальних композицій для вивчення, педагог повинен зупинити свою увагу на тих зразках, що найбільше відповідають духу часу, стилю й манері, а також виконавчим можливостям.

Вивченню будь-якого танцю передують розповідь, ціль якої відтворити в уяві учнів атмосферу, середовище, умови балу, змалювати людей, що виконували цей танець, і особливості його виконання. При цьому доречно й читання літературних уривків та віршів, корисно показати репродукції з гравюр і картин та нагадати про відомі зразки живопису й скульптури. Також необхідно ознайомити учнів з історією виникнення цього танцю, властивими йому рисами, музичним матеріалом, основними елементами, і тільки потім можна розпочинати засвоєння безпосередньо композиції танцю. Вивчення танців удосконалює техніку, виразність, формує навички сценічної поведінки, вміння розподіляти сценічний майданчик, почуття ансамблю, а також початкові навички спілкування з партнером. Відпрацьовуючи танець викладачу необхідно приділяти увагу розвитку почуття дистанції у взаєморозміщенні пар, вмінню погоджувати пози й позування в парі, а також спільної координації рухів у танці.

Рекомендується поряд з придворними, вивчати зразки народних побутових танців, які виконуються в рухливому темпі та невимушеному характері. Це допомагає розвинути у студентів навички перевтілення, вміння створювати різні пластичні образи та сприяє розвитку їх акторської майстерності.

Дисципліна «Історичний бальний танець» у вищому навчальному закладі передбачає не тільки формування якостей виконавця, а й опановування навичками викладання, самостійного проведення уроків. Студентам закладається вміння працювати з музичним матеріалом, літературними джерелами, знання іконографії, костюма – усього того, що допомагає історично вірно відтворити танцювальну культуру минулого. Для того, щоб студенти вчилися бачити помилки під час виконання, вміли аналізувати їх та робити чіткі зауваження, можна на уроці розділити групу на дві частини. Після виконання танцю, або фігури, однією частиною студентів, друга, що слідувала за виконавцями, аналізує допущені помилки, неточності у манері,

хореографічному тексті, техніці, відзначає, що виконувалось вірно, а що – невірно. Необхідно обов'язково відзначити тих, кому вдалося передати стиль і манеру виконання даного танцю. Подібний метод проведення уроку дозволяє активізувати творчу діяльність студентів, вміння бачити помилки, робити лаконічні, але влучні зауваження, таким чином, сприяти формуванню їх педагогічних навичок. З метою закріплення отриманих на практичних заняттях знань, кращому засвоєнню термінології, повному розумінню композицій танців, малюнків, лексики, музикальних розкладок, студентам пропонується робити запис вивчених танців. Перед виконанням цієї роботи викладач повинен ознайомити студентів з різними способами фіксації історичних бальних танців і запропонувати їм найбільш зручний. На перших порах було би корисно перевіряти виконання записів, з метою виправлення ймовірних помилок і для того, щоб вони не повторювались в майбутньому. Найбільш складне творче завдання, що готує до самостійної роботи та підсумовує отримані знання – це створення окремих фрагментів, фігур, етюдів і, навіть, власних композицій за мотивами історичних бальних танців. Це викликає зацікавленість танцем, тому що у творчий процес втягуються всі учні. При цьому викладач може легко перевірити засвоєння предмета, індивідуальні якості учнів та міру здібностей кожного з них. В цій роботі бажані й можливі різні методи. Показавши прийоми, далі належить розкрити учням принципи композиції й доручити їм створити танець; спираючись на знання, що вони мають. Можна програти музику й пропонувати збагатити танець різними варіаціями, строго дотримуючись при цьому стилю, характеру та сенсу танцю. Етюди корисні ще й тому, що не дозволяють залишатися байдужими й тим учням, які безпосередньо не зайняті у виконанні чи створенні танцю. Вони являються свого роду арбітрами й перші надають оцінку зробленому, помічаючи недоліки, заперечуючи право на нововведення і т.п. Створення етюдів, безперечно, допомагає всьому навчальному процесові, сприяючи артистичному розвитку учнів, готуючи їх до самостійної роботи над роллю.

Вивчення курсу історичного бального танцю починається з засвоєння танцювальної культури XIX ст., тому що манера, стиль та техніка виконання танців цієї епохи є більш доступними для студентів. Потім можна продовжити вивчення матеріалу в хронологічному порядку XVI, XVII, XVIII століття. Завдання викладача полягає в тому, щоб оцінити кожен танець не з точки зору його можливої технічної складності, а з точки зору складності оволодіння стилем. Бранлі, павана, куранта – ледве не самі технічно прості танці виявляються складними для артистичного виконання. Романеска, менуети, гавоти – танці, технічно складніші, набагато легко засвоюються, ніж група так званих *bassedanses* (партерних танців).

Висновки

Незважаючи на те, що історичний бальний танець порівняно молода дисципліна, він має чітко визначені мету та завдання курсу, які й обумовлюють методику викладання та напрямок викладацької діяльності.

Методика викладання історико-побутового танцю має свої особливості в залежності від віку учнів, а також від кінцевої цілі викладання цього предмету.

Засвоєнню танцювальної культури певного часу обов'язково передує знайомство з історією суспільства даного часу, значними суспільно-політичними подіями, побутовим укладом, костюмами й багатьма іншими факторами, що визначають манеру та стиль поведінки людей.

Вирішуючи одне з головних і найскладніших завдань дисципліни – навчити манері виконання танців віддалених часів, викладачі повинні використовувати різноманітні форми роботи: відвідування театрів, музеїв; знайомство з витворами мистецтва, живопису, гравюрама, скульптурами, предметами побуту; прослуховування музики; читання історичних романів, мемуарів.

Історичний бальний танець володіє відносно сталим порядком викладання практичного матеріалу певної історичної епохи: вивчення уклонів та реверансів; вивчення рухів, складових елементів танців; вивчення композицій танців; здійснення запису вивчених композицій; складання власних етюдів, фрагментів чи цілих танців.

Послідовність вивчення матеріалу не завжди підпорядковується хронологічному порядку, але обов'язково залежить від ступеня складності опанування стилем та манерою виконання.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Сформулюйте мету та завдання вивчення історичного бального танцю.
2. Яким чином історичний бальний танець виховує акторську майстерність?
3. Що допомагає учням зрозуміти, уявити та навчитися передавати манеру й стиль певної епохи?
4. В якому порядку відбувається викладання практичного матеріалу курсу?
5. Чим пояснюється, що спочатку вивчається ХІХ ст., а потім вже інші?

Література: (1-8)

Лекція № 4

Тема №4: ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ХІХ СТОРІЧЧЯ

ПЛАН

1. Різновиди балів ХІХ ст.
2. Стельові особливості поведінки, вбрання дам і кавалерів ХІХ ст.
3. Історія походження та особливості вальсу.
4. Історія походження, особливості композиції, лексики та манери виконання мазурки, польки, французької кадрили, екоसेзу, лансьє, котільону.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Танцювальне мистецтво в ХІХ сторіччі не втрачає своєї популярності, це стосується й бальних танців. У всі часи бали – місце, де люди збираються танцювати, – були в центрі уваги суспільства. В ХІХ ст. як і раніше зберігались придворні й великосвітські бали. **Придворні бали** відбувалися в парадних залах палацу, на них допускалася тільки аристократична верхівка суспільства, представники стародавніх і знатних сімей. Бали проходили в дуже стриманій атмосфері, тут не було розваг, веселого святкового говору, жартів. Знатні гості підслесливо вітали королівську сім'ю, а також чванливо розкланювалися один одному. Не тільки уклони, але й вбрання гостей повинні були

задовольняти суворим вимогам придворного етикету. Назви й тривалість кожного танцю встановлювались заздалегідь. Але для XIX ст. більш характерні **громадські бали**, відомі по всій Європі. Перші публічні бали були відкриті ще наприкінці XVIII ст. В кожній країні, хоча б в столиці, існували організації й заклади, що давали бали для широкої публіки. На громадських балах існував свій церемоніал, свої порядки. Біля входу в танцювальну залу кожна дама отримувала картку-програму, де були вказані назви танців й порядок їх виконання. Кавалери, вітаючись підходили до дам, запрошували їх на конкретний танець та записували своє прізвище поряд з назвою. Кожен новий танець належало танцювати з іншим кавалером. Декілька танців поспіль дозволялось танцювати тільки з нареченим. Окрім картки дама отримувала яку-небудь іграшку чи прикрасу – емблему балу. На балах відбувались приватні та ділові знайомства, здійснювались фінансові угоди й т. і.

Більш охоче відвідувались **бали-маскаради**. Вони чимось нагадували народні карнавали й гуляння на Масляну. Проходили вони завжди бурхливо й святково та збирали велику кількість людей. Тут не треба було дотримуватись суворих правил аристократичного етикету, шанобливо розкланюватися. Жінки являлися на бали-маскаради у вигадливих костюмах, не дотримуючись моди й поглядів світу, але обов'язково під маскою. Чоловіки – у вечірніх костюмах, обов'язково в фрак, циліндрі та з тростиною.

Оригінальні **театральні свята-бали** влаштовували художники. Бали отримували спеціальні назви й зовнішнє оформлення, костюми присутніх і сам порядок проведення вечора були підпорядковані визначеній темі. Володар самого дешевого, але винахідно зробленого костюму визнавався королем чи королевою балу. Невимушена, дружня атмосфера цих вечорів притягувала маси людей. Проте, не придворні бали, не закриті вечори визначають моду на той або інший танець і його манеру виконання. Один за іншим у різноманітних містах Європи зорганізуються спеціальні класи, де вчителі-професіонали навчають мистецтву бального танцю й створюють нові танцювальні форми.

Танці охопили майже всі прошарки населення, танцювальних викладачів стало більше, й для того, щоб стати загальноновизнаним метром, потрібно було докладати багато зусиль. До того ж танці стали простішими для виконання, тому праці великих хореографів вже не мали такого значення для суспільства, як раніше.

Протягом кількох століть Франція поставляла всьому світу нові танці та диктувала манеру їх виконання. Викладачі-французи вважались самими талановитими й обізнаними. Так було до 40-х рр. XIX ст. Потім з Парижем стали змагатися Відень і Москва.

XIX ст. вносить значні зміни в етикет і манери поведінки людей знатного товариства в Західній Європі. З'являються нові форми світської поведінки, відбуваються зміни вбрання, моди, смаків. Стильова поведінка людей відображається в манерах, в поставі, ході, позуваннях і жестах. Виховання й суспільно-соціальне середовище залишають відбиток на рисах поведінки.

Манера й стиль поведінки цивільних чоловіків значно відрізнялась від військових. Виховання й підготовка офіцера зазвичай починалась в ранньому дитинстві в

навчальних закладах закритого типу, в яких особливо ретельно відпрацьовувалась стройова підготовка. Це відображалось на поведінці, поставі, жестах, манері тримати руки, особливої підтягнутості й виправці. До 70-х рр. XIX ст. у військових під час звичайної ходи зберігалась звичка виконувати зупинку з приступом ступні об підлогу, з щигликом шпорами. Уклін військового складався з чіткого нахилу та підйому голови, при цьому спина залишалась цілковито прямою. Стильова поведінка цивільного чоловіка того часу відображає образ життя й положення, яке він посідає в суспільстві. Рухи чоловіка з вищого світу відрізнялась плавністю й незвичайною повільністю. У них зовнішньо виявлялось усвідомлення свого панування, вельможності, багатства. Однак надмірний прояв цих типових рис пластики, навіть в ці часи, визнавався ознакою поганого тону. Статура відрізнялась мужньою постановою корпусу. Розмірено плавкими й повільними були хода й уклін світського чоловіка, чим вони й відрізнялися від військового.

В XIX ст. не прийнято було з'являтися на вулиці без головного убору. До різних видів костюмів одягали різні капелюхи: панами, м'які капелюхи, канотьє. Обов'язковим головним убором до фракного костюму був циліндр. До 70-х рр. носили кольорові циліндри, пізніше – тільки чорні, всередині був підбій з білого шовку. Правила гарного тону потребували від чоловіка вміння вправно знімати й одягати циліндр, робити з ним уклін, красиво тримати його в руці й т. і.

На початку століття жіноче вбрання ще зберігає щось від кринолінів XVIII сторіччя. Поступово спідниця ставала вузькою й сукні стали підкреслювати стрункість жіночої фігури. На поставу жінки дуже сильно впливав корсет – невіддільна частина вбрання. Хода відрізнялася плавною повільністю, безперервністю прямуювання. Руки приймали різноманітні положення, кисті звичайно не опускалися нижче поясу.

Наприкінці сторіччя з'явився шлейф, яким дами повинні були управляти дуже вправно. Тепер дами майже не бралися руками за спідницю. Брати шлейф за петлю можна було тільки на балах. Спрощуються уклони, вони стають більш природними. Уклони й реверанси у своїй основі залишаються французькими, правда, вони зазнали значних змін. Цьому сприяли крій одягу, манера носити сукні, тримати руки й т. п. Під час офіційного реверансу руки склалися «долонь в долонь». У 80-х рр. уклін виконується як би по ходу, без фіксації пози. Це вже скоріше кніксен – скорочений реверанс пруського походження, з легким і швидким нахилом голови. Часто у жінки в руках знаходиться віяло. Виконуючи уклони, віяло закривали. Обмахувались їм тільки під час ходьби. На зупинках та уклонах закрите віяло клали на груди.

Значні зміни відбуваються в техніці виконання побутових і бальних танців. Рухи рук стають більш різноманітними, вони набувають плавності, м'якості. Характерні для танців XVIII ст. невисокі витончені стрибки замінюються спочатку *paschasse*, а потім «гліссіруючим» (ковзним) кроком. Більшість танців виконуються на півпальцях. Тільки в деяких зустрічаються технічно складні рухи. Взагалі, в XIX ст. спостерігається значне спрощення танцювальної лексики. Пов'язано це було з тим, що після революцій 1830 рр. в прошарки влади приходять нові люди. Вони не мали танцювальних навичок й не вчилися танцювати з дитинства, як це робили спадкоємні аристократи. Але за своїм статусом вони мали відвідувати бали, де їм потрібно було

танцювати. Довести своє вміння до досконалості за короткий проміжок часу вони не могли, тому танцювальна мода пристосувалась до них. Перш за все спростились техніка, а потім й зовсім зникла. Також прискорився темп виконання, для того, щоб компенсувати відсутність техніки.

На початку XIX сторіччя зберігалося багато танців минулих століть. Виконувалися менует, гавот, бурре – у Франції, в Англії – жига. Проте багато з них виконувалися в іншому стилі та виглядали по іншому, старі композиції пристосовувалися до нових смаків. Надалі вони поступово зникають з балів, на їх місце приходять інші.

XIX ст. – сторіччя масових бальних танців, ритмічно жвавих і невимушених. Головне місце серед них посідає **вальс**. XIX ст. вважається епохою вальсу. Саме в цей час починається його справжня слава, хоча його знають вже в XV – XVI ст., але як сформована форма він фігурує в 70-80-х рр. XVIII сторіччя. Вальс визначає структуру й характер бальних танців, невимушену манеру виконання, засновану на вільному підпорядкуванні музичному ритму. Відсутність складних фігур, які необхідно виконувати в суворій послідовності, простота рухів і поз, чарівливість мелодій роблять вальс улюбленим танцем. Поширення та популярність одержують не тільки основні форми вальсу, але так само його численні варіанти.

Поява вальсу примусила відмовитись від багатьох прийомів і правил, затверджених французькою побутовою хореографією. Він відповідав новим нормам громадського життя та був тим танцем, який сприйняли широкі кола міського населення, а не тільки вишукане придворне товариство. Швидко збільшувалась популярність вальсу, його стали оспівувати поети, про нього стали писати статті та дослідження.

Між відомими танцмейстерами й теоретиками танцю не раз виникали спори про походження вальсу й танцювальних форм, що дали поштовх до його розвитку. Народне походження вальсу не викликає сумнівів, але встановлення його зв'язку з безпосередніми попередниками – справа досить важка. Одні називають вольту, інші – алеманду, треті – лендлер.

Прихильники походження вальсу від італійської вольти, посилаються на те, що вольта була першим закритим танцем (кавалер обіймав даму за талію, а вона клала руки на його плечі), у якому є рухи, що нагадують вальсообразні ковзання, хоча рухи вольти виконувалися грубувато та не носили такого легкого й витонченого характеру як у вальсі.

Алеманда, танець німецького походження, легкими погойдуваннями корпусу та плавними ковзаннями мала також деяку схожість з сучасними вальсами.

Безпосередній попередник вальсу – **лендлер** – селянський танок, що виник в альпійських областях Австрії. Для лендлера типовий ковзний крок і звороти в середньому темпі. В ньому є закриті положення рук. Рухи танцю вільні, широкі, виконавці повертались спиною один до одного. В ньому можна було зустрітись з такими фігурами: кружіння дівчини під піднятою рукою партнера, що притупує; одночасне кружіння обох виконавців в різних напрямках з високо піднятими руками; рух схожий на *dos a dos*. Різновидів лендлерів було так само багато, як і бранлів. Лендлерами називали групу найпростіших танців, від яких походить вальс.

Виконувався лендлер під спів або супроводження селянського оркестру. В XIX ст. лендлер потрапляє в місто, де швидко отримує широке розповсюдження.

Слово «**вальс**» ввійшло у вжиток з середини XVIII сторіччя, що означає кружляти, ковзати. Проникнення вальсу в бальні зали відбувалося поступово. Довгий час він піддавався гонінню з боку церкви й представників влади. У близькості танцюристів, у з'єднанні рук бачили аморальність. Ось чому в деяких місцях Німеччини обертальні танці дозволялися тільки на весіллях. В громадських місцях, де вони виконувались, були присутні спеціальні представники влади. При порушенні правил вони могли зупинити оркестр й припинити веселощі. В ряді місць на чоловіка могли накласти грошовий штраф і навіть дозволялося ув'язнювати тих, хто надмірно кружляв жінку. В Баварії до другої половини XVIII ст. існувала заборона на обертальні танці.

Але, незважаючи на такі суворості, люди вперто продовжували виконувати ці танці. Затвердившись спочатку в селах, вальс все частіше виконувався на міських танцювальних вечорах й балах, де нарешті посів помітне й почесне місце, але там його виконували більш стримано та м'яко.

Деякі вчителі танців й упорядники балів привчали до вальсу поступово. Вони вводили па вальсу в інші танці чи створювали масові танці, основу яких складала обертальні рухи. В подальшому ця форма все більше поступалася місцем парному вальсу. Він не потребував запам'ятовування послідовності рухів, кожен міг танцювати вільно, цілком поринув в стихію ритму та мелодії. В становленні вальсу величезну роль відіграли нові порядки й норми поведінки, затверджені французькою буржуазною революцією. Танцювальні вечори й бали, карнавали, гуляння, масляні й новорічні свята, що міцно увійшли в життя суспільства, сприяли тому, що вальс став улюбленим танцем широкого загалу в різних країнах.

Широкої популярності вальсу сприяла також музика. Десятки відомих композиторів різних країн захопилися вальсом, вводячи цю форму у свої твори. Всесвітньо відомі вальсові мелодії Моцарта, «Запрошення до танцю» Вебера, душевні вальси Шуберта, витончені вальси Шопена.

Доля бального вальсу пов'язана з ім'ям Й. Штрауса. Він зробив вальс безсмертним та королем танців і сам став королем вальсів. Завдяки Йоганну Штраусу Відень ввійшов в історію як місто, де розквітав вальс. Музика Штрауса ушляхетнювала й вдосконалювала хореографію вальсу, вона сприяла тому, що цей танець став виконуватись більш граційно, красиво та хвилююче.

Велике значення вальсу як сценічної танцювальної форми, що була прийнята оперою, балетом, оперетою. Побутовий танець завжди був тісно пов'язаний зі сценічною хореографією. Серед побутових танців, які значно вплинули на класичний балет, першим варто назвати вальс.

Алеман – танець, що виконується кавалером і двома дамами. Інакше його називають «вальс утрьох». Рухи його складаються з легких глісіруючих кроків *pasmarche*, *chasse* вперед і *pasdebourre*.

Особливе значення має малюнок сплетених рук танцюристів. Виконавці міняють одне положення на інше граційно й плавно.

Окрім полонезу, вальсу поширення в ХІХ ст. отримує **мазурка**. Цей стрімкий та динамічний танець виник в Польщі. На батьківщині його називають Мазур. Виникнувши в Мазовії, він незабаром став розповсюдженим національним танцем. Мазур, відомий нам сьогодні, має мало спільного зі шляхетною мазуркою.

Бальна мазурка запозичила фігури, ритм і виконавський стиль у шляхетної мазурки. В ній рухи більш плавні, нема кроків, де підкреслено підстрибують, вона позбавлена безпосередності народного мазура. У бальній мазурці ми зустрічаємося зі спокійним положенням танцюристів, стриманими стрибками, плавними ковзними кроками, легкими постукуваннями, ритмічним і м'яким бігом, «кшесанами», «голубцями», «висіканням іскор шпорами», витонченим візерунком рухів рук й особливим аристократичним позуванням. Недаремно вона стала бажаним танцем польських балів. В ХІХ ст. мазурка виконувалась на балах всіх країн. І хоча вона мала встановлені фігури й рухи, кожен міг їх варіювати за власним бажанням. Виконавцям надавалась велика свобода – особливо кавалеру.

В мазурці головна роль належить кавалеру, він обирає фігури, рухи, змінює темп. Дама повинна вміти легко летіти по залі, вміти схоплювати рухи й переходи, які пропонує кавалер. До речі, в ХІХ ст. дамам виконувати «голубець» не дозволялось, цей рух вважався чоловічим. З кавалерів, хто добре знає мазурку обирався розпорядник. Він встановлював порядок фігур. Йому повинні були підпорядковуватися всі виконавці. Кількість фігур не була дуже великою, щоб не втомлювати виконавців й гостей. Кожен кавалер заздалегідь запрошував даму.

Виконання мазурки потребувало спеціального навчання та довгого тренування, вміння красиво сполучити різноманітні *pas* і фігури. Вона була мало доступна широкому колу аматорів бальних танців. Не дивлячись на це, в ХІХ ст. мазурка являлася популярним танцем.

Величезний успіх у ХІХ сторіччі має також **полька** – масовий танець, що походить від чеського народного танцю. Саме слово «полька» походить від слова «пулка», що по-чеськи означає «половина». І дійсно, основний рух цього життєрадісного танцю складається з полу кроків, з'єднаних приставним кроком.

Жодне свято в Чехії не проходило без запальної й веселої польки. Швидко вона стала найулюбленішим танцем угорців, словаків, сербів. З народного чеського танцю народилась і бальна полька. Розповідають, що в 1835 році чеський викладач Неруда побачив виконання польки та був зачарований її рухами. Він вирішив ввести цей танець в модні салони. Спочатку він показав його в Празі, потім у Відні. Танець зачарував усіх. В Парижі бальна полька жила цілих 5 років напівлегально, до тих пір, коли в 1840 році відомий французький викладач танців Целларіус не наважився продемонструвати її в модному паризькому салоні. Успіх був величезним. В одному старовинному виданні повідомляється: «На другий день парижани втратили розум: всі кинулись вчитись танцювати польку». З'явившись на початку 40-х рр. у різних країнах Європи, вона стала улюбленим танцем як на суспільних балах, так і на скромних учнівських і домашніх вечорах. Надалі з'явилися різновиди цього танцю: полька-галоп, котільон, полька-мазурка та інші, але полька пережила всіх своїх спадкоємців. Полька міцно ввійшла в танцювальну творчість багатьох народів. Вона видозмінювалась, набуваючи

національне забарвлення, але завжди в ній залишалось поєднання рухливості й сили чоловічого танцю з кокетливою граціозністю жіночого.

Французька кадриль популярна на балах в ХІХ ст. – не що інше, як контрданс, що одержав досконалу форму, складну композицію, вигадливий малюнок. Ще наприкінці ХVІІІ ст. в містах контрданс отримує назву «кадриль». В селах він і досі зберігає свою давню назву. Спочатку схемою кадрили було – каре, пізніше французька кадриль виконувалась двома лініями.

Кадриль могла складатися з 6-7 фігур (маленьких танців), а в Німеччині вчитель танців О. Цорн бачив кадриль з 11 фігур. Назви фігур були запозичені з модних пісень того часу. Протягом часу назви відмирають і фігури називаються просто «перша», «друга»...і т. д.

Перед початком кадрили виконувалась «Ритурнель» (вступна частина) на 8 або 16 тактів. Це було сигналом, що потрібно займати свої місця. Перед початком кожної нової фігури лунав музичний вступ – **інтродукція** (8 тактів), на які виконавці робили уклони один одному.

Техніка виконання французької кадрили спиралась на французьку хореографію. Французька манера підкорювала бальні зали початку ХІХ ст. створеним ефектом легкості, пурхання й ковзання по паркету. Більшість фігур складалася зі строго визначених переміщень, але засіб їх виконання, вибір комбінацій кроків, манера поєднання рухів із музикою – все це цілком залежало від самих танцюристів. Дуже красномовно описує свої враження від споглядання за виконанням кадрили шотландець Барклай Дан: «Я бачив кадриль, що виконували пречудові танцюристи в академії, мсьє Coulon в Парижі. Вони довели мені переваги ковзного стилю виконання танцю. Пересуваючись у фігурах танцю, як на ковзанах по гладенькому, але не рівному льоду, уважно прямуючи за настроєм музики й розташуванням у фігурах, вони захопили мене».

Кадриль була не тільки втіхою для виконавців, але й мала виховне значення. Вона привчала молодіж до гарних манер, вмінню музикально, чітко й невимушено виконувати рухи. В ті далекі від нас часи виконання французької кадрили було серйозним випробуванням для самолюбства танцюристів. Але не тільки виконавці отримували задоволення від свого віртуозного виконання: за кадриллю спостерігали всі очі зали! Можна тільки собі уявити, яку відповідальність кавалер відчував під час виконання соло перед своїм каре й перед усіма учасниками танцю.

Спочатку кадриль складалася з ряду складних рухів, таких як *assemble*, *entrechat-quatre*, *jete*, але чим частіше виконувався цей танець на великих громадських балах, тим більш спрощеною ставала техніка. Дійсно, дуже скоро навіть *raschasse* замінюється в кадрили звичайним кроком, це додавало танцю зовсім новий характер. Цей колись настільки красивий танець почав мало-помалу втрачати властиві йому легкість й елегантність. Наприкінці ХІХ ст. кадриль настільки спрощується, що не тільки не вимагає танцювати її красиво, але й стало поганим тоном танцювати її музикально. Балетмейстер того часу писав про кадриль 40-50-хрр.: «Раніше її танцювали, а нині в ній ходять». Це знаменувало смерть танцю, який прожив майже двісті років.

В цілому кадрили була настільки популярною, що протягом XIX ст. цей тип танцю збагачувався багатьма різними рухами з інших танців, що були модні у світі: є кадрили з вальсовими елементами, кадрили-мазурки, польки-кадрилі, в останній фігурі міцно оселився галоп. Пік популярності кадрили поступово згасає в XX ст., в 1914 р. вона вже сприймалась як старовинний танець.

Особливо популярним у 30-і рр. XIX ст. стає **екосез** – народний шотландський танець типу контрдансу. У старовину його танцювали під волинку. Під назвою «англез» він був відомий у Франції вже в XVII ст. З 1726 року цей танець розповсюдився під назвою «шотландський», що французькою і є «екосез». Ця назва й закріпилася за ним в усіх країнах. Малюнок танцю – колона і коло. Всі вставали у дві лінії однією колоною, кавалери розташовувались праворуч від глядача, дами – ліворуч. Звичайно в кожній колоні було не більш ніж чотири пари. Перша пара була ініціатором танцювальних фігур – ніхто з танцюристів не міг змінити пропоновану першою парою фігуру. Кожній парі по чергово пропонувалось 16 тактів на виконання заданої фігури. Екосез образно описує Карло Блазіс: «...танець жвавий і улюблений поважними англійцями. Двоє танцюристів легенько підстрибують під живий ритм блискучого і добре кадансованого мотиву. То подаються вони вперед, то відступають, беруться за руки й кружляють під музику, яка стає все швидшою та швидшою, ноги рухаються з такою жвавістю, що погляд не в змозі стежити за їхнім рухом. Рухи тіла й рук граціозні та водночас невимушено акомпанують прямуюванню ніг. Позити тих, хто танцює притягують до себе увагу художника».

В 50-х р. XIX ст. в моду входить новий англійський танець – **лансьє**. В основі лансьє лежить квадрат – каре, подібно старовинним французьким кадрилям. Виконувати лансьє могли декілька каре. Лансьє складався з 5 фігур. Це був дуже красивий і вишуканий танець. Не зважаючи на те, що порівняно з кадриллю, лансьє проіснував недовго, всього 40-50 рр., не можна не визнати його великого виховного значення, особливо в справі танцювальної освіти. Лансьє чудово виховує в майбутніх танцівниках м'якість і плавність рухів, увагу до партнера та оточення, відчуття танцювальної лінії, чіткість зворотів і поз.

Котильон – танець французького походження, його перші форми схожі на бранль і складалися з однієї фігури. Котильон почали танцювати в XVIII ст., але популярність він отримав в XIX ст. В цей час ускладняється його композиції та з'являється велика кількість фігур. В деяких джерелах згадується про 224 фігури котильону.

Жоден бал в XIX ст. не відбувався без котильону. Він був свого роду завершенням балу – немов прощальним виступом всіх учасників. Котильон поєднував в собі всі основні танці й став центром танцювальних вечорів. З 70-х рр. розпорядники ввели в моду котильон з аксесуарами – всілякими предметами.

До початку котильону потрібно було сісти полу колом чи колом, це залежало від кількості учасників. Всі сідали парами, дама була з правої сторони від свого кавалера. Кавалер, який починав першим, називався розпорядником, чи кондуктором, ударами в долоні він давав сигнал оркестру, призначав порядок фігур. Від винахідливості, смаку й майстерності розпорядника залежав успіх котильону. Різноманітність предметів і фантазія розпорядника створювали багато нових фігур, а докладніше – розваг і забав з

речами в поєднанні з танцями. Котильон міг складатися з одного вальсу, польки чи мазурки; частіше ці танці змішувались разом для більшої різноманітності й переходили від одного до іншого. Котильон був довгим танцем, тому що після того, як розпорядник показував зі своєю дамою якусь фігуру, вона повторювалась до тих пір, поки її не виконають всі пари.

Як і в усі епохи, бальна хореографія XIX ст. зберігає свій зв'язок з народним танцем. Як і раніше основні форми й окремі рухи побутових танців запозичуються з танцювального фольклору. Правда, наприкінці сторіччя цей зв'язок приймає декілька інші риси. Якщо мазурка, полонез, краков'як, по суті справи, не що інше, як аранжовані для балів і свят народні танці, то чардаш, венгерка, тарантела – скоріше вільні твори танцмейстерів, прикрашені стилізованими рухами.

Як і в минулі століття, побутовий танець пов'язаний зі сценічною хореографією. Він збагачує її новими па, ритмами, темпами. Серед побутових танців, що значно вплинули на класичний балет, першим потрібно назвати вальс. Він сприяв збагаченню класичної лексики, образності пластичних композицій. Ритмічно жива й гнучка фактура вальсової музики, її емоційність допомогли створити танцювальні твори, де мова балетної класики представлена в усій своїй повноті й багатогранності.

Висновки з теми

Життєвий уклад вищого світу в XIX ст. підпорядковувався великій кількості неодмінних умовностей, що диктувалися етикетом. XIX ст. вносить значні зміни в етикет і манери поведінки людей знатного суспільства Західної Європи. З'являються нові форми світської поведінки, відбуваються зміни вбрання, моди, смаків. В розпорядок дня представників вищого світу, окрім домашнього перебування, входять прогулянки, полювання, відвідування театрів і балів. Бали являються однією з важливіших частин громадського життя. Це місто зустрічей та спілкування як молоді, так і похилих людей. На балу дозволялось хоча б трохи відчувати радість свого тіла, продемонструвати свою спритність і витонченість.

Бали були придворні, громадські та бали-маскаради, театральні свята-бали.

Танці охопили майже всі прошарки населення, вони стали простішими для виконання. Перш за все спростилась техніка виконання, потім прискорився темп, для того, щоб компенсувати відсутність складної техніки.

XIX ст. – сторіччя масових бальних танців, ритмічно живих і невимушених, головне місце серед них посідав вальс. Окрім нього популярні: алеман, лендлер, екосез, лансьє, мазурка, полька, французька кадрили, котильон.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Які різновиди балів існували в XIX ст., чим вони відрізнялись один від одного?
2. Надати опис вбрання дам і кавалерів XIX ст.
3. Особливості композиційної побудови й техніки танців XIX ст.
4. Які танці набули популярності в XIX ст.?
5. Чому XIX ст. називається епохою вальсу?

Література: (1-8)

Лекція № 5

Тема № 7: ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ. ПОБУТОВІ ТАНЦІ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

ПЛАН

1. Народні свята й танці селян та ремісників у ранньому та пізньому середньовіччі.
2. Феодальні свята, придворні бали, танці, що виконувала знать.
3. Композиційна побудова та техніка виконання танців епохи середньовіччя.
4. Народні та придворні танці епохи Відродження.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Після падіння Римської імперії (V ст. н.е.) та зникнення рабовласницького устрою приходять наступний етап історичного світового розвитку – Середньовіччя. В історії культури вирізняються два значущих періоди – це Раннє Середньовіччя (IX-XII ст.) і Пізнє Середньовіччя (XIII-XV ст.).

Естетичний ідеал Середньовіччя формувався упродовж кількох століть в протистоянні життєствердного світського світосприйняття та церковного пригнічування, що намагалось втихомирювати гріховну людську плоть.

Народна творчість епохи середньовіччя відстоювала свої права у важкій боротьбі. Церква забороняла сміх та веселощі. Служителі культу з особливим гнівом ставились до танцю, вбачаючи в ньому диявольську мару, вплив сатани й страшних сил пекла. Але, попри суворі заборони, під час народних свят прості люди виконували свої невігядливі танці. В усіх країнах народ з давніх часів святкував Новий рік, проводи масляниці, прихід весни та інші свята. Жодне свято врожаю, весілля або інша сімейна урочистість не обходилась без танців. Танці селян і ремісників також були безпосередньо пов'язані з трудовою діяльністю. Особливо широко була представлена народна творчість на ярмарках (керметах). Селяни й ремісники не тільки демонстрували там свої вироби, але й змагались у спритності й силі, в умінні співати, танцювати, грати на музичних інструментах. Танцю відводилось одне з перших місць. Відомі художники Пітер Брейгель та Альбрехт Дюрер, які зображували життя й побут середньовіччя, у багатьох своїх творах відобразили групи селян, що танцюють.

Танцювальна техніка, манера виконання, музичний супровід протягом середніх століть були неоднорідними. Танці раннього середньовіччя в більшості були хороводні, малюнок – закрите коло, або ланцюг. Хороводи були чоловічими, жіночими, або змішаними. Танцювальні рухи ще примітивні та склалися з кроків, зрідка – стрибків. Руки тримали на стегнах чи подавали один одному, жінки руками притримували спідницю. Частіше танцювали під спів, ілюструючи зміст пісні.

У танцювальній культурі пізнього середньовіччя простежується ряд змін. Поширюється парний танець. Виконавці, тримаючись за руки, стояли парами, одна за одною (колоною). Пари могли утворювати коло, або стояти в ряд (лінію). Ускладнюються рухи, додаються більш різкі високі стрибки, погойдування корпусу, гострий малюнок рухів рук. Положення стоп невиворотне. Танці виконувались під спів, або під ріжок, а в деяких країнах – під оркестр. Значно розвивається пантомімний та ігровий елемент.

Велику роль в розповсюдженні танців грали середньовічні бродячі актори – шпільмани (Німеччина), жонглери (Франція), гістріони, міми (Італія), менестрелі (Англія) і т. д.. Поєднуючи в собі танцівника, актора, музиканта, акробата, розповідача, вони сприяли розвитку народного мистецтва, вдосконаленню виконавської майстерності. У багатьох з них була добре розвинута танцювальна техніка. Вона включала акробатику, складні, майже віртуозні рухи рук. Жонглери частіше за все обирали танці, що створені народом, але збагачували їх своїм виконанням. У своїй творчості бродячі актори славили радість життя і тому зазнавали гоніння з боку церкви.

Свята й танці селян і ремісників дуже відрізнялися від танців і свят знаті, що проходили в залах палаців, прикрашених килимами, гербами, мечами. Дами прибували на бал у яскравих сукнях, їхні руки прикрашали каблучки й браслети. На поясі, що підкреслював талію, висіло дзеркальце. Чоловіки були при зброї. На бали й маскаради було прийнято з'являтися в незвичайних костюмах і масках.

Один з балів, який отримав назву «маскарад полум'яних» (*baldes ardents*, 1393), майже коштував життя великої кількості людей. Четверо придворних, які заради втіхи зображували дикунів, були одягнуті в шкури тварин та з'єднані ланцюгом. З необачності вогонь факела запалив хутро костюма одного з «дикунів», дуже швидко вогонь перекинувся від одного до іншого, а потім і на деяких гостей. Королівська родина ледь врятувалась від вогню. Під час феодальних свят на придворних балах строго дотримувалися етикету й чиношанування. Феодали розважали своїх гостей театральними виставами, що показувалися під час зміни страв, за це одержали назву – «міжяства». В XV ст. костюмовані антре перетворювалися в складні театральні вистави. При дворах королів та феодалів періодично проводились військові змагання, лицарські турніри, які закінчувалися балами. На балах виконувалися променадні **танки-ходи**, або **бассданси** (низький танок). Таку назву мають всі стародавні придворні танці без стрибків. Вони мали урочистий характер і технічно були нескладними. Гості, що з'являлися на бенкеті у своєму кращому вбранні, проходили повз хазяїна, немов демонструючи себе. У цьому й полягав зміст танцю. Танці-ходи міцно ввійшли в придворний побут, без них не обходило жодного свята. Часто виконувався танець з факелами.

У Середні віки з'являлось ряд найпростіших танцювальних форм, що, розвиваючись і видозмінюючись, дали початок багатьом танцям, різноманітним за характером рухів та їх ритмічній структурі. Основним танцем XII ст. був **Кароль**, тобто відкрите коло. Під час виконання Кароля, люди танцювали та співали, тримаючись за руки. Ритм танцю був, то плавним і помірним, то прискорювався й переходив на біг.

Найбільш популярний танець середніх віків – **бранль**. Він мав французьке походження. Зародився він в епоху раннього середньовіччя та вважався першоджерелом всіх танців, що з'явилися пізніше. Назву одержав від французького слова *branler* – рухатися, ворухитися, коливатися. Бранль – хороводний танець, простий і життєрадісний, у різноманітних частинах Франції виконувався по-різному та навіть носив різні назви: у Бретані – паспье, в Оверні – Бурре, у Провансі – гавот, у Пуату з бранлю виник менует. Бранлів було дуже багато. Їх розподіляють на прості, подвійні, веселі та наслідувальні. Деякі виконавці відтворювали рухи трудових

процесів (бранль праль), або наслідували звичкам тварин чи птахів (кінський бранль і бранль гусаків). Назви танців говорять про їх походження, про зв'язок з життям та побутом простих людей.

Невдовзі після появи, життєрадісний бранль привернув увагу аристократії та став бальним танцем. Але знать змінила танець на свій лад. Він набув урочисто-церемоніального манірного характеру, в ньому з'явилися часті реверанси дам і кавалерів. Змінився стиль рухів: темпераментні стрибки, викидання ніг, невимушені повороти корпусу поступилися місцем повільним, поважним крокам, що линуть по підлозі. Пишний придворний одяг надавав танцю манірності. Особливе розповсюдження отримали бранль з факелами та бранль зі свічниками. Всі могли танцювати бранлі, його рухи засвоювались дуже легко. В наступні епохи французька народна танцювальна культура збагатилась багатьма іншими танцями, але на селянських святах бранлю, як і раніше, віддавали перевагу.

Жодне народне свято чи весілля не обходилося без виконання **фарандоли** – стародавнього французького танцю, батьківщиною якого вважається Нижній Прованс. Але багато які літературні джерела вказують на античне походження цього танцю, знаходячи в його малюнках подібність до складних поворотів у лабіринті Мінотавра. Фарандолу можна віднести до однієї з форм Кароля, де задіяні у танці утворювали ланцюг, рухаючись під час всього танцю однією лінією. Невигадливі рухи фарандоли, що складаються з кроків і бігу, були доступні кожному. У ній могла брати участь будь-яка кількість виконавців. Ланцюг очолював чоловік, виконувач ролі ведучого. Фарандола – танець імпровізований, його малюнок залежить від індивідуальності ведучого. Але разом з тим в ньому є ряд типових фігур. Серед них частіше зустрічаються «змійка», «спіраль», «арка», «равлик», «мости», «вежі» та «лабіринт». Спочатку фарандолу виконували під спів та вигуки танцюристів, але цей вокальний акомпанемент незабаром змінився на музичне супроводження. З'явившись у ранньому середньовіччі, фарандола була широко відома до кінця XVIII ст. В епоху французької буржуазної революції вона стала улюбленим танцем санкюлотів. Широке застосування фарандола знайшла й у сценічній хореографії. Також популярності здобули інші стародавні танці, в основі яких лежать видозмінені та ускладнені рухи бранлю, серед них **Бурре, Рігодон**.

В епоху Відродження, Ренесансу (фр. Renaissance) – епоху переходу європейської культури від середньовіччя до нового часу (сер. XV – XVI ст., в Італії з XIV в.), яка характеризується визволенням культури з-під влади церкви, вольнодумством і розкріпаченням особистості. Побутовий танець набуває великого значення. Без танцю не обходяться не тільки бали, вечори, але й пишні вуличні свята. В Італії, Франції, Англії з'являється багато нових танцювальних форм. Різні прошарки суспільства мають свої танці, виробляють манеру їх виконання, правила поведінки під час балів, вечорів, свят. Народна танцювальна культура була тим джерелом, звідки бралися рухи, фігури, й, найчастіше, цілком сформовані танцювальні композиції. Придворні танці епохи Відродження є здебільшого народними танцями, переробленими й зміненими відповідно до правил етикету.

Танці Італії й Франції раннього Відродження мало чим відрізнялись один від одного. Техніка танців XIV–XV століть була ще надзвичайно проста. В основному це променадні танці, побудовані на великій кількості уклонів, наближеннях, віддаленнях виконавців один від одного. Ногами виконувалися дрібні рухи. Стриманість і підкресленість постави пояснювались здебільшого кроєм одягу, що носили при дворі: у дам були сукні з важкої тканини та з дуже довгим шлейфом, у чоловіків – каптани, трико, що обтягувало ноги, й вузькі черевики з довгими дзьобоподібними носками. Одяг сковував рухи.

Танці епохи пізнього Відродження складніші. На зміну танцям із хороводною та лінійно-шеренговою композицією приходять парні (дуетні) танці, побудовані на складних рухах і фігурах. Народ виконував побутові танці легко, невимушено в простій і природній манері, не дотримуючись спеціальних правил. Етикет придворного товариства був дуже суворим; він регламентував найтонші деталі поведінки. Дотримання правил етикету було обов'язковим під час офіційних прийомів, церемоній, придворних прогулянок, обідів, танцювальних вечорів. Це призвело до появи в придворному товаристві вчителя танців – викладача витончених манер. З особливою увагою ставились вони до виконання реверансів – шанобливих уклонів. Вони були не тільки світськими привітаннями, але й танцювальними фігурами, які додавали бальній хореографії риси урочистої величі. Побутовий танець епохи Відродження – танець парний. В ньому все більше уваги приділяється дрібним деталям рухів рук, манері носити сукню, тримати корпус, знімати капелюх, привітанням партнерів і гостей. Зникають пантомімні та імпровізаційні елементи. Танцмейстери створюють канонічні форми танців, котрі старанно вивчаються світським товариством. Цьому сприяють підручники, де систематизуються рухи й робиться спроба зафіксувати танцювальні композиції. У XV та на початку XVI століття танцювальне мистецтво найбільш розквітає в Італії. Італійські викладачі запрошуються у різні країни. Терміни, якими оперували італійські хореографи роблять зрозумілими характер танців і манеру виконання. Велике значення приділялось «ері» – положенню корпусу під час танцю. Жінка повинна була танцювати скромно, легко, ніжно, опустивши очі. Дозволялось згинання коліна, стопи, легкий відрив ноги від підлоги. Танцівники могли робити плавні повороти й пів повороти, рухатись вперед і назад, робити простий і подвійний крок, зупинки, легке переступання, коливання корпусу, схрещення ніг. Стопи ніг в танцях XV ст. розташовувались по прямій лінії паралельно одна до одної. Деякі дослідники цілком справедливо називають танці XV віку партерними чи бассдансами. Дійсно, стрибки в них відсутні.

У першій половині XVI в. на зміну бассдансам приходять павана, а пізніше куранта. Про походження **павани** в істориків хореографії немає єдиної думки. ТуаноАрбо, Шарль Давайє називають павану іспанським танцем. КуртЗакс вказує на співзвуччя слова «павана» з назвою італійського міста Падуї. Жорж Дера каже про французьке походження. Скоріш за все, свою назву павана одержала від латинського слова *paavo* (*paon* – означає павич). І дійсно, виконавці павани немов наслідують паві, що поважно виступає з красиво розпущеним хвістом. Один з німецьких музикантів ще в 1523 році так і назвав павану – «танець павича». У Франції й Італії павана затверджується як

придворний танець, що виконувався суворо за рангами. Починали танець король і королева, потім принц і т. д. Кавалери виконували павану при шпагах і в пелеринах. Дами були в парадних сукнях з важкими довгими тренами, якими потрібно було мистецьки володіти під час рухів, не піднімаючи їх з підлоги. Наприкінці танцю пари з уклонами знову обходили зал, як і перед початком. Під час танцю у дами були опущені очі, тільки час від часу вона дивилася на свого кавалера.

Ще один танець народного походження одержав широке поширення в привілейованих класах. **Гальярда** – стародавній італійський танець. Був популярний в Італії, Англії, Франції, Іспанії. Як стверджують дослідники, саме стрибки сприяли успіху гальярди. Легкість і жвавність, з якою виконувався танець, не виключали відомої вишуканості. Виконавці гальярди демонстрували легкість і моторність. Гальярда – танець складний, він складався з кроків, стрибків, «переступів», поз, що відтворювались у певній послідовності. Обов'язковими були рухи – “grie” (журавлиний крок), “ruada” (положення ноги після стрибка), позування. Викладачі танців по-різному описували гальярду, але усі сходилися в тому, що реверанси в композиції танцю не грали дуже важливої ролі та виконувалися в головному вбранні.

Популярними танцями були також **сарабанда, куранта, вольта**.

Сарабанда – стародавній танець іспанського походження. Час походження цього танцю губиться в багатомісячній історії танцювальної культури іспанського народу. В епоху раннього середньовіччя сарабанду танцювали жінки під акомпанемент кастаньєт і барабана. Їхній танець мав емоційно-експресивний характер і привертав величезну увагу й інтерес спостерігачів. В епоху Відродження, з розвитком театральних видовищних вистав, сарабанда випереджала вистави, комедії й була самостійним музично-сценічним епізодом, в якому танцювали також чоловіки. Жвавність і бешкетництво виконавців у сарабанді нерідко досягали такого темпераменту, що танець ставав непристойним. Але це так було тільки в народі, де сарабанда виконувалася в побутовому середовищі поряд з сегідильєю. В 1583 році сарабанда була заборонена у зв'язку зі співом її на похоронній церемонії. І знову з'явилася вже на початок XVII ст. як придворний урочистий танець величного характеру. З середини XVII ст. в Європі поширюється французький варіант сарабанди. Завдяки законодавчому впливу Французької Академії танцю сарабанда затверджується на придворних балах поряд з менуетом.

Повільний, величний характер сарабанди наближає її до танців-ходів. Проте, сарабанда відрізняється від них розробкою основного ходу, де чергування одного довгого кроку з трьома ковзними короткими кроками набуває різновиду, змінює технологію рухів. Сарабанда один з перших танців, де з'явилися півпальці, переступання (па де бурре) з положенням корпусу в різних ракурсах, це є розробкою основного ходу. У сарабанді з'явився вперше розподіл пар на «візаві».

Наявність у танці різноманітних за змістом уклонів вимагало від виконавців досконалого знання світського етикету. В танці завжди брала участь велика кількість пар, проте на світських балах починають поширюватися авторські композиції популярних у суспільстві танців, у тому числі й сарабанди.

Свідченням популярності сарабанди є те, що вона виступає обов'язковою частиною танцювальної сюїти, контрастує з рухливою завершальною жигою та отримує визнання у творчості Г. Генделя, І. Баха, а пізніше з'являється у творах К. Дебюссі та інших.

Куранта – придворний танець XVI – XVII ст. італійського походження. Танець урочистий, його називали «танцем манери», гордовитим ходом. Назва походить від італійського *corrente* – течія води, плавна, рівномірна. Один з істориків хореографії порівнює рухи куранти з рухами плавця, що плавно занурюється у воду, а потім з'являється знову. Куранта була проста й складна. Складна мала пантомімічний характер. Кавалери просили дам танцювати, опустившись на коліна.

Кавалери й дами могли одночасно виконувати різні рухи. ТуаноАрбо пише, що кавалер «робив колєнца», але, попри це, ритм не порушувався. Куранту називали «докторським танцем». Людина, що осягнула рухи куранти, вважалась за дуже освічену. Близько 1700 року куранту перестали виконувати на балах та, не дивлячись на це, вона була включена в перелік танців, обов'язкових для вивчення балетними артистами.

Вольта – танець італійського походження, поширений у народів Європи в XIII–XV сторіччях. Відомий дослідник бального танцю ТуаноАрбо називає вольту «провансальським танцем», фіксуючи її популярність у Франції, де вона мала успіх в Провансі. І це не дивно. Перші викладачі танців – італійці, які створили на основі народних італійських чимало світських танців та розповсюдили їх потім по всій Європі. В провінціях вольта виконувалася по колу в парах, які спритно поверталися в помірному темпі. При повороті кавалер високо підіймав даму в повітря.

Вже на початок XVI ст. вольта стала популярна як бальний танець у всіх країнах Європи. Для того часу це був один з перших танців, де партнери *voltare* (італ.) – поверталися, тобто кружляли протягом усього танцю, а також кавалер спритно й достатньо високо підіймав даму. Проте у придворній вольті з'явилися уклони та реверанси. Вони передували й закінчували її. Світська вольта, частіше за все, мала три фігури: запрошення й променад, повороти (*tournee*), стрибки (підйом дам).

Суспільство сприйняло вольту не відразу, тому що обертання пар у танці не відповідало вимогам вихованості та спочатку викликало іронію оточення. На початок XVI ст. вольта виконувалась однією парою. Це були, як правило, віртуози танцю. До середини сторіччя її танцювали у всіх країнах, а найбільший успіх вона мала наприкінці сторіччя при французькому дворі, де на балах танцювали вольту одночасно декілька пар. Багато дослідників обґрунтовано вважають вольту джерелом походження вальсу.

XVI століття одна зі значних епох в історії хореографії. В цьому столітті в придворному середовищі виникли витончені форми танців, що поставили хореографію на почесне місце серед інших мистецтв. Нарешті, створився новий вид мистецтва – балет, який не перестає й до нашого часу вважатися найкрасивішим видовищем.

Висновки з теми

Танцювальна техніка, манера виконання, музичне супроводження протягом середніх віків не були однорідні. Танці раннього середньовіччя в основному хороводні, танцювальні рухи – кроки, що виконувались під спів танцюристів. В пізньому

середньовіччі з'являються парні танці, ускладнюються малюнки та рухи – до кроків додаються стрибки, погойдування корпусу. Танці виконуються під спів, в деяких країнах під оркестр. У Франції з'являється бранль – першоджерело всіх бальних танців. В епоху Відродження побутовий танець набуває більшого значення. Перші італійські й французькі бали відносяться до XIV століття, під час яких давались пишні балетні вистави. Вчителі танців створюють канонічні форми танців, які старанно вивчають представники привілейованого середовища. В епоху Відродження в Італії, Франції, Англії та Іспанії виникає багато нових танців, які в майбутньому розвиваються, ускладнюються та дають життя новим танцювальним формам.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Надати порівняльну характеристику композиційної побудови, техніки та манери виконання танців раннього та пізнього середньовіччя.
2. Перерахувати танці середньовіччя, розповісти історію їх походження.
3. Як змінилась композиційна побудова, техніка та манера виконання, музичне супроводження танців в епоху Відродження?
4. Розповісти про історію походження танців епохи Відродження, надати їм характеристику.

Література: (1-11)

Лекція № 6

Тема № 12: ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА XVII ст.

ПЛАН

1. Розвиток танцювального мистецтва в XVII ст. у Франції.
2. Європейський костюм XVII ст., його вплив на розвиток танцювальної техніки.
3. Відкриття Королівської Академії танцю: мета й завдання її створення, значення діяльності.
4. Популярні танці XVII ст., історія їх виникнення.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

«В XVII ст. законодавицею моди у всіх галузях культури й мистецтва була Франція. Передумови цього можна знайти й раніше, але саме при Людовіку XIII, Людовіку XIV, Людовіку XV Франція виявилась центром всесвіту мистецтва остаточно й безповоротно та оставалась ним аж до XX ст.

Танцювальна культура не була винятком – Франція і тут панувала з блиском. Таке положення було обумовлено політичною ситуацією: у Франції встановилась абсолютна монархія, це була сильна держава, в той час, коли Німеччина була конгломератом окремих князівств, Італія загубила свій блиск, потрапила під владу Іспанії й була роздроблена, в Англії після великої королеви Єлизавети монархи правили не дуже вміло, а в народі почались бродіння, які надалі спричинили революцію.

Основою французької танцювальної культури був театральний танець. Початок цієї традиції заклав «Кумедний балет королеви», поставлений в 1581 році в Парижі при дворі королеви Катерини Медичі. Це було пишне видовище, що відбувалось п'ять з

половиною годин без перерви. Панувало шаленство фантазії та багатство ідей. Автором постановки був Бальтазар де Божуайє – італійський скрипаль. Надалі, балети поступово повністю заповнили життя при дворі.

Бали, урочисті та танцювальні вечори увійшли в придворний побут ще в епоху Відродження. Назва «**бал**» походить від грецького слова «баллері», старофранцузького *baller*, латинського *ballare*, що позначає – танцювати, стрибати. В більш пізні історичні періоди бали почали поділятися на офіційно-придворні, громадські, сімейні. Для епохи пізнього Відродження були типові придворні бали, куди запрошувалось тільки обране суспільство. На ці розкішні свята придворні з'являлись в парадному одязі, що дорого коштує. Якщо це були костюмовані бали-маскаради, – в чудернацькому карнавальному вбранні. Під час балів часто давались балетні вистави, які стали обов'язковою частиною придворних веселощів, в них брали участь відомі співаки та танцюристи. Бали, на яких були присутні іноземні послы та дипломати, проводились особливо пишно й урочисто.

Бали XVII ст. сприймались та подавались публіці як своєрідна дія, як такий же витвір мистецтва, що і балет, і мали визначену ідею, задум. Для тих, хто на бал королеви не потрапив, спеціально видавали брошуру, завдяки якій ми сьогодні про нього знаємо. В ній розповідається про дивовижну пишність, про неймовірну кількість золота й срібла та про присутність великої королеви, серед чеснот якої була щедрість, що особливо подобалась підданам.

Розглянемо європейський костюм XVII ст., його конструктивні особливості багато в чому визначали типи та характер танцювальних рухів. Чоловічий камзол був багато оздоблений та вишукано вишитий. Підвернуті рукави дозволяли бачити дорогі мережива сорочки, а відігнуті передні частини камзола – жилет, подовжений до колін прикривав вузькі штани; з під них були помітні панчохи, частіше білі або інших тендітних кольорів – рожевого, жовтого, зеленого.

Приблизно в 1640 році з'являються перуки. Їх завиті локони, що доходили до плечей, значно збільшували голову, що мало свідчити про гідність його володаря й вінчати «обраного світу цього». Особливо складним був жіночий одяг. Довга спідниця, що посаджена на залізні обручі, які розпирають тканину й роблять спідницю дуже широкою. Згодом спідницю починають розрізати й підіймати з боків, для того, щоб було видно тонке мереживо спідньої білизни. Ліф сукні обов'язково затягнутий в корсет з китового вуса (один корсет потребував цілий кілограм китового вуса); виріз декольтований. Жіноча зачіска нагадувала, що завгодно, але не жіночу голову; вона стала самостійною скульптурною спорудою. Зачіска робилась на дротяному каркасі частково зі свого, частково зі штучного волосся; для фіксації використовувався гусячий або свинячий жир, потім волосся густо посипалося пудрою з рисової муки. Одним словом, нормальна людина почувала б себе у такому костюмі не дуже зграбно. Але стихійна тілесність брала своє. Знать танцювала з ранку й до ночі – і ніякі китові вуса не спроможні були їй завадити.

У XVII ст. хореографія збагачується новими рухами, складнішими *assemble* на пів пальцях, *jete*, гліссіруючими кроками, перехреснуваннями ніг. У жіночому танці

з'являються рухи на кшталт *pasdebouree*. Цьому сприяє зміна фасону придворного одягу. Скорочені сукні дозволяють робити більш легкі й чіткі рухи ногами.

Більш пошвавленим і активним стає спілкування партнерів. Кавалер веде даму, часто пропускаючи її трохи попереду себе, обводить її за руку. Вони дивляться один на одного протягом усього танцю.

Розвиток техніки танців у XVII ст., зміна крою та тканини придворних костюмів не могли не відобразитися на реверансах і уклонках, вони виконуються більш витончено й музикально. Вишуканий малюнок рук вінчав основні пози танцю. Велике значення надавали «ері»-положенню корпусу. Виворотність стає обов'язковою.

Особливий розквіт придворних балетів і балів-балетів, безумовно, пов'язано з ім'ям «короля-сонця» Людовика XIV. Під час його правління бали досягли надзвичайного блиску, вони вражали розкішню костюмів та парадністю атмосфери. Правил придворного етикету дотримувались особливо суворо.

«Король-сонце» любив балети й сам охоче в них танцював. Вперше він вийшов на сцену в 13 років в 1651 році в «Балеті Кассандри» й танцював потім протягом майже двадцяти років. В останній раз король брав участь в балеті в 1670 році, причому його партнерами були не придворні, а професійні танцівники, які, однак, не могли затьмарити мистецтво «короля-сонця».

Вже з середини XVII ст. в Європі починається процес упорядкування правил і методик викладання танців. Ні в одній країні так не захоплювались танцем і так ретельно його не вивчали, як у Франції.

В 1661 році Людовик XIV видав указ про організацію Королівської Академії танцю. Парламент підтвердив право на існування цієї нової установи. Він урочисто визнав, що театральні танці повинні вважатися шляхетною розвагою. У спеціальному королівському документі стверджувалось, що Академія призвана сприяти вихованню гарних манер у привілейованих класів, доброї виправки у військових. Очолили цю установу тринадцять кращих вчителів, яких призначив Людовик. Нові академіки дорівнювались офіцерам, що перебували на службі у короля. До того ж їх діти спадкоємно після батьків мали привілеї вчити танцям, навіть, не отримавши диплома на звання вчителя. Члени Академії користувалися цілою низкою привілеїв, які були недоступні іншим вчителям танцю. І хоча, багато хто з академіків зловживали своїм високим положенням для особистої користі, Академія зіграла велику роль у розвитку танцювальної культури Франції.

Академіки перевіряли знання вчителів танцю, видавали дипломи. Особи, що присвятили себе викладацькій діяльності, уроками танців заробляли великі гроші, тому свій диплом дуже цінували. Також Академія влаштовувала вечори й всіляко сприяла популяризації хореографічного мистецтва. Завданням Академії було встановити суворі форми окремих танців, виробити та узаконити загальну для всіх методику викладання, удосконалювати чинні танці та створювати нові. Нові танці, як і нові рухи, діячі Академії частіше запозичували в народній хореографії, яка продовжувала розвиватися своїм шляхом. Особливого розквіту Академія досягла в період, коли її очолював П'єр Бошан – відомий балетмейстер і вчитель танців короля. Багато хто з членів Академії

започаткували сучасну теорію танцю. До них відносяться Бошан, Фельє, Пекур, Маньї, Рамо.

В житті вищих прошарків суспільства танцмейстер відігравав дуже помітну роль, тому що танцювальне виховання було обов'язковим. Вчилися танцювати дуже довгий час, тільки на вивчення уклонів й менуету танцмейстер вимагав не менш 6 місяців. Численні викладачі старанно відточували майстерність своїх учнів, що мали демонструвати граційність рухів, шляхетність виховання й вишуканість манер. Виконавча культура стає основною вимогою. Вона визначається більш високим технічним рівнем виконання танців, більшою художньою виразністю. Це диктується й новими художньо-стильовими напрямками в мистецтві. Суворий монархічний стиль готики поступається місцем новому стилю бароко, що виражається насамперед у розробці ракурсу розташування виконавців, жестів й пластики рук.

Таким чином, бали при дворі грали важливу роль у французькому суспільстві. Воно ринуло потрапити на придворні звеселяння й старанно вивчало танцювальне мистецтво, для того, щоб мати можливість покрасуватися спритністю та вишуканістю манер, які часто призводили до отримання почестей і помітних посад. Література того часу, й переважно книги Фельє та Рамо, свідчать, що танцювали сарабанду, гавот, гальярду, бурре, рігодон, джигу, шакон, паскайль, паспье, тамбурин. Але серед цих танців наприкінці XVII й в першій половині XVIII століть у паризьких салонах панувала перебудована **куранта**. Цей танець в часи правління Людовика XIV значно вдосконалився й навіть видозмінився; танцмейстери звернули на нього особливу увагу завдяки тому, що куранта була одним з улюблених танців «короля-сонця». В цей час вона не мала вже нічого спільного з тим танцем, який під цією назвою описано у Карозо та ТуаноАрбо. Напочатку XVIII ст. куранта, виявилась хоча й красивою, але дуже нудною та віджила свій вік. Її забули, але вціліла вона як вправа в балетних школах.

«**Менует** – один із самих популярних танців XVI-XVII ст. ст.. Він зіграв видатну роль у розвитку бального та сценічного танцю. Як і більшість танців, він виникнув із французького селянського бранлю. Батьківщиною вважається Бретань, містечко Пуату, де його виконували безпосередньо й просто. Назву він одержав від *rasmenus* – маленьких кроків, характерних для менуету.

Улюбленим танцем королівського двора менует стає при Людовику XIV. Тут він втрачає народний характер, свою безпосередність і простоту, стає величним і урочистим. Придворний етикет наклав свій відбиток на фігурах і позах танцю. У менуеті прагнули показати красу манер, вишуканість і граціозність рухів. Часто по ходу танцю виконувалися реверанси. Пишний одяг виконавців зобов'язував до повільних рухів. Рухи кавалера мали галантно-шанобливий характер і виражали шанування дамі. Виконавці рухалися по визначеній схемі, дотримуючись суворого композиційного малюнку. Схем було декілька – у вигляді букви Z, S, 8, 2.

Незабаром менует став провідним танцем. Його називали «королем танців і танцем королів». Довгий час менует виконувався однією парою, потім кількість пар почала збільшуватися. Виконавці розташовувалися суворо за рангами. Першою парою були король і королева, після них – дофін з однією зі знатних дам й т.д. Менуету навчалися довго, попри його непримхливий основний крок. Це пояснюється тим, що дуже важко

давалася манера виконання. Перехід від одного руху до іншого мав відбуватися без ривків, плавно, красиво. Руки танцюристів м'які, пластичні з красивим вигином кистей, домальовували пози менуету, їх не можна було підіймати високо, з'єднання рук повинно було відбуватися м'яко, плавно.

Повільний менует в XVIII ст. замінив швидкий. Якщо при виконанні повільного менуету головним було точне виконання схеми, то для швидкого було характерно прискорення темпу, введення ряду складних рухів; руки дозволялось підіймати високо в різних позах.

Менует був популярним танцем не тільки при французькому дворі. Він виконувався в усіх європейських країнах. Вищий світ досконало володів технікою цього танцю й вишуканою манерою виконання.

В епоху французької революції менует втрачає свою популярність. На зміну йому приходять інші, простіші та доступніші танцювальні форми. Приблизно на початку XVIII ст. менует з'явився на сцені, але встановити точно коли – поки ще не вдалося. Менует ще довго залишався серед особливо важливих танців у системі хореографічної освіти. На ньому виховувалися багато поколінь балетних артистів усіх країн.

Рігодон – старовинний народний танець, розповсюджений в Провансі й Лангедоці. Цей танець в облагородженому вигляді був перенесений у салони вчителем танців Ріго, який, як запевняли, викладав хореографічне мистецтво Анні Австрійській. Рігодон виконувався в жвавому темпі. Головне його рас полягало в підстрибуванні на одній нозі з виносом вільної ноги вперед, що не становило особливих складнощів. Найбільш відомим був рігодон з опери-балету «Цірцея» (1694 р.).

Бурре – старовинний французький танець, в основі якого лежать видозмінені й ускладнені рухи бранлю. Батьківщина Бурре – Овернь. Спочатку це був місцевий танець, але згодом дуже швидко розповсюдився по всій Франції. Цей веселий національний танець, що колись був перенесений в салони, й досі весело танцюють місцеві мешканці. Протягом XVII ст. бурре визнали недостатньо благородним для урочистих придворних танців і в XVIII ст. він більше не існував як самостійний танець, але *rasdeboitgee* охоче вставлялось в популярні в той час придворні менуети, гавоти та паспье.

Паспье – селянський танець, що зародився в північній Бретані, виконувався під супровід волинки й співу, в його основі – крок бранлю. Це був жвавий та невимушений танець, де виконавці швидко рухались з перехрещуванням ніг, вправно ударяючи однією ногою об іншу. Вперше був показаний на розкішному придворному святі, що влаштувала Катерина Медичі в 1565 році. Та також мав величезний успіх, коли в 1573 році був показаний балет на честь польських послів. З кінця XVI ст. стає популярним як серед пересічних парижан, так і в різних салонах. Поступово ритм паспье прискорюється, рухи нагадують швидкий менует. Танець став складатися з багатьох дрібних, підкреслено ритмічних рухів. Під час танцю кавалер мав із надзвичайною легкістю знімати та одягати капелюх в такт музиці. На балах у XIX ст. паспье майже не танцювали, але він широко використовувався композиторами Кампра, Рамо, Глюком у балетних постановках.

Жига – це салонний танець кінця XVII й початку XVIII століть цілком запозичений з народної шотландської жиги. Якщо позбавити цей танець класичної закономірності танцювальних рухів та виконувати їх більш важко й більш на підлозі, ніж у повітрі, то відразу в французькій салонній жигі знайдуться характерні риси популярного народного шотландського танцю. Салонна жига також відрізняється темпом, шотландські жиги дуже швидкі танці з характерним акцентуванням сильних та слабких часток такту. Жига стала придворним танцем в часи королеви Єлизавети Англійської (1553 – 1603) й розповсюдилась в Європі при правлінні Людовіка XIV (1638 – 1715). Спочатку жига була парним танцем, але доволі скоро перетворилась у груповий танець у колі.

Романеска отримала широке розповсюдження в другій половині XVI ст. і поряд з гальярдою виконувалася протягом усього XVII ст. Стверджувалось, що романеска становить собою різновид популярної гальярди XVI ст.. У різноманітних джерелах про романеску даються різні дані. В одних – романеска танець однієї, нечасто двох пар, в інших – масовий танець, що являє собою різновид гальярди, у третіх – його називають гальярдною вольтою. Романеска містить у собі п'ять основних рухів: *pasdebourte*, *pasjetes*, *paseleve*, *pasassemble*, а також маленькі кроки на півпальцях. Попри те, що запису хореографічного тексту романески не зберіглося, описи її в різноманітних джерелах, а так саме зображення на гравюрах дають можливість припустити, що цей танець був створений танцювальним салоном. Якщо вольта і гальярда мають корені народного танцювального мистецтва, що навіть у салонних варіантах неважко помітити, то романеска використовує лексику в основному салонних танців. Не випадково, у Франції, втім, як і в Італії, її танцювали тільки вельможі й придворні дами. Історичні матеріали підтверджують, що вчителі танців і найбільш талановиті виконавці створювали численні варіанти салонних танців з метою демонструвати свою майстерність, віртуозність і шляхетність. Це, як правило, сприяло появі парних танців, де техніка виконання отримувала розробку, у результаті чого створювалися, народжувалися нові рухи, ракурси, жести, що збагачували бальний танець і сприяли його поступальному розвитку.

У період розквіту салонного мистецтва (кінець XVII – початок XVIII в. в.) багато бальних танців виконуються на сцені, набуваючи іншої структури. До таких танців, крім менуету, гавоту відноситься й романеска. Вона була популярна аж до XVIII ст., і протягом XVIII ст. посідала постійне місце в балетних виставах.

Побутовий танець Франції XVII в. зіграв винятково велику роль у розвитку балетного театру й сценічного танцю. Хореографія оперно-балетних вистав складалася з тих же танців, що придворне товариство виконувало на балах і святах. Тільки наприкінці XVIII ст. відбувається остаточне розмежування побутового й сценічного танців. Ряд рухів, на яких побудований гавот, гальярда й менует, згодом лягли в основу лексики класичного танцю.

Висновки з теми

У XVII ст. пишні свята, звеселання, балетні вистави затверджуються во Франції, Італії, Англії, Іспанії. Без танців не обходяться не тільки бали, вечори, але й пишні

вуличні свята. Законодавицею моди у всіх царицах культури й мистецтва, особливо в мистецтві танцю, стає Франція.

Особливий розквіт придворних балетів і балів-балетів пов'язано з ім'ям «короля-сонця» Людовика XIV. Під час його правління бали досягли надзвичайного блиску, вони вражали розкішню костюмів та парадністю атмосфери. Правил придворного етикету дотримувались особливо суворо.

Зміна крою та тканини костюмів відобразилась на виконанні реверансів, вони стають витонченими й музикальними. Скорочені сукні дозволяють робити більш легкі й чіткі рухи ногами, хореографія збагачується новими складними рухами. Виворотність стає обов'язковою. Велике значення надається «ері»-положенню корпусу. Вишуканий малюнок рук підкреслював основні пози танцю.

Більш пошвавленим й активним стає спілкування партнерів. Вони дивляться один на одного протягом усього танцю.

Вже з середини XVII ст. в Європі починається процес упорядкування правил і методик викладання танців. Цьому сприяє відкриття Королівської Академії танцю, що відбулось в 1661 р. згідно з указом короля Людовика XIV. Академія зіграла велику роль в розвитку танцювальної культури Франції і інших європейських країн.

В XVII ст. поряд з танцями, що виникли в епоху Відродження, набувають популярності й витвори салонного мистецтва – менует, романеска, гавот, рухи яких складають основу класичного танцю.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. В якій країні особливо розвивається танцювальна культура в XVII ст.?
2. Що таке «бал», з якого часу вони стали проводитись, які види балів були?
3. Описати костюмів дам і кавалерів XVII ст.
4. Як змінилась техніка та манера виконання танців в XVII ст.?
5. В якому році, ким, з якою метою була створена Королівська Академія танцю.
6. Перелічите танці, які виконувались на балах в XVII ст.

Література: (1-8)

Лекція № 7

Тема № 16: ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА XVIII ст.

ПЛАН

1. Танцювальна культура першої половини XVIII ст.
2. Манера, стиль та техніка виконання танців першої половини XVIII ст.
3. Менует і гавот – зразки стилю рококо в хореографії.
4. Танцювальна культура другої половини XVIII ст.
5. Поява нових танцювальних форм в епоху французької буржуазної революції.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Після смерті покровителя танців Людовика XIV влада у Франції перейшла до регента герцога Орлеанського. Регент дуже захоплювався музикою й танцями. Про нього не дарма говорили, що він більш охоче відвідує оперу, ніж церкву. Але він любив

не стільки мистецтво, скільки гарне його оточення. Під час регентства вистави в опері були виставкою розкоші й багатства. Зала, що була заповнена дамами в гарному вбранні, багато прикрашених діамантами, являла собою свого роду театр в театрі.

Наскільки любив регент розваги, можна судити з того, що в перший же рік після смерті Людовика XIV, в 1715 році, регент затвердив проведення в опері маскарадів три рази на тиждень. Маскаради користувались величезним успіхом; танцювали всю ніч. Коли на престол вступив Людовик XV, при ньому продовжувала діяти попередня система. Здійснювались балетні постанови, де танцював король в оточенні своїх придворних і артистів Академії.

Придворні бали в XVIII ст. відрізнялись вишуканістю й розкішню. Французький король влаштовував свята то в Парижі, то в надзаможних заміських палацах. Вельможне панство в усьому наслідувало двору: прикрашало палаци картинами самих відомих живописців, витрачало величезні суми на звеселяння й пишні приймання. Часто бали влаштовувались в парках і садах. Витончене й підкреслено вишукане мистецтво рококо впливало на оздоблення балів, на вбрання дам, манеру поведінки, стиль бальної хореографії.

На балах Людовика XV, заможних та яскравих, придворний етикет був вже менш суворим. Від оздоблення залів та вітальнь, від елегантно-вишуканого вбрання і легких танців віяло витонченою грацією й підкресленою манірністю. За указом Людовика XV вводяться платні громадські бали в будівлі оперного театру. Перший такий багатолюдний публічний бал відбувся в 1715 році.

Завдяки легкості звичаїв тодішнього суспільства, в танцях зникли велич та урочистість виконання, якими було визначено царювання «короля-сонця». В придворно-хореографічному світі запанувало царство грації, що спиралось на бажанні подобатись, а також оселилась особливої властивості делікатність і манірність. Педантична ввічливість в відношенні чоловічого полу до жіночого впливала на особливу витонченість і благородство рухів під час танців, тому хореографія епохи Людовика XV отримала цілковито своєрідний вишуканий відтінок.

Вбрання дами та кавалера дуже сильно впливає на манеру, стиль та техніку виконання танцю. Камзол і каптан, що обтягують тіло, короткі панталони й панчохи з круглими підв'язками, що ускладнюють згинання ноги в коліні, надають кавалеру підтягнутий вигляд. Етикетна хода вирізнялася постановкою ступні ніг по одній прямій, з сильно розведеними вбік носками. Ходьба була підкреслено плавною. Перед тим, як опуститися на стопу, слід було торкнутися підлоги мізинцем.

Вільним рухам тіла світської дами заважав її костюм і особливо корсет, корпус жінки відрізнявся малою рухливістю. Напівзігнуті в ліктях і злегка відведені убік руки, були опущені вниз, уздовж криноліну, не торкаючись його. Голова, обтяжена пишною зачіскою, була трохи відкинута назад, що надавало жінці величну поставу.

Побутовий танець XVIII ст. не має такої величезної кількості назв, яке було в період пізнього Відродження, коли не тільки удосконалювалися й ускладнювалися танцювальні форми минулих епох, але й створювалося багато нових. В XVIII ст. в основному отримують розвиток вже танці, що існували. Так трапилось з менуетом та гавотом.

В першій половині XVIII сторіччя переважно виконуються парні танці: бурре, паспье, рігодон, гавот, менует. Сучасні дослідники встановлюють, що окрім основних форм існували ще й комбіновані: сарабанда-бурре, бурре-менует. Це були складні за малюнком композиції, розраховані на одну пару. Всім їм властива жвавість темпу, ускладнена техніка. Модні танці були побудовані на плавних і м'яких рухах рук і корпусу, дрібних зграбних кроках. Вони були підпорядковані законам сценічної хореографії.

Завдяки увазі суспільства до хореографічного мистецтва, артисти почали поважніше ставитися до своїх обов'язків. Поступово сформувався клас танцівниць та танцівників, які турбувались про чіткість виконання, про правильність рухів і поз. Затверджувався так званий класицизм у танцях. Техніка дійсно вдосконалювалась; вона отримала в школі ту правильність в кожному русі, яка склала фундамент хореографічного мистецтва. Балетмейстери створювали різноманітні танцювальні форми й комбінації, які не відступали від законів витонченості.

Технічно складнішою й досконалою стає мова сценічного танцю. У XVIII ст. сценічний танець одночасно являється й побутовим. От чому для виконання бальних композицій доводиться довгостроково вивчати пози й окремі рухи, тренуватися в виконанні уклонів і окремих складних фігур. Особливо складні були менует і гавот. Їх перше публічне виконання було дуже відповідальним випробуванням для початківців. Як і раніше придворні танці потребують докладного засвоєння реверансів і уклонів. Новий крій одягу, пишність зачісок дам надають реверансам своєрідний характер.

Одним із самих популярних танців першої половини XVIII ст. залишається **менует**. Відвіку жителі містечка Пуату (біля Парижа) під власний спів виконували цей народний танець, відтворюючи нехитрі маленькі кроки (*pasmenus*), що у подальшому лягли в основу модного салонного танцю – менует. Особлива популярність танцю починається з другої половини XVII сторіччя та продовжується до кінця XVIII століття.

До 60-70-х рр. XVII ст. відносяться й перші описи цього танцю. У той час він був велично манірним і урочистим, виконувався кількома парами, розташованими за рангами у колоні. Під впливом вимог демонстрації індивідуальної майстерності й самовираження в XVIII ст. з'являється швидкий менует, який виконує, в більшості, одна пара. Відмирає рангова побудова, значно реформується, полегшується костюм, що сприяє розвитку техніки й більшої промовистості танцю. Менует набуває значення зразка манер виконання й етикету. І якщо, в другій половині XVII ст. менует був танцем королів, то в XVIII ст. він став «королем танців», що танцювали у всіх країнах Європи.

У творчості багатьох композиторів менует залишив яскравий слід як свідок просвітницьких ідей суспільства про хореографію. Багато хто з композиторів складала музику для менуету. Деякі з них вводили менуети в опери, балети (Ж. Люлі), у сюїти (І. Бах, Гендель), інші – у камерні жанри, сонати, квартети й т.д.

Не поступався популярністю й **гавот**.

Гавот XVIII сторіччя зовсім не схожий на своє народне першоджерело, виникнення якого майже всі відносять до самого початку XVI сторіччя. Гавот – селянський

хороводний танець, це змінений бранль. Французькі селяни виконували його легко, плавно, граціозно під народні пісні й волинку.

Гавот у XVI ст. не одержав великого поширення й незабаром був забутий. Проте на рубежі XVII – XVIII віків гавот відроджується й швидко здобуває одне з самих значних місць серед побутових танців. Його пропагують не тільки вчителі танців, але й відомі живописці: пари, що виконують гавот, переходять на полотна Ланкре, Ватто, вишукані пози танцю втілюються в порцелянових статуетках.

Вирішальна роль у відродженні цього танцю належить композиторам, що створюють чарівні мелодії та вводять їх у різноманітні музичні твори. Винятковою популярністю користувався гавот, створений відомим танцівником і балетмейстером Вестрісом (гавот Вестріса). Зараз це галантний та манірний танець – зразок стилю рококо в хореографії. Частіше всього він виконується однією парою. Ускладнюється й сама танцювальна мова. Його основними рухами стали не тільки *paschasse*, *pasbalance*, *pasglissade*, але й *pasassemble*, *pasjete*, *entrechat-quatre*, *pasamboite*. Його називають *LadanseClassique*.

Гавот був улюбленим танцем Марії Антуанети (1755-1793). Він залишався популярним до Великої французької революції й остаточно вийшов із використання близько 1830 р., однак ще зберігався в провінції. З XVIII ст. гавот міцно увійшов у придворні оперно-балетні дивертисменти.

Як і в усій культурі, в епоху Просвітництва, у хореографічному мистецтві відбувається багато перетворень, реформ. Виразник ідей просвітників у хореографії – Ж.Ж. Новер (1727-1810) перетворює балетну виставу в самостійний жанр, збагачує його виразні засоби, замислюється про зв'язок сценічного танцю з народною танцювальною культурою.

У другій половині XVIII ст., в епоху Просвітництва, французька хореографія розвивається в усіх напрямках. Удосконалюється й ускладнюється мова сценічного танцю, з'являються нові форми побутового танцю. Значні зміни відбуваються в цей період у побутовій хореографії. На зміну придворним танцям з їх складним етикетом приходять танцювальні форми, доступні та близькі широким громадським колам.

У середині XVIII ст. парні танці поступаються місцем масовим, у першу чергу **контрдансу**. Контрданс одразу здобуває симпатії представників всіх класів. Жоден танець не міг конкурувати з контрдансом. Йому присвячують спеціальні дослідження. Тільки за період з 1755 по 1787 рік з'явилося сімнадцять монографій.

Батьківщина контрдансу – Англія, час появи – XVII ст. Селянський танець контрданс спочатку був життєрадісним, веселим і невимушеним; стриманість, деяку поважність він отримав, коли з'явився в салонах і бальних залах. З Англії контрданс потрапляє в більшість європейських країн. У Франції його звать «англез», у Німеччині – «франсез». Контрданс, як і бранль, – назва збиральна. Вона поєднує велику кількість танців, що будуються по каре чи по лінії, де парна кількість пар стоїть напроти один одного. До цієї групи відносяться такі танці, як *екосез*, французька *кадриль*, *лансьє*, *гросфатер*, *тампет*, *матредур*.

Перший опис контрдансу належить РаулюФейє. В 1700 він опублікував контрданс, який був створений балетмейстером Луї Пекуром для однієї пари. Вивченням

контрдансу займалися багато дослідників, у своїх працях вони підкреслювали думку, що з часом контрданс зазнав ряд суттєвих змін. Всі фігури контрдансу з'явилися в різні часи, й кожна виконувалась поодиноці, складені в одне ціле вони були згодом. Напочатку, схема контрдансу складалася з великих й малих кіл, шенів й хрестів. Зі зміною схеми танцю каре поступово переходило в лінію. Рухи контрдансу були побудовані на *paschasse*, *balance*, *pasdebasque*. Поступово техніка танцю все більш і більш ускладнювалась. Це пояснюється тим, що побутові танці доволі часто включалися в хореографічний текст оперно-балетних вистав. Балетмейстери вдосконалювали їх композицію, поповнювали новими рухами й фігурами та часто в такому відшліфованому й ускладненому вигляді включали в репертуар танцювальних вечорів. Композитори XVIII ст. також широко використовують побутові танцювальні форми в оперних і балетних партитурах.

Балетний театр чимало сприяв популяризації контрдансу. Молодіж, що відвідувала вистави, запозичувала сценічні танці й в спрощеному вигляді виконувала їх на громадських балах і сімейних вечорах. Виконавці почували себе більш невимушено, природно, пари не створювались відповідно до придворного церемоніалу. Контрданс часом перетворювався в танок-гру. Композиційний малюнок танцю дуже складний, танцівники часто міняються місцями, розташовуються групами по трьох, проходять під «ворітця» і т. д.

З часом контрданси зазнали значних змін: одні фігури канонізувались, інші – видозмінились. Композиційний малюнок і характер рухів часто залежали від смаку й таланту танцмейстерів, кожний з яких намагався створити свій варіант танцю. Так, в 1800 році паризький вчитель танців Треніс увів нову фігуру й назвав її своїм ім'ям. Наприкінці віку в містах контрданс отримав назву «кадриль». В селах же й досі цей танець зберіг свою колишню назву.

Напочатку XVIII в. в Європі широко відомий **полонез**. Полонез бере свій початок від народного танцю, що в Польщі мав назву «ходзони». З моменту свого виникнення він був весільним танцем, але згодом він став улюбленим і на інших святах. У деяких місцях його танцювали з хмелем, з подушками, зі свічами. Частіше це був танець, що починав й завершував веселощі. В кожній місцевості ходзони виконували по-різному. І досі в Польщі танцюють весільний полонез з келихами пива й зі свічками, або з факелами.

Згодом ходзони потрапили до бідної шляхти, і тільки в XVII ст. полонез перейшов у дворянські зали. Тут з ним познайомилися іноземні гості та рознесли його славу по всій Європі. Балетмейстери Парижа переробили ходзони, пристосували для придворних урочистостей і дали йому назву полонез, тобто польський. Згодом польський народний танець ходзони все більш і більш втрачав свою простоту й ставав танцем привілейованих класів.

Його виконання не потребувало особливих зусиль. На відміну від менуету й гавоту рухи полонезу не потрібно було старанно вивчати й запам'ятовувати в його послідовності. Основу полонезу складає незмінний, ритмічний і м'який крок, що супроводжується неглибоким і плавним присіданням на третій чверті кожного такту. Окрім складних і вигадливих композиційних малюнків у танець також входили уклони

й реверанси. У полонезі немає складних хореографічних прикрас, складних рухів і позувань. І одночасно, жоден танець не вимагає такої строгості постави, гордовитості та зібраності, як полонез.

На перший погляд, полонез, не що інше, як звичайна хода, успадкована від променадів лицарських часів. Але полонез XVIII ст., як помітив відомий композитор Ф. Ліст, «зовсім не був банальною й безглуздою прогулянкою, він був дефілюванням, під час якого все товариство, так сказати, набирало поважного вигляду, втішаючись своїм спогляданням, бачило себе таким прекрасним, таким знатним, таким пишним, таким чемним. Полонез був постійною виставкою блиску, слави, значення».

Полонез дуже добре підходив до величних й розкішних балів XVIII ст. Він відкривав урочисті танцювальні вечори, придворні бали. Тут він виконувався строго по рангах. Нарядно вдягнуті гості з поважністю проходили залом. Кавалери відносились до своїх дам з особливою чемністю, галантно вказували напрямок танцю. Під час ходи гості демонстрували себе, своє вбрання, світські манери й благородство. В полонезі могли брати участь всі запрошені, незалежно від віку. Хазяїн дома танцював в першій парі з самою вельможною дамою. Перша пара задавала рухи, які повторювались всією колоною. Тому малюнок танцю залежав від упорядника балу. Він мав право створювати ходи за своїм бажанням.

Кінець XVIII ст. став переломним в історії танцю.

Початком нового періоду став 1789 рік – рік Французької буржуазної революції, яка розбурхала весь Париж, саме серце танцювального світу. Порядки в цей період були дуже жорсткі, аристократія бігла з Франції, й логічно було очікувати спад в танцювальному мистецтві, як балетному, так і побутовому. Але напроти, танці хвилювали суспільство в цей час не менш ніж раніше. В Парижі та інших містах Франції регулярно даються балетні вистави й бали. Народ танцює. Більш того, ситуація, що склалася в Парижі, призвела до формування нового стилю салонних танців. В епоху французької буржуазної революції танець, пісня, музика прикрашали незлічені народні свята. Вони ставали невіддільною часткою побуту. На майданах та вулицях лунали оркестри, в садах Парижа влаштовувались спеціальні концерти для народу. Після концертів, як правило, починалися танці. Вони носили хороводний, масовий характер.

Після Великої французької революції змінилися відношення між людьми, а також цінності, що були значущі в очах суспільства. На перше місце вийшов не галантний придворний з маскою-усмішкою на обличчі й безліччю амурних походжень, але вільна людина – байронічна особа, романтичний герой. Для нової людини були щільні межі старих танців, тому в епоху революції з'являються такі танці, як тампет, матредур і танець з шаллю (pasdechale). З Франції вони швидко потрапляють в усі європейські країни.

Тампет виник наприкінці XVIII ст., як своєрідний відгук на французьку революцію. «Тампет» в перекладі з французької «буря». З 1800 по 1850 рік він посідає одне з помітних місць в бальній хореографії. У Вестфалії тампет виконується до цієї пори. Безумовно, тампет напочатку був народним танцем. В ньому були енергійні стрибки й удари ногою об підлогу. В салоні ці рухи були пом'якшені, головним в них стало

paschasse. Характерною рисою цього танцю була необмежена кількість пар, самотійність кожної пари, триразове биття в долоні й легкі стрибки – «растампет». Хоча композиційна схема тампету нагадує контрданси, екосез, французьку кадрили, на їх фоні він, дійсно виглядав бурєю, завдяки різким рухам й деяким вільностям. На думку сучасника цього танцю – харківського вчителя танців Л. Петровського, для тих, хто знався на виконанні перелічених танців, виконувати тампет не представляло ніякої складності. А також, він стверджував, що особливу привабливість йому додає те, що з початку до кінця всі знаходяться в безперервному русі.

Наприкінці століття в буржуазних салонах влаштовувалися вечори з танцями, виступами співаків, музикантів, відомих акторів. Саме тут виконувався **танець з шаллю**. Цілком ймовірно, його появі сприяло захоплення французького суспільства античною культурою та поезією. Судячи з літературних та іконографічних джерел, pasdechale – імпровізаційний жіночий танець, де гра з шарфом й рухи руками мали велике значення. Декілька дам виходили в центр зали, підкидали до гори легкий шарф, ловили його й потім виконували різні граціозні рухи, звертаючи при цьому особливу увагу на злитість та красу рухів рук.

Матредур – французький танець кінця XVIII ст., який швидко розповсюдився по всій Європі. В першій чверті XIX ст. матредур – один з найулюбленіших і популярних танців.

Танцювальна побудова, темп, розподіл виконавців в матредурі аналогічний екосезу. Матредур виконувався у дві лінії: кавалери в одній – дами візаві. Особливістю було сольне виконання кожною парою по черзі четвертої фігури. Ця особливість його й згубила: по перше, соло кожної танцювальної пари займало багато часу, по-друге, щоб танцювати соло потрібно було бути в чудовій формі – вчитись у модних викладачів, привертати увагу глядачів новими танцювальними комбінаціями. Все це стало занадто важким для публіки, що бажала розважатися, не напружуючись. І тому матредур поступово поступився місцем іншим танцям.

В часи революції французи згадали про стародавню **фарандолу**. Тепер її ланцюг склали представники різноманітних провінцій. Збуджені та радісні, проносилися вони в стрімкому танці вулицями Парижа. Імпровізаційний масовий танець епохи французької революції тісно пов'язаний з піснею та часто ілюструє її.

Народне танцювальне мистецтво протягом всього століття збагачує професійну хореографію. Його вплив особливо позначається в епоху французької буржуазної революції, коли балетний театр і бальний репертуар поповнюються масою нових назв за рахунок побутових і народних танців. На сценічних підмостках ярмаркових і бульварних театрів, в комічній опері значне місце посідає танцювальне мистецтво. Популярні побутові та народні танці природно входять в сценічне дійство.

Висновки з теми

В XVIII ст. в Європі поширюється етикет і манера поведінки, прийняті при французькому королівському дворі. Придворні бали, що влаштовував Людовик XV відрізнялись пишністю та розкішшю. Витончене й підкреслено вишукане мистецтво рококо впливало на оздоблення балів, вбрання дам, манеру поведінки, стиль бальної хореографії.

В першій половині XVIII ст. отримують розвиток вже відомі танці – менует та гавот. Технічно складнішою та досконалою стає мова сценічного танцю, тому що сценічний танець одночасно являється й побутовим.

В другій половині XVIII ст., в епоху Просвітництва, французька хореографія розвивається по всім напрямках: удосконалюється та ускладнюється мова сценічного танцю, з'являються нові форми побутового танцю. На зміну придворним танцям з їх складним етикетом приходять танцювальні форми, доступні та близькі широким громадським колам. Парні танці першої половини XVIII ст. поступаються місцем масовим, таким як контрданси, полонез, тампет, матредур, танець із шаллю.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Як змінилась танцювальна культура під час правління Людовика XV?
2. Надати опис чоловічого та жіночого вбрання XVIII ст.
3. Які танцювальні форми, що існували раніше отримали розвиток в XVIII ст.?
Пояснити зміни.
4. Як змінилась танцювальна лексика в XVIII ст.?
5. Особливості контрдансів?
6. Історія походження полонезу та його особливості.
7. Надати опис танців, що з'явилися в епоху французької буржуазної революції.

Література: (1-8)

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Сердюк Т.І. Теорія та методика історико-побутового танцю : навчально-методичний посібник для студентів напряму підготовки 6.020202 Хореографія* Бердянськ, 2014. 192 с.
2. Криворотенко А. Ю., Терешко І.Г. Теорія і методика історико-побутового танцю: навч.-метод. посіб. Умань, 2015. 156 с.
3. Онищенко Л. Історія розвитку бального танцю (від XV до кінця XIX століття) : методичні рекомендації / Л. Онищенко. Вінниця : Нова книга, 2017. – 32 с.
4. Вільховченко Т.І. Теорія і методика історико-побутового танцю: Методичні рекомендації для студентів спеціальності «Хореографія» Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Луганська : «Альма – мастер». 2008. – 52 с.
5. Фриз П.І., Скрипник Л.В. Теорія та методика історико-побутового танцю / Методичні рекомендації для проведення практичних занять та самостійної роботи студентів спеціальності „Хореографія”. – Дрогобич: ДДПУ, 2006. – 43 с.
6. Методика виконання історико-побутового танцю: методичні рекомендації до практичних занять для студентів освітнього рівня «Бакалавр» спеціальності 024 «Хореографія»/ розроб. Н. М. Корисько. Київ: НАКККіМ, 2018. 28 с.
7. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. Київ : Мистецтво, 1978.
8. Уклад. Л. М. Шилова Історичний бальний танець та методика його викладання конспект лекцій для студ. ф-ту хореогр. мистецтва, що навчаються за освітньо-кваліфікац. рівнем "Бакалавр" напрям 6.020202 "Хореогр." Харків : ХДАК, 2013. - 31 с.

9. Уклад. Л. М. Шилова Історичний бальний танець та методика його викладання. Бальні танці епохи раннього Відродження [Електронний ресурс] : навч.-метод. Матеріали Харків : ХДАК, 2016. - 13 с.
10. Уклад. Л. М. Шилова Історичний бальний танець та методика його викладання. Бальні танці епохи пізнього Відродження [Електронний ресурс] : навч.-метод. матеріали Харків : ХДАК, 2017. - 22 с.
11. Уклад. Л. М. Шилова Історичний бальний танець та методика його викладання. Композиції танців епохи Відродження [Електронний ресурс] : навч.-метод. Матеріали Харків : ХДАК, 2019. - 15 с.

Інформаційні ресурси

12. Бібліотека Харківської державної академії культури [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <http://lib-hdak.in.ua/>.
13. Репозиторій ХДАК [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <http://195.20.96.242:5028/khkdaк-xmlui/>.
14. Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <http://mtlib.org.ua/>.
15. Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <https://korolenko.kharkov.com/>.

ІСТОРИЧНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ

Конспект лекцій

для студентів факультету хореографічного мистецтва освітньо-кваліфікаційного рівня «Бакалавр», спеціальності 024 «Хореографія», освітньої програми «Народна хореографія»

Укладач:

Л. М. Шилова, старший викладач кафедри народної хореографії

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерна верстка Шилової Л.М.

Підписано до друку 25.12.2024 р. Формат 60x84/16.

Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. __. Обл.-вид. арк. __.

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.