**" Историко-бытовой танец и его теория. Бытовые танцы средних веков"**

**преподаватель историко-бытового танца**

**Косогорова Людмила Вадимовна**

**ГБП ОУ «Воронежское хореографическое училище»**

**Введение**

Корни историко-бытового танца уходят в народное творчество. Правда, правящие классы придали манере исполнения придворный, салонный характер. Поэтому в основу дисциплины «Историко-бытовой танец» надо положить изучение подлинных образцов исторического танца в их первоначальном виде, без прикрас, возникших в иной среде.

Профессионалы-хореографы средних веков своим мастерством подняли искусство исполнения танца на новую высоту. Танцмейстеры создают канонические формы танцев, которые старательно и пунктуально изучает привилегированное общество. Этому во многом способствуют учебники, где систематизируются движения и делается попытка зафиксировать танцевальные композиции. Исторический танец должен предстать в спектакле как «воскресшая живопись прошлых эпох». Вот почему при сочинении композиций по мотивам исторических танцев самое главное внимание необходимо уделять их смысловому содержанию.

**I. Историко-бытовой танец и его теория.**

В практике музыкального театра исторический танец занял значительное место, стал обязательной дисциплиной в системе высшего и среднего хореографического образования. Обширный оперно-балетный репертуар требует от хореографов точного знания бытовых танцев различных эпох, умения передавать их живые черты, стилевые приметы. Можно назвать немало произведений, где исторический танец является замечательным средством образной характеристики. Достаточно вспомнить хотя бы изумительный по ритмической яркости и художественной правде «Танец с подушками» в «Ромео и Джульетте» Л. Лавровского, сарабанду в «Пламени Парижа» В. Вайнонена, экосез в «Евгении Онегине», поставленный А. Горским.

Историко-бытовая хореография не останавливается в своем развитии. Она не может ограничиваться только танцами прошлых веков. Люди хотят иметь свои танцы, увлекательные и красивые, отражающие новые этические нормы, доставляющие удовольствие и воспитывающие вкус. Создание их - одна из первоочередных задач деятелей нашей культуры. Но нельзя создавать новые танцы, не познакомившись с вековым опытом, с художественными принципами бальной хореографии.

Необходимость в трудах по бытовому танцу определяется не только нуждами музыкального театра. Режиссерам драмы, кино, руководителям народных театров и самодеятельных коллективов нередко приходится воссоздавать на сцене картины прошлого, по ходу действия вводить старинные танцы, поклоны, приветствия.

Изучение ранее существовавших многообразных форм необходимо. Ритмы, фигуры, пластические приемы вальса, польки, увлекательные, живые, изящные по форме движения мазурки могут многое подсказать, направить мысль балетмейстера или исследователя. Все это, так сказать, чисто практическая сторона вопроса. Но изучение историко-бытового танца представляет огромный научный интерес, обогащает наши знания истории балета и танцевальных стилей. С момента своего возникновения и до сегодняшнего дня бытовой танец тесно связан со сценической практикой.

Танцевальные композиции французских придворных спектаклей XVI - первой половины XVII века по своей архитектонике и манере исполнения нередко напоминали модные в те времена в аристократическом обществе променадные танцы. В одном из балетов «дамы маршировали под звуки этих скрипок и, соблюдая каданс, не выходя из него, приблизились и остановились перед их величествами и затем протанцевали свой искусно задуманный балет со столькими турами, кругами, поворотами, переплетениями и смешениями, приближениями и остановками, что ни одна из дам ни разу не осталась на своем месте в своем ряду». Многие придворные представления венчал Grand-ballet, состоящий из фигурных танцев, которые выполнялись «по заранее намеченному геометрическому рисунку».

Трудно назвать бытовые танцы XVI-XVII веков, которые не появлялись бы на сценических подмостках. Некоторые из них на многие десятилетия удерживались в профессиональном театре. Модный в XVI веке паспье до 30-х годов XVIII столетия исполнялся артистками балета. Одна из крупнейших французских балерин Франсуаза Прево прославилась исполнением именно паспье. Более того, ряд танцев, навсегда исчезнув из салонов, обретал новую жизнь в балетном театре. Так было с сарабандой, шакон, паваной, романеской и многими другими.

Реформы Ж.Ж. Новерра и его последователей существенным образом изменили выразительные средства балетного искусства. Сложнее и совершеннее стала техника. Теперь в его шлифовке и обогащении самое активное участие принимали артисты-профессионалы. Но этот сложный творческий процесс проходил не без участия бытового танца.

В XVIII веке бытовая хореография насчитывала огромное количество образцов. Часть из них была унаследована от прошлых эпох, некоторые только входили в моду. К концу столетия начали создаваться предпосылки для утверждения более свободных и естественных парных круговых танцев. Техника бытового танца XVIII века была сложной. Помимо выворотности, строгого рисунка движений рук, поз и поклонов она включала невысокие прыжки, заноски и ряд мелких движений, исполнять которые без тренировки было невозможно. Почти все эти движения встречались в гавоте и особенно в менуэте. Вот почему педагоги многих стран свою методику строили на преподавании этого танца. На его технике воспитано не одно поколение балетных артистов.

Ряд движений менуэта и гавота прочно вошел в лексику классического танца. Инсценированные гавот Гаэтано Вестриса и менуэт Мариуса Петипа обрели значение классических образцов. Особого различия между техникой бытового и сценического танца не существовало. Вот почему воспитанники Шляхетного корпуса, где было очень хорошо поставлено преподавание бальных танцев, с успехом выступали на сцене придворного театра и в спектаклях иностранных трупп, гастролировавших в России.

Развитие бытовой и сценической хореографии в значительной мере связано с музыкой. При создании балетных партитур композиторы Люлли и Рамо, Иомелли и Глюк нередко использовали ритмы и мелодии бытовых танцев.

Мелодии лендлеров широко заимствованы Моцартом в его «Маленьких безделушках», ритмами и мелодиями контрданса пронизана вся партитура «Творения Прометея» Бетховена. Подчеркнуто игривыми ритмами польки и галопа окрашена музыка многочисленных опусов Пуни и Минкуса.

К началу расцвета романтического балета школа классического танца приобретает законченный вид. Сценическая хореография окончательно отделяется от бытовой. Но творчески претворенные приемы и формы бытового танца по-прежнему попадают на балетную сцену. Эпоха вальса изменила не только стиль и манеру бального танца. Мелодии и ритмы вальса становятся неизменными красками партитур романтического балета. Вальс обновил и обогатил балетную музыку. Он органически входит в партитуры Адана и Делиба. В балетной музыке Чайковского вальсу отведено самое значительное место. Задушевность, эмоциональная взволнованность мелодий придает хореографическим образам подлинные человеческие черты, «становится выражением свободного чувства, романтически «парящей» души. Но вместе с тем «вальсовость» (как приближение к бытовому жанру) придает этому высокому полету чувств земную теплоту и лиричность».

В историко-бытовой, как и в классической, хореографии пользуются французской терминологией. С нею мы сталкиваемся не только в трудах далекого, прошлого, но и в исследованиях наших современников. Французские термины в танцевальном искусстве утвердились давно. Уже в эпоху Возрождения Франция была страной с очень развитой танцевальной культурой. Она с необыкновенной быстротой опередила Италию, где в свое время были созданы первые ученые трактаты, посвященные танцу, откуда вышли первые знаменитые учителя танцев.

Знатокибальной хореографии разных стран не раз обращали внимание на запутанность терминов, не раз делали попытки ввести более рациональные и точные определения.Особенно насущной эта проблема стала на рубеже XVIII-XIX столетий, когда в каждой стране бальный репертуар насчитывал огромное количество названий. Кое-что действительно удалось сделать. Очень трудно было бы изучать и фиксировать контрдансили французскую кадриль, если бы замысловатые наименования их фигур не стали называться просто по номерам.

Большей частью в трудах по бальной хореографии фиксировался репертуар аристократических салонов и вечеров городского населения. Народные танцы, давшие жизнь, всем формам хореографического искусства, жили в изустной передаче из поколения в поколение.

Интересрусского общества к танцу, интенсивное развитие отечественного балета на рубежеXVIII-XIX веков, устойчивость педагогической системы в хореографических школах, популярность балов, приемов, вечеров выдвинули многих танцевальных учителей, большинство из которых, как и педагоги более поздней эпохи, запечатлело свой опыт в учебниках, пособиях и самоучителях. Особый интерес представляют труды, Л. Петровского, А. Максина, А. Чистякова, Н. Гавликовского, А. Цорна. Немало ценного в исследованиях Готфрида Тауберта, Альберта Червинского, Рудольфа Фосса, Жоржа Дера.

При таком обилии имен может показаться странным утверждение о бедности литературы по бытовому танцу и необходимости издания новых учебников. В каждый исторический период создавались свои монографии и пособия, каждая эпоха предъявлялак этим трудам свои требования. Они во многом зависели от того, какое место занимал танец в общественной жизни, насколько была развита народная и сценическая танцевальная культура.

Классические руководства, проливающие свет на бальные танцы отдаленных времен, написаны на иностранных языках и давно стали библиографической редкостью. И даже самые ценные из них мало доступны широкому читателю, так как требуют помимо отличного знания языка известного навыка в расшифровке схем, таблиц, умения разобраться в сложной терминологии.

Существенный недостаток многих руководств XIX и начала XX века - отсутствие научной системы в периодизации и классификации танцевальных форм, без чего немыслимо творческое постижение историко-бытового танца. К сожалению, даже профессиональные и опытные авторы обращали на это мало внимания. Они не скрывали, что, излагая свой опыт, популяризируют танцы наиболее модные, минуя исторический процесс развития со всеми его сложностями и противоречиями. Даже А. Цорн, составитель «Грамматики танцевального искусства и хореографии», известный обширными познаниями и педагогическим талантом, при создании учебников исходил из собственного опыта, излагал материал в той последовательности, в какой он изучался у него на уроках. Об этом он говорит в предисловии: «Первоначально мой труд имел вид записок учителя танцев по своему преподаванию. Я записывал весь урок, слово и слово, как он устно преподавался мною, воображая перед собой своих учеников и располагая объяснения преподаваемого материала в том самом порядке, в каком он естественно выдвигался нуждами устного преподавания».

**II. Бытовые танцы средних веков.**

В средние века появляется ряд простейших танцевальных форм, которые, развиваясь и видоизменяясь, дают начало многим танцам, различным по характеру движений и ритмической структуре.

Народное творчество отстаивает свои права на существование в тяжелой борьбе. Церковь запрещает смех, веселье, прославление земной жизни. Служители культа с особенной яростью обрушиваются на танец, видя в нем дьявольское наваждение, влияние сатаны и страшных сил ада. Но, несмотря на строгие запреты, во время народных праздников простые люди исполняют свои незатейливые танцы. Во всех странах народ с давних времен ежегодно отмечал праздник Нового года, проводы масленицы, приход весны. Игры, посвященные обновлению природы, были связаны с трудом земледельца. Особенно торжественно праздновался майский весенний праздник. Молодежь отправлялась в лес и возвращалась оттуда с букетами цветов, зелеными ветками, которыми украшались дома. Шествие молодежи оканчивалось на лугу. Посередине ставили увитое разноцветными лентами молодое дерево. Вокруг него происходили пляски, хороводы.

Танцы простого народа были непосредственно связаны с трудовой деятельностью крестьян и ремесленников. Во время ежегодных цеховых праздников гончары, сапожники, бочары, оружейники поражали зрителей быстротой и ловкостью своих танцев, остроумием интермедий. Широко распространенные танцы с мячами и обручами требовали силы и сноровки. Особенно широко было представлено народное творчество на ярмарках (кермессах). Крестьяне и ремесленники не только демонстрировали на них свои изделия, но и соревновались в ловкости и силе, умении петь, плясать, играть на самодельных инструментах. Танцу отводилось одно из первых мест. Художник Питер Брейгель, запечатлевший жизнь и быт средневековья, почти во все свои произведения включал группы танцующих крестьян.

Наиболее распространенные танцы - бранль прачек, бранль башмачников. Уже сами названия говорят, что в этих танцах воспроизводились движения, характерные для той или иной профессии. Ни один праздник урожая, ни одна свадьба или другое семейное торжество не обходилось без танцев.

Танцевальная техника, манера исполнения, музыкальное сопровождение на протяжении средневековья не были однородны. Танцы раннего средневековья в основном хороводные. Исполнители образовывали закрытый круг, держась за руки, или выстраивались в цепочку. Хороводы могли быть мужские, женские или смешанные. У цепного танца был ведущий или ведущая. Танцевальные движения еще примитивны и состояли из шагов, изредка скачков. Руки держали на бедрах или подавали друг другу, женщины свободной рукой придерживали юбку. Танцы раннего средневековья часто исполнялись под пение самих танцующих. Оно напоминало речитатив и было монотонным. Песня состояла из куплета и припева. Во время припева начинался танец. Его движения как бы воспроизводили песню.

В танцевальной культуре позднего средневековья намечается ряд изменений. Помимо повсеместного распространенного хороводного танца появляется парный танец. Исполнители, взявшись за руки, стоят парами, в затылок одна другой. Пары могли образовывать круг или стоять в ряд (линию). Усложняется и рисунок движений. К шагам, легким прыжкам присоединяются более резкие и высокие прыжки, покачивание корпуса, острый рисунок движений рук. Положение стопы невыворотное. Танцы исполняются под пение самих танцующих или под рожок, в некоторых странах - под оркестр, состоящий из трубы, барабана, звонка, тарелок. Значительно развивается пантомимный и игровой элемент.

Основным танцем в XII веке был кароль, то есть открытый круг. Во время исполнения кароля танцующие пели, держась за руки. Мужчины двигались совместно с женщинами. Впереди танцующих шел запевала. Припев исполняли все участники. Ритм танца был то плавным и медленным, то убыстрялся и переходил в бег. Ряд исследователей считает, что фарандола является одной из разновидностей кароля.

Наиболее популярный танец средних веков - бранль. Его участники держатся за руки, образуя закрытый круг.

Большую роль в распространении танцев играли средневековые бродячие актеры - шпильманы, жонглеры, гистрионы, скурры. Соединяя в себе танцовщика, актера, музыканта, акробата, рассказчика, они во многом способствовали развитию народного искусства, совершенствованию исполнительского мастерства. У многих из них была хорошо развитая танцевальная техника. Она включала акробатику, сложные, почти виртуозные движения рук. Многое, беря из танцев, созданных народом, жонглеры обогащали их. В своем творчестве бродячие актеры прославляли земные радости, вот почему они, как и русские скоморохи, подвергались гонению со стороны духовенства. В XIII веке происходит расслоение жонглеров. Часть их остается в услужении у господ, получая название «оседлых».

Праздники и танцы крестьян и ремесленников резко отличались от танцев и праздников знати. Простой народ веселился на городских и сельских площадях, феодалы - в дворцовых залах, стены которых украшались коврами, гербами, мечами и военными трофеями.

Звуками рога возвещалось о прибытии гостей. Владельцы замка занимали кресла, остальные гости размещались на скамьях и табуретах, на которых лежали подушки, покрытые дорогими тканями. Дамы были в ярких платьях. Их руки украшали кольца и браслеты. На поясе, который перетягивал талию, висело зеркальце. Мужчины были при оружии. Во время свадьбы после поклонов и строго установленного церемониала рыцарь подносил невесте кольцо на рукоятке меча; поцелуем и ударом по рукам заключался брачный союз.

В XV веке костюмированные антре обрели содержание и постепенно превращались в довольно сложные театральные представления. Феодалы нередко использовали их для агитационных целей. Одним из таких представлений был «Пир фазана» (1454), где в текстах диалогов и песен в необыкновенно сложном и искусном декоративном оформлении прославлялось могущество христианской церкви, рыцарской добродетели, доказывалась необходимость крестовых походов. И, как тонко подметил

**1. Бранль**

Бранль - французский народный танец. Родился в эпоху раннего средневековья. Свое название получил от французского слова branler, что означает - двигаться, шевелиться, колебаться. В середине века бранль был самым распространенным танцем. 'Во Франции его танцевали повсеместно - в городах и деревнях, на праздниках и ярмарках, во время жатвы и сбора винограда.

Бранль - хороводный танец. Основу его составляет круг, который может разбиваться на линии или превращаться в зигзагообразные ходы. Первоначально бранль исполнялся под пение танцующих. Мелодия и текст песен определяли характер танца. Танцевали бранль также под аккомпанемент волынки. Танец простой и жизнерадостный, бранль в различных частях Франции исполнялся по-разному и даже носил различные названия: в Бретани паспье, в Оверне - бурре, в Провансе - гавот. В провинции Пуатy из бранля постепенно возник менуэт.

Брандлей было очень много. Их делят на простые, двойные, веселые, подражательные. Самые старинные бранли - простой, двойной и веселый, Уже сами названия танцев говорят об их происхождении, о связи с жизнью и бытом простых людей. В бранлях исполнители воспроизводили движения трудовых процессов. Характерен в этом отношении бранль прачек, в котором удары и хлопанье рук похожи на движения валька. В некоторых бранлях подражали повадке животных или птиц (например, в бранле гусей). Часто во время исполнения танцующие энергично притопывали ногами, Притопы бывали сложными по ритмическому рисунку. Особенно большое значение имели притопы в «конском» бранле, где их делали во время кружения на месте. Излюбленным танцем молодежи был бургундский, или веселый бранль. Люди пожилого возраста чаще всего танцевали простой и двойной бранли. Бранли могли танцевать все, его шаги осваивались очень легко. В последующие эпохи французская народная танцевальная культура обогатилась разнообразными танцами, но на сельских праздниках бранлю по-прежнему отдавали предпочтение. Исполняя его, народ пел любимые песни, перебрасывался различными шутками.

Вскоре после своего появления жизнерадостный бранль привлек внимание аристократии и стал бальным танцем. Им открывался и заканчивался бал. Но придворная знать резко изменила танец. Он приобретает торжественно-церемониальный, манерный характер, в нем появляются частые реверансы дам и поклоны кавалеров. Изменился и сам стиль движений: темпераментные прыжки, выбрасывание ног, непринужденные повороты корпуса уступили место медленным, важным, глиссирующим шагам. Пышная придворная одежда придала танцу чопорность.

Особое распространение получили бранль с факелами и бранль с подсвечниками. В своем труде «Орхесография» Туано Арбо пишет, что они были построены на движении алеманды. Танцующие обходили вокруг зала, выбирали того, кому они хотели бы передать факел, вели короткий разговор, после которого кавалер передавал факел даме, а она в свою очередь передавала его вновь выбранному ею кавалеру.

Бранль - первоисточник всех позднее появившихся бальных танцев. Он сыграл большую роль в развитии бальной хореографии. Во Франции народ до сих пор с увлечением танцует незатейливые и простые бранли.

**2. Фарандола**

Старинный французский танец, родиной которого считается Нижний Прованс. Но многие литературные источники указывают на античное происхождение этого танца, находя в его рисунке сходство со сложными поворотами в лабиринте Минотавра. Танцы, напоминающие фарандолу, в свое время были широко распространены по всей Европе. Они то появлялись, то снова исчезали или входили в состав других, более сложных народных плясок. Фарандола была одной из форм кароля, в котором танцующие образовывали цепь, двигаясь во время всего танца одной линией.

Большинство исследователей относят фарандолу к танцам типа открытого круга и связывают ее происхождение с бранлем. Незамысловатые движения фарандолы, в основном состоящие из обычного шага, бега, доступны каждому. Ни и один народный праздник, ни одна свадьба не обходились без фарандолы, которой заканчивалось гуляние.

В очень отдаленные времена фарандола не имела сложных ходов. В ней могло участвовать любое количество исполнителей, которые выстраивались цепочкой и неслись вверх и вниз по деревенской улице или площади. Цепь возглавлял мужчина, исполнявший роль ведущего. От его умения и находчивости зависели ходы, ритм и характер исполнения танца. Ведущим выбирался тот, кто не только хорошо знал танец, но и умел шутить, импровизировать движения. Все участники должны были подчинятся ведущему и следовать его указаниям. Цепь фарандолы заканчивал мужчина, так как он при повороте мог тоже оказаться ведущим. У ведущего и замыкающего свободная рука лежала на бедре. Исполнители держались за руки или за платки, которые были у них в руках. Соединяться платками было особенно принято на юге Франции, где этот танец был очень распространен и сохранился до сих пор.

Фарандола - танец импровизационный, его рисунок различен в отдельных местностях и часто зависит от находчивости ведущего. Но вместе с тем в нем есть ряд типичных фигур. Среди них наиболее часто встречаются «змейка», «спираль», «арка», «улитка», «мосты» и «лабиринт».

**3. Бурре**

Старинный французский танец, в основе которого лежат видоизмененные и усложненные движения бранля. Родина бурре - Овернь. Сначала это был местный танец, затем он стал исполняться в Бурбоне, Анжу, Берри и отсюда распространился по всей Франции. Существуют парные и хороводные разновидности бурре. Аккомпанементом к бурре часто было пение самих исполнителей, игра на волынке, удары каблуками, выкрики.

Схема танца может быть различной. Но чаще всего бурре имеет линейное построение. Мужская и женская шеренги стоят друг против друга. Первая пара начинает движение, другие поочередно его повторяют. Танец может быть круговым, но движения остаются те же, что и при линейной композиции. В бурре большое значение имеет движение рук. Во время танца они то опускаются, то поднимаются вверх, то лежат на бедрах. Женщина может держаться за юбку. Движения ног очень просты и состоят из двух прыжков то на одну, то на другую ногу. Прыжки чередуются с pas marche и pas de bourree.

В различных местностях Франции исполнение бурре и характер его движений имели свои особенности. Овернцы танцевали в деревянных башмаках (сабо), движения были медленными, тяжеловесными, с сильным ударом каблука на третью четверть. В Бурбоне бурре исполнялся в двойном ритме и в отличие от овернского сопровождался подпрыгиванием и выбрасыванием ноги в воздух, на вторую четверть делался акцепт ударом каблука об пол.

Разновидностей бурре очень много. И сейчас в Оверне есть несколько вариантов этого старинного танца.

**4. Ригодон**

Старинный народный танец, популярный на юго-востоке Франции - в Дофине, Провансе, Лангедоке. Некоторые историки считают, что свое название он получил по имени учителя танцев Риго, будто бы сочинившего этот танец. Известный немецкий исследователь Курт Закс берет под сомнение такую версию. Он утверждает, что в основе названия - итальянские слова rigodone, rigalone, rigoletto, что значит - хороводный танец. Существуют мнения, будто название «ригодон» происходит от старонемецкого слова riegon или французского rigoler - танцевать.

Вернее всего ригодон причислять к старинным французским контрдансам. Как и подавляющее большинство танцев, ригодон происходит от бранля. Вот почему, развившись в самостоятельную форму, он сохраняет черты, свойственные другим танцам.

Живой характер ригодона роднит его с бурре и монтаньяром. Особенно много сходных черт можно найти с бурре (например, движение влево, когда танец построен по линии, поочередная смена пар, подпрыгивание на одной ноге с выносом свободной ноги на croise вперед, верчение под руку с девушкой). Однако и сам ригодон в различных местностях исполнялся по-разному.

В Лангедоке, например, танцуя ригодон, ноги открывали в сторону, в то время как провансальцы их скрещивали, открывая вперед. Очевидно, поэтому па ригодона некоторые танцмейстеры называли «скрещенный шаг».

В различных местностях композиционный рисунок ригодона имел свои оттенки. В Провансе это был круг, в Бургундии - линии. Танец сопровождался игрой на скрипке, пением танцующих. Очень часто исполнители отбивали такт деревянными башмаками.

Покрой одежды и ее цвет тоже зависели от местности. Например, в Провансе (Дофине) у девушек на головах были белые платки с ярко-зеленой каймой и коричневые круглые шляпы с большими полями. Спереди из-под платка спускались две косы. Зеленые фартуки были оторочены белой каймой.

В XVIII веке танцмейстеры включали несколько переработанный ригодон и число танцев, исполняемых на балах.

Мелодия и ритм ригодона привлекали многих композиторов XVIII века Кампра, Рамо, Мурре, которые вводили этот танец в свои оперы.

Ригодон относится к числу наиболее устойчивых танцевальных форм. До сих пор в отдельных районах Франции его исполняют на народных праздниках.

**5. Бассдансы**

Бассдансы - собирательное название беспрыжковых старинных придворных танцев, основу которых составляют элементы народной хореографии. Бассдансы часто называют «прогулочными» танцами. И действительно, они более похожи на церемониальное шествие или чинную ритуальную процессию. В литературе по старинным танцам бассдансы подразделяются на французские и итальянские (как, например, в предисловии Лаура Фонта к труду Туано Арбо, парижское издание, 1888).

В итальянских бассдансах был смешанный ритм, переходящий из тройного в двойной, движения - более ускоренные. Поклоны кавалера делались влево, шляпа снималась левой рукой.

Французские бассдансы носили торжественный характер. Шаги были скользящими. Во время танца дамы ловко управляли своими длинными шлейфами, красиво закругляя, стремясь при этом не поднимать их с пола. Роскошный наряд кавалера дополнялся пелериной и шпагой. Перед началом танца он снимал головной убор, предлагал даме руку и вел ее в конец зала, откуда начинался танец.

Туано Арбо, как и многие французские учителя танцев, считает, что поклоны в бассдансах нужно делать вправо. Композиционный рисунок прогулочных танцев мог строиться в виде хоровода, цепи, шествия. Горделивая осанка исполнителей, двигавшихся плавными скользящими шагами, придавала танцу торжественно строгий вид.

Бассдансы чаще всего исполнялись под хоральные мелодии самих танцующих, реже - под аккомпанемент лютни, флейты, арфы или трубы.

В танцевальной культуре средневековья состоялся ряд изменений. Помимо повсеместного распространенного хороводного танца появляется парный танец. Пары могли образовывать круг или стоять в ряд (линию). Усложняется и рисунок движений. К шагам, легким прыжкам присоединяются более резкие и высокие прыжки, покачивание корпуса, острый рисунок движений рук. Значительно развивается пантомимный и игровой элемент.

**Заключение.**

Историко-бытовой танец прочно вошел в хореографическую ткань балетных спектаклей. Задорной фарандолой когда-то заканчивалась представления ярмарочных и бульварных театров Парижа. Теперь редко какой балет обходится без полонеза. Влияние бытового танца на сценическую хореографию еще недостаточно изучено. Здесь еще немало темных мест и спорных предположений. Всестороннее исследование этого вопроса поможет более глубоко разобраться в стилевых особенностях спектаклей различных эпох, даст возможность более конкретно говорить о происхождении лексики сценического танца.

**Список использованной литературы.**

1. Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. – М., 1964.

2. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. – М., 1987.

3. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец. – М., 1987.

4. Воронина И. Историко-бытовой танец. – М., 1980.

5. Градова К. Театральный костюм. – М., 1976.

6. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. От истоков до середины XVIII века. – Л., 1979.

7. Красовская В.М. Русский балетный театр. Начало XX века. – Л., 1972.

8. Шульгина А. Проблемы изучения эволюции историко–бытового танца. Сборник научных трудов. – М., 1980.