

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет хореографічного мистецтва
Кафедра сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій

**КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ
ТА МЕТОДИКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ**

Конспект лекцій

для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня спеціальності
024 «Хореографія»
освітньої програми «Бальна хореографія»

Харків, 2026

УДК 792.82:378.147](042.4)

К47

Друкується за рішенням науково-методичної ради ХДАК
(протокол № 14 від 27.04.2026 р.)

Рецензенти:

Ірина МОСТОВА – декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри народної хореографії та теорії танцю факультету хореографічного мистецтва ХДАК

Кирило ШКУРСЬВ – кандидат мистецтвознавства, заслужений тренер України зі спортивних танців, майстер спорту України міжнародного класу зі спортивних танців, доцент кафедри бальної хореографії факультету хореографічного мистецтва ХДАК

Укладачі:

Євгенія СЛАСТИНА, викладач кафедри бальної хореографії й факультету хореографічного мистецтва ХДАК;

Олена ГРИЦЕНКО, викладач кафедри сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій факультету хореографічного мистецтва ХДАК;

Тетяна БОРОДІНА, провідний концертмейстер кафедри сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій факультету хореографічного мистецтва ХДАК.

Класичний танець та методика його викладання : конспект лекцій для здобувачів першого (бакалавр.) рівня вищої освіти, спец. 024 «Хореографія», освітньої програми «Бальна хореографія» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Каф. сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій ; [уклад.: Є. Ю. Сластина, О. Е. Гриценко, Т. М. Бородіна]. Харків: ХДАК, 2026. 76 с.

Навчальна дисципліна «Класичний танець та методика його викладання» для освітньої програми «Хореографія» у компактній формі відображає теоретичний матеріал курсу, допомагає сформувати загальне уявлення про предмет вивчення, правильно зорієнтуватися в даній галузі знань; має міждисциплінарні зв'язки з курсами «Мистецтво балетмейстера», «Український народно-сценічний танець», «Історичний бальний танець».

УДК 792.82:378.147](042.4)

© Харківська державна академія культури, 2026

© Сластина Є., Гриценко О., Бородіна Т., 2026

ЗМІСТ

Лекція № 1. Мета та завдання курсу «Класичний танець та Методика його викладання».	4
Лекція № 2. Історія виникнення та розвитку класичного танцю.	5
Лекція № 3. Методика вивчення рухів класичного танцю.	12
Лекція № 4. Фізичне та естетичне виховання засобами класичного танцю.	14
Лекція № 5. Методика виконання рухів класичного танцю	18
Лекція № 6. Виворотність, постава, апломб, пліє, м'якість та гнучкість тіла, танцювальний крок, стрибок, музикальність.	19
Лекція № 7. Методика виконання рухів класичного танцю	25
Лекція № 8. Методичні принципи побудови уроків.	26
Лекція № 9. Методика створення комбінацій уроку класичного танцю.	32
Лекція № 10. Методика виконання рухів класичного танцю	33
Лекція №1 1. Принципи музичного супроводження уроку класичного танцю.	35
Лекція № 12. Методика виконання рухів класичного танцю	39
Лекція № 13. Українська школа класичного танцю. Провідні педагоги.	41
Лекція №14. Методика виконання рухів класичного танцю	57
Лекція №15. Світові школи класичного танцю.	59
Лекція №16. Методика виконання рухів класичного танцю	66
Лекція №17. Організація учбових занять.	68
Лекція №18. Методика виконання рухів класичного танцю	71

Лекція № 1.

Тема: Мета та завдання курсу «Класичний танець та методика його викладання».

Мета вивчення: введення в предмет. Знайомство з метою та завданнями предмету.

План

1. Теорія та методика викладання класичного танцю – як важлива частина професійного навчання майбутнього хореографа.

2. Основні задачі курсу.

Основний зміст.

Теорія та методика викладання класичного танцю – як важлива частина професійного навчання майбутнього хореографа.

Танець – це вид мистецтва, в якому засобом створення художнього образу є рухи та положення людського тіла.

Класицизм – це художній стиль, який існував у XVII-XIX ст. в європейській літературі та мистецтві. Класичний в перекладі з латинської мови означає "зразковий". Класичними називають зразкові, видатні, загальновідомі твори літератури та мистецтва, які мають цінність для національної та світової культури.

Термін «класичний танець» виник наприкінці XIX ст. в результаті відокремлення деяких видів танцю. Він означає певний вид хореографічної пластики, яка формувалась на основі принципів естетики класицизму:

- 1) раціоналізм;
- 2) прагнення гармонії, зразком якої є природа;
- 3) логічність та простота;
- 4) систематизація художніх засобів.

Систематизація знань, склад рухів та термінологія класичний танець походять з Паризької королівської академії танцю, яка була заснована у 1661р.

Класичний танець – це історично сформована, стійка, система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка базується на принципі поетично-узагальненої трактовки сценічного образу. Вона формувалася протягом багатьох століть та у багатьох народів.

Система класичного танцю – одна з найважливіших частин професійної підготовки майбутнього виконавця та керівника хореографічного колективу. Школа класичного танцю має великий діапазон технічних та виразних засобів, і є основою на базі якої виховуються якості, необхідні для оволодіння всіма театральними видами хореографії. Система виховання засобами класичного танцю сприяє розвитку можливостей людського тіла, створює умови для виконання складних рухів, сприяє логічному мисленню, самоконтролю, усвідомленій роботі. Більшість професійних танцювальних колективів виховує своїх танцівників на класичному екзерсисі, тому класичний танець займає найважливіше місце в підготовці кваліфікованих виконавців, хореографів та керівників.

Основні задачі курсу

Предмет «Класичний танець та методика його викладання» складається з теоретичного та практичного курсів.

Мета теоретичного курсу – знайомство з системою формування та розвитку класичного танцю, основними вимогами виконання рухів, методикою побудови уроків та принципами їх музичного супроводу.

Мета практичного курсу – оволодіння технікою та методикою виконання класичного танцю, що є основою успішної педагогічної, постановочної, репетиційної роботи у хореографічному колективі.

На уроках класичного танцю закладається фундамент виконавської майстерності: постановка корпусу, голови, рук, ніг, музикальність, координація, виворотність, апломб (здатність рухатися впевнено та точно, не втрачаючи рівноваги).

Систематичне виконання елементів класичного екзерсису розвиває гнучкість, рухливість, еластичність, а також силу та витривалість всього рухового апарату, усуває фізичні недоліки: сутулість, перекіс плечей, клишавість, опущення шийного стовбура.

Класичний танець виховує увагу, розвиває пам'ять (слухову, зорову, моторну), закладає основи правильного дихання. Окрім сприяння фізичному вихованню, класичний екзерсис виробляє навички, необхідні для виконання різноманітних технічних прийомів, навчає точній виконавській майстерності танцю.

Отже, основна задача класичного екзерсису полягає в тому, щоб шляхом доцільних вправ, які постійно повторюються, допомогти учням розвинути тіло та навчити вільно та пластично управляти своїми рухами.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити суть понять: танець, класицизм, класичний танець.
2. Опанувати значення системи класичного танцю у процесі професійної хореографічної підготовки.

3. Вивчити мету та завдання теоретичного та практичного курсу.

Література: основна: 2; 4; 7; додаткова: 6; 7; 8

Лекція № 2.

Тема: Історія виникнення та розвитку класичного танцю.

Мета вивчення: ознайомитися з формуванням та розвитком класичного танцю.

План

1. Основні етапи розвитку перших європейських шкіл клас. танцю.
2. Професіонали танцю в театральному середовищі античності.
3. Виконавці танців в період Середньовіччя.
4. Розвиток професійного танцю в епоху Відродження.
5. Розвиток хореографії в XVII ст.
6. Розвиток хореографії в XVIII ст.
7. Розвиток хореографії в XIX ст.

Основний зміст

Основні етапи розвитку перших європейських шкіл класичного танцю

Великий матеріал виразних засобів класичний танець виробився на основі техніки професійного танцю виконавців різних епох, починаючи з античного періоду. Кожна епоха мала свій комплекс максимально віртуозних та виразних танців, які виконували професіонали тих часів. В різні часи та у різних народів вони іменувались по різному: міми, жонглери, матачини, баталери, стрибунни тощо. Основними ознаками, що характеризували професійний танець були виворотність та стрибки.

Професійний танець весь час еволюціонував у відповідності до нової епохи у мистецтві.

Він вироблював нові технічні прийоми, нову мову, намагаючись втілювати прагнення часу. Техніка танцю однаково складна у будь-якому періоді. Як не можна казати про прогрес у мистецтві, так не можна сказати про прогрес у хореографії. Кожен період має свою кульмінацію розвитку, а потім занепад.

Класичний танець виробив основи своєї техніки на базі італійської танцювальної школи і був систематизований у XVII ст. во Франції.

Етапи розвитку французької школи танцю:

1 етап – Старофранцузька школа - 17-18 ст. (1660 - 1795 рр). Кульмінацією цього етапу є танець Огюста Вестріса, а основною характерною рисою чуттєва чарівність.

2 етап – ампірність – II французька школа - перша чверть 19 ст. (1795 – 1827 рр.). Найбільш яскраво проявилася в діяльності Карло Блазиса. Відмінна риса – геометричність.

3 етап – тальонізм – III французька школа - друга чверть 19 ст. (1837 – 1850 рр.) Виробилась на основі шкіл двох попередніх періодів. Її засновницею була Марія Тальоні. Основними рисами цієї школи були артистичність та інтимність.

4 етап – сучасна школа – з середини 19 ст. Сформувалась на основі тальонізму та новоіталійської школи. Їй притаманна епігонська змішаність.

Етапи розвитку італійської школи танцю:

1 етап – італійська вчена школа танцю в епоху Відродження. Її досягнення стали основою для розвитку французької школи танцю.

2 етап – староіталійська школа – 18 ст. до середини 19 ст. (18 ст. – 1837 р.). Вона представляла собою театральний італійський танець, який був сумішшю професійних віртуозних традицій і французьких танцювальних форм. Італійські танцівники цього періоду, во Франції, називались стрибуннами. Найбільш відомі серед них це Фоссано і Барберина.

3 етап – новоіталійська школа – 1837 р. Ця школа була заснована Карлом Блазисом в Мілані. В її основі II французька школа, яка була розвинена та удосконалена. Її характерною рисою є техніцизм. Етап – сучасна школа – з 1923р. – відродження балетних традицій Е. Чеккетті, який повернувся 1923 року до

Італії. Він розробив власний метод навчання, заснований на принципах, викладених Карло Блазісом, та чітку систему підготовки танцівників, яка враховує їх індивідуальні особливості. Кожна вправа грає певну і заплановану роль технічному розвитку учня. У системі немає нічого випадкового, нічого, що залежало від настрою вчителя в даний момент, а є тільки певний план щоденних занять.

Професіонали танцю в театральному середовищі античності.

Танці та акробатичні трюки були невід'ємною частиною низової театральної культури античності. Їх віртуозними виконавцями були міми. В різних місцевостях їх називали по-різному: скоморохи, акробати, жонглери, буффонні плясуни. Вони виступали на площах під час свят та ярмарок. Також вони брали участь у якості акторів в комедійних виставах античного театру.

Аналізуючи зображення танцівників на вазовому живопису, видатний дослідник античного танцю Моріс Еммануель вказує на наявність виворотного положення ніг у виконавців театральних танців, а також I, II та IV позицій, витягнутих стоп, заносок, пози attitude, рухів grand battement, rond de jambe en l'air, jeté, eclairé, танцю на пальцях.

Постановка корпусу схожа на ту, яка прийнята у класичному танці: корпус зібраний та розташовується точно на стегнах, живіт підтягнутий, спина пряма та струнка.

Таким чином можна сказати, що ці представники низового театру були хранителями традицій віртуозів більш ранніх часів і володіли технікою, яка вплинула на стиль виконання театральних танців комедії та сатиричної драми, що мали більш високе соціальне положення. Цілі трупи мимів існували при дворах елліністичних монархів, а пізніше Візантії. Сфера їх діяльності була дуже широкою. Вони виступали на пишних прийомах та бенкетах імператорів в якості придворних танцівників, акробатів, блазнів і музикантів.

Виконавці танців в період Середньовіччя

Продовжувачами традицій мимів в середні століття були жонглери. Їх діяльність теж була різноманітною. Найбільш успішні серед них навчали знатну молодь танцям, придворному етикету, манерам. їзді вершки, фехтуванню. організували процесії, ходи при королівських дворах та на церковних урочистостях.

У танцівників зображених на мініатюрах того періоду прослідковується. так як і у античних виконавців, виворотність, положення пальців рук, коли великий та середній палець наближені один до одного, а інші доволі жорстко витягнуті; корпус зібраний, рухливий в талії, іноді витягнуті стопи.

Їх танець, на думку видатного дослідника танцювального мистецтва давнини Курта Закса, являв собою суміш танцю та акробатики. В них проявлялась сила та спритність, які були невід'ємною частиною культових танців. Їх танець був віртуозним і технічним. Характер рухів – ризький, поривчастий, подібний до allegro класичного танцю. Вони були професіоналами танців Середніх століть.

В кінці XIV ст.. жонглери розділилися на спеціальності і частина з них об'єдналася в цех інструменталістів та майстрів танцю. Згодом вони відділились

від низових жонглерів: акторів, танцівників, баталерів, ярмаркових скоморохів, і почали називатися – менестрелями. Ці майстри танців викладали у всіх колах суспільства, також вони грали на музичних інструментах і утримували зали для танців.

Розвиток професійного танцю в епоху Відродження

В епоху Відродження віртуозних виконавців танців називали: мореск'єрами, буфонами, матачинами. Розвиток професійного танцю у цей період відбувався під впливом нового театрального жанру – італійської комедії масок (*comedia dell'arte*). Танцівники комедії масок володіли всіма технічними якостями, що притаманні сучасним балетним виконавцям: виворотністю ніг, витягнутою стопою, чудовим апломбом на високих пів пальцях, різноманітними поворотами, турами, обертаннями, високим стрибком, акробатичністю.

В цей період значно змінюється малюнок рук. Вони стають більш вільними та округлими, а також, приймають активну участь в танці, надаючи силу (форс) рухам, на відміну від пасивної орнаментативної танцю, як було в середні віки у жонглерів.

В XV-XVI ст. було написано кілька трактатів про придворний бальний танець. В них придворний танець Італії, вперше в історії хореографії, був технічно розроблений, прийняті умовні форми, вироблена термінологія. Мілан в цей період був центром та школою танців.

Починаючи з XV ст. в письмових джерелах з'являється багато імен вчителів танців. Вони займали почесне місце при всіх князівських дворах Італії; створювали танці для світських балів, ставили балети, самі танцювали, навчали танцям знатних осіб та придворних танцівників а також мали свої школи. Відомими майстрами танцю в XVI ст. були Фабріціо Карозо, Чезаре Негрі в Італії, Бальтазаріні де Бельджозо і Туано Арбо у Франції.

На підставі підручників Карозо та Негрі можна визначити такі різновиди віртуозних рухів професійної техніки танців XVI – XVII ст., як: стрибки та піруети.

Стрибки:

1. Тури en l'air (9 різновидів):
 - Assemble en tournant (5 різновидів)
 - Прості тури
 - Тури з заносками
 - Тури з зігнутою однією ногою біля коліна іншої
 - З двома підігнутими ногами
2. Кабріолі та entrechats:
 - 9 різновидів кабріолей
 - 7 видів entrechats
3. Стрибки з пензликом

Піруети Негрі описує 10 видів піруетів.

Професійний танець XVI – початку XVII ст.. формувался на основі традиційної техніки віртуозного танцівника низового театру (жонглера – матачина – мореск'єра – баладена) під впливом вчителів танців, які були носіями

вченої італійської хореографії, та за безпосередньою участю аристократичних танцівників і віртуозів італійської комедії масок.

Розвиток хореографії у XVII ст.

Центром розвитку хореографії в цей період стає Франція. На початку XVII ст. зберігається італійський вплив на хореографію. Найкращими майстрами танцю продовжували вважатись італійці. Згодом, італійська манера виконання XVI ст. застаріла та вийшла з ужитку, а італійські форми танцю залишились. Таким чином французька школа танцю, на початку XVII ст., формувалась під впливом італійської вченої школи епохи Відродження. А далі, до початку XVIII ст., продовжила свій розвиток в межах придворного бального танцю в середовищі знатних осіб Європи.

Значним етапом в розвитку професійного танцю на початку XVII ст. була поява такого жанру театральної хореографії, як благородного танцю (*danse noble*). Це були танці створені та поставлені професійними хореографами для знатних дам і кавалерів. Вони були засновані на схрещенні двох видів танцю, віртуозного, характерного для баталерів низового театру та придворного бального. Ці танцювальні виходи знаті в придворних виставах називались «великим балетом». Танець в них був основним виразним засобом. Оскільки маски закривали обличчя, вся увага фіксувалася на рухах, в результаті рухи стають таким самим самостійним та цінним матеріалом мистецтва, як звук в музиці або лінія в живопису. «Великий балет» складався з куранти, сарабанди, гавоту, менуету, ригодону.

Згодом, з'явився такий вид театрального танцю як *entrée* – це певний вид танцювальної музики та танцю заснований на стрибках. Для нього характерні сильні повітряні стрибки, високе носіння рук, ефектні па, швидкі рухи та інші технічні та віртуозні прийоми. Загалом, виконавцями цих танців були придворні, але для виконання найбільш складних могли запрошувати професіоналів.

Наприкінці XVII ст. початку XVIII ст. до числа театральних танців входили: *entrée*, сарабанда, жига, чакона.

Техніка театрального танцю в XVII ст. була складною і потребувала особливої підготовки. Для неї характерна повна виворотність, навіть з деяким перебільшенням в ступні. Руки в цей період були достатньо сковані та регламентовані, лікті не підіймались вище плечей. Техніка жіночого танцю була більш проста.

Композиція танців будувалася на дрібному, складному та плутаному візерунку па. Вона була складна для виконання своєю роздробленістю та вимагала великого напруження м'язів. Побудова танців завжди прямолінійна, симетрична, ходи по колу та півдузі застосовувались дуже мало. Танець не розподілявся по всій сцені, а тримався однієї основної лінії, невеликих перпендикулярів та паралельних до неї ліній.

Балетні вистави XVII ст. поєднували спів, декламацію, пантоміму та танці. Протягом всієї вистави було кілька танцювальних виходів - *entrée*: від 3 до 12. В кінці виконували «великий балет». Балети кінця XVII ст. виконували під музику Жана Батиста Люллі.

Першим теоретиком та балетмейстером французького театрального танцю

був П'єр Бошан (1636 – 1705). Він став творцем нового підходу до сприйняття танцювального руху і одним з перших авторів системи запису танців. В основі цього підходу було розділення кожного руху на елементи, які мали певну свою музикальну тривалість та графічне зображення.

П'єр Бошан був нащадком скрипалів та майстрів танцю. Першим в історії балету отримав звання балетмейстера (*maître de ballet*) при Королівській академії музики в Парижі. Він був не дуже видатним танцівником, але майстерно створював різноманітні *entrées*, був найкращим танцювальним акомпаніатором та вчителем танцю короля Людовіка XIV. П'єр Бошан зіграв ключову роль у формуванні академічного танцю Франції.

1. Виявив та сформулював 5 позицій ніг.
2. Визначив, розробив та систематизував позиції рук та їх рухи.

За ініціативою короля Франції Людовіка XIV, в 1661 році, в Парижі була відкрита Королівська академія танцю. Вона поєднала 13 найбільш видатних майстрів танцю. Очолив її П'єр Бошан. Основою хореографічної освіти був бальний танець. Діяльність академії була спрямована на розвиток бального та сценічного танцю, канонізацію хореографічних композицій та рухів, створення нових бальних танців. В академії екзаменували вчителів бальних танців та видавали їм дипломи, без яких вони не могли викладати на території Франції. Також вони мали винайти єдину систему запису танців. В кінці XVII ст. сформувався майже повний спектр кроків французької школи танцю. Її манера та виконавці були загально визнаними по всій Європі, при цьому, італійські виконавці театрального танцю були більш віртуозні, але вважалося, що вони танцюють неправильно. Тому до початку XVIII ст. ще не існувало розділення на французьку та італійську школу танцю.

Розвиток хореографії у XVIII ст.

У першій половині XVIII ст. зростає італійський вплив на хореографію, пріоритетним стає віртуозність виконання. На зміну старій стриманій, граціозній, благородній та точній манері приходить нова, більш жвава, стрибуча, легка і сильна з великою часткою акторської гри.

Театральний танець змінювався під впливом появи «дійового» танцю та італійського віртуозного гротескного танцю артистів ярмаркового, балаганного театру, бателерів і канатних плясунів з яких походило багато артистів опери та балету (напр.. Марія Салле. Ж.Ж. Новерр). Їх репертуар складався з комедій (невеликі п'єски з плутаною інтригою) в яких були танці, спів, акробатика.

Академічні танцівники опери в жанрі *danse noble* (благородному) почали танцювати в більш широкій, вільній манері, значно розширивши кроки. Першим серед них був Дюпре. Жіночу техніку танцю оновила Камарго. Вона ввела в нього повітряні стрибки та заноски. Кульмінаційним танцівником цього періоду був Огюст Вестріс. В його творчості проявилось все різноманіття течій та виконавських прийомів того часу. В танці він був милим та чарівним, що притаманне французькій манері виконання. З іншого боку, у відповідності до прагнень того часу до «дієвого» танцю, його гра була дуже виразною. Також, він володів різноманітною, блискучою віртуозною технікою трюків, досконалим апломбом, рухливим та різноманітним корпусом, ідеальною виворотністю,

великим танцювальним кроком та високим стрибком, силою, легкістю, майстерно виконував піруети (робив їх багато та швидко).

Він перший поєднав до тих пір чітко розмежовані танцювальні жанри *danse noble* (благородний або героїчний), *demi-caractere* (характерний) та комічний. В результаті виробився його власний жанр, яких пізніше був канонізований. Цей жанр розвинувся та ускладнився і став танцем класичних виконавців у 19-20 ст.

В кінці 18 ст. театральний танець значно ускладнився. Змінилась постановка корпусу. Лінія тіла стала більш узагальненою та пом'якшеною, зникла чітка диференціація тіла, типова для 18 ст., рухи рук та ніг стали вільними. В жіночому танці з'явилось відкривання ноги на 90°. Ввійшли в моду великі пози, які в той час називали арабесками. Для жіночого та чоловічого танцю характерні високі пів пальці. Особливу увагу надавали стійкості на пів пальцях, так званим апломбам.

Представниками цієї нової манери танцю, або так званої II французької школи, були танцівники: Огюст Вестріс, П'єр Гардель, Нивелон, Кулон; танцівниці: Роз, Гімар. Зафіксував її, ученик Пера Гарделя, Карло Блазис у своєму підручнику під назвою: «Елементарний теоретичний та практичний трактат про мистецтво танцю», що був виданий в Мілані.

Характерними рисами II французької школи є - ампірна різкість манери виконання, сила та схильність до трюкового танцю. Найбільший розвиток вона мала в Італії, тому у другій половині 19 ст. її стали називати італійською.

Розвиток хореографії у XIX ст.

Хореографія початку 19 ст. ознаменувалася технічними ускладненнями, великою кількістю обертів, піруетів та інших трюків. Художня сторона, тобто грація, пластика, міміка, гармонія, відійшли на другий план.

Знаковою фігурою в хореографії середини 19 ст. була Марія Тальоні. Вона в повній мірі відповідала ідеалам епохи Романтизму. Володіла досконалою відточеною до дрібниць технікою. Особливістю її техніки був балон, тобто здатність завмирати в повітрі під час стрибків. Вона ввела в хореографію нові професійні прийоми – пальці та підтримки кавалера. Створила новий вигляд танцівниці, який завдяки довгим, легким, широким білим спідницям підкреслював великі лінії поз під час стрибків і створював образ неземної істоти.

Сама Тальоні була вивчена в традиції II французької школи. Але незважаючи на технічну майстерність танець Тальоні не виглядав, як трюкацтво, він вражав інтелектуальністю. Її балети були задумані цілком танцювально, демонструючи, що танець має унікальні, властиві тільки йому. виразні засоби для вираження високохудожніх та філософських ідей.

Таким чином, Тальоні виробила свій індивідуальний стиль – тальонізм, який стали наслідувати. Так звана III французька школа сформувалась під впливом тальонізму.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити основні етапи розвитку перших європейських шкіл класичного танцю
2. Вивчити історію розвитку хореографічного мистецтва в епоху

античності та Середньовіччя.

3. Вивчити історію розвитку професійного танцю в епоху Відродження.

4. Вивчити історію розвитку хореографії у XVII ст.

5. Вивчити історію розвитку хореографії у XVIII ст.

6. Вивчити історію розвитку хореографії у XIX ст.

Література: 2; 3; 4; 7; додаткова: 1; 6; 7; 8

Лекція №3.

Тема: Методика вивчення рухів класичного танцю. Методика виконання рухів класичного танцю 1 семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з характеристикою рухів класичного танцю; ознайомлення з методичними принципами виконання рухів класичного танцю 1 семестру.

План

1. Класифікація рухів класичного танцю.

2. Послідовність вивчення рухів класичного танцю.

3. Завдання першого семестру.

4. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій, особливості музичного оформлення уроку 1 семестру.

Основний зміст.

Класифікація рухів класичного танцю.

В процесі свого розвитку класичний танець виробив особливі специфічні виразні засоби, які являють собою чітко розроблену систему сценічних рухів. В основі цієї системи є розділення рухів на елементи та поєднання в групи за певними ознаками.

Групи рухів класичного танцю.

1. Основні поняття.

2. Батмани (battements). В цій групі поєднані рухи в яких робочу ногу відводять в певному напрямку і повертають назад. Кожен вид батманів має свою форму і назву. Вони мають різний характер, виконуються на підлозі та в повітрі, прямими та зігнутими ногами.

3. Ронд де жам (ronds de jambe) – рухи, в яких робоча нога виконує круг. Круги можуть виконуватись на підлозі та в повітрі, ногою від стегна або від коліна.

4. Порт де бра (port de bras) – різноманітні рухи рук через основні позиції з поворотами, нахилами голови та перегинами корпусу.

5. Пози класичний танець Вони можуть бути закриті та відкриті, виконуються вперед та назад, пальцями в підлогу та в повітря.

6. Зв'язувальні та допоміжні рухи. – це різноманітні танцювальні кроки.

7. Стрибки. Бувають маленькі, середні, великі.

8. Заноски (batterie) – це удари однією ногою по іншій в повітрі під час стрибку.

9. Обертання на підлозі та в повітрі.

Послідовність вивчення рухів класичного танцю.

Спочатку рухи вивчають у чистому вигляді без комбінацій. Всі рухи групи battement починають вивчати вбік. Стрибки на початковому етапі навчання вивчають тримаючись двома руками за палку.

Основні етапи вивчення рухів:

1. Обличчям до палки.
2. Тримаючись однією рукою за палку.
3. На середині зали.

Схема вивчення рухів класичного танцю.

1. Назва руху, вимова, переклад.
2. Показ руху, його призначення, характер руху.
3. Характер музичного супроводження;
4. Правила виконання у поєднанні з музикальною розкладкою.
5. Можливі сполучення з іншими рухами та поступове ускладнення

виконання.

6. Приклади найбільш типових помилок при виконанні та їх попередження.

7. Приклади сценічного використання руху що вивчається.

Завдання першого семестру

- Розвиток фізичних можливостей.
- Засвоєння прийнятої в класичному танці постановки корпусу, ніг, рук та голови на основі простих вправ.
- Розвиток елементарних навичок координації рухів.

На початку практичних занять у першому семестрі важливу роль в учбовому процесі відіграє партерна гімнастика, яка сприяє розвиненню рухливості суглобів та укріпленню м'язів.

На наступному етапі більша частина часу на уроці відводиться на виконання рухів біля палки. Спочатку рухи вивчають обличчям до палки, згодом, тримаючись за неї однією рукою, далі засвоєні рухи виконують на середині зали. Для правильного засвоєння виворотного положення ніг рухи з групи батманів починають вивчати вбік.

Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій 1 семестру. Особливості музичного оформлення уроку

На етапі початкового вивчення рухів ритмічний малюнок музичного супроводу має бути простим та відтінити їх характер. Темп виконання рухів повільний. Вступ, перед початком вправ, виконується на чотири акорди, закінчення – на два.

Екзерсис біля палки. Навчання починається з вивчення постановки корпусу. Правильна постановка корпусу забезпечує стійкість, полегшує розвиток виворотного положення ніг, гнучкості та виразності корпусу. Починають її вивчати з I позиції, потім II, III, V та IV.

Екзерсис на середині зали. Вправи на середині зали починають виконувати з першого уроку вивчаючи положення рук та ніг. По мірі набуття стійкості у виконанні вправ біля палки, ці вправи переносять на середину зали, в

тій самій послідовності та в тому ж темпі. Поступово вивчають положення ÉPAULEMENT та пози класичного танцю. Вивчення положення ÉPAULEMENT починається з засвоєння п'ятої позиції потім вивчають позиції рук, PORT DE BRAS та пози.

Стрибки (allegro). Стрибки вивчають після того, як вироблені сила, еластичність та виворотність ніг у DEMI PLIÉ, а також правильно поставлен корпус. Спочатку стрибки вивчають обличчям до палки, згодом на середині зали.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити групи рухів та розподілити вивчені рухи по групам.
 2. Записати приклади рухів до кожної групи.
 3. Розписати певний рух у відповідності до наданої схеми.
 4. Як розвивати фізичні можливості?
 5. Вивчити завдання першого семестру.
 6. Вивчити методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій та особливості музичного оформлення уроку 1 семестру.
- Література: основна: 1; 2; 3; 4; 5; 9;

Лекція № 4.

Тема: Фізичне та естетичне виховання засобами класичного танцю.

Мета вивчення: Розкрити особливості фізичного та естетичного виховання засобами класичного танцю.

План

1. Виразні засоби класичного танцю.
2. Технічні принципи класичного танцю.
3. Гармонійний розвиток особистості засобами класичного танцю.

Основний зміст

Виразні засоби класичного танцю.

Класичний танець має свої, властиві лише його жанровому напрямку, виразні засоби. Вони становлять базу, де формується весь руховий арсенал класичного танцю, що дозволяє вирішувати художньо-творчі завдання як сценічних, і навчальних процесів. Виразні засоби класичного танцю – це його мова: рухи та пози, пластична виразність, міміка та жести – тобто танець і пантоміма.

Протягом свого формування класичний танець вбирав положення та рухи запозичені з народних, побутових та бальних танців. З великої кількості рухів були відібрані та перероблені найбільш виразні, ті які мали визначеність, закінченість та пластично відкривали духовний світ людини. Класичний танець виражає емоційний стан людини на основі виразності рухів людського тіла, які очищені від конкретності побутових рухів.

Лексика – словниковий склад тієї чи іншої мови. Хореографічна лексика – це мова танцю, його основні рухи, пози та положення тіла. Лексика класичного танцю вважається найскладнішою, адже потребує великої точності та академізму виконання. Вона заснована на пластиці та завершеності форм античної скульптури. Всі елементи класичного танцю ґрунтуються на біохімічному

процесі виворотності ніг та м'якості, округлості рук при зібраності всього корпусу. Ця лексика виховує грацію (досконалість пластичної форми рухів), витонченість (відточеність та вишуканість форми), елегантність (шляхетність та завершеність стилю). Вона найбільш правильно і гармонійно розвиває тіло, сприяє виправленню деяких даних (недоліків), підтримує та вдосконалює форму тіла.

Абеткою танцювальної лексики клас. танцю є екзерсис – постійне та послідовне тренування, яке сприяє розвитку вольових якостей, рухової пам'яті, ритмічності, музичності виконавської техніки.

Поза (з фр. *pose* через німецьку, раніше з лат. *pono* (супин *positum*) «класть, ставити») в хореографічному мистецтві – це фіксоване положення корпусу, рук, ніг та голови танцівника. Фактично весь танець складається з поз і переходів з пози в позу. І кожна поза повинна бути виразною і живою на всьому протязі виконання. Цю пластичність та образність їй додають погляд виконавця та положення кистей його рук. А підтягнутий корпус, витягнуті ноги, витончено оформлені руки та гарні стопи наділяють позу легкістю, виразністю та височиною.

Поза – це фундамент виконавської майстерності. До вивчення поз приступають вже на початковому етапі навчання класичному танцю, але тільки тоді, коли освоєно елементарну координацію і правильну постановку корпусу. Вміння красиво і правильно виконувати ту чи іншу позу - це особлива навичка, яка вдосконалюється протягом усього періоду навчання.

У класичному танці порівняно рідко зберігається фронтальне положення тіла. Значно частіше в ньому зустрічається *epaulement*, тобто положення тіла, що визначається поворотом плеча. Необхідність *epaulement* виникає вже на першому році навчання, коли вивчаються *port de bras* і пози класичного танцю. Основні пози класичного танцю: *croisee*, *effacee*, *ecartee* та чотири *arabesques*. Пози поділяються на великі та малі в залежності від того, піднято відведену ногу або знаходиться на підлозі. Є варіанти поз, які утворюються від зміни позицій рук та положень голови, а також від особливостей положень ніг: *a la seconde*, *attitude*.

Також до виразних засобів належать жест і міміка.

Жест – рух рукою або інший рух, що позначає або супроводжує мову. Це лаконічний значущий рух тіла (найчастіше рук), у якому передається певний стан людини, ставлення його до оточуючого, інформація, сполучена співрозмовнику.

Умовно жести можна поділити на чотири групи:

1. Жести, викликані безпосередньої реакцією організму на явища дійсності. Вони зрозумілі як усім людям, і навіть деяким видам тварин.

2. Жести, що склалися і складаються за умов певного життєвого укладу людей, пов'язані з їх звичаями, навичками, релігією, традиціями. Значення цих жестів відомо народам, чи що межує один з одним, або близьким за рівнем культури, життєвих умов, соціального середовища. Різні види привітань та прощань, жест хресного знамення та піднята для клятви рука, реверанс та поклони, палець, піднятий вгору для загрози, тощо.

3. Образотворчі жести. Вони широко поширені в побуті, без них не могла б існувати сценічна пантоміма. У сценічній пантомімі образотворчий жест займає чи не найбільше місце. Адже практичні дії можуть там лише імітовані. Ця група жестів часто передбачає наявність речей, предметів.

4. Умовні жести. Серед них є досить поширені, наприклад, кивок, як знак затвердження, і повороти голови з боку в бік, як знак заперечення. Однак про суто умовність цих жестів говорить хоча б той факт, що відомі народи, у яких значення названих жестів прямо протилежне.

У пантомімі може бути випадкових чи нічого незначних жестів. Жест у пантомімі має бути найточнішим, найсучаснішим і найнеобхіднішим. Видатний представник сучасної пантоміми Марсель Марсо говорить з цього приводу: «Жест повинен бути зроблений точно і під час, він повинен бути скупий, але мати драматичну силу... Жест без думки, що його запліднює, безплідний - це скелет без тканин, футляр без вмісту». І ще: «Жест, не зігрітий душевною теплотою, що не спирається на ліричну основу, не що інше, як сухий ескіз у просторі».

У романтичному балеті взагалі існувала ціла абетка жестів, наприклад: два пальці вгору означають клятву; руки до серця – любов, закоханість, вказівка на безіменний палець – весілля; жести скороченими кистями у лоба означають «королева», «король», «принцеса» чи «принц»; схрещування рук із кулаками до землі означає смерть.

Технічні принципи класичного танцю

Технічними принципами класичного танцю є виразність, виворотність, натягнутість ніг, позиції рук (*port de bras*), апломб. Ці принципи виробились саме тому, що вони відкривають можливості для найбільшої естетичної виразності рухів людського тіла.

В основі школи класичного танцю є розділення на елементи, відбір та систематизація рухів. Вона побудована на вивченні різноманітних груп рухів, які поєднані загальними для кожної групи ознаками (напр. група присідань, стрибків, обертів, положень корпусу та ін.). В системі класичного танцю розроблені позиції ніг, рук, корпусу, голови; при цьому чітко обмежено кількість груп рухів. Рухи класичного танцю будуються на основі виворотності та таких понять як */croisee/* схрещені та */effacee/* не схрещені пози, а також рухи назовні */en dehors/* та всередину */en dedans/*. Віртуозність техніки досягається в результаті засвоєння школи, і є засобом створення художніх образів балетної вистави.

Більшість назв визначає характер рухів пов'язаний з роботою м'язів (наприклад, *battement* – відведення та приведення натягнутої ноги, биття). Багато назв мають характер опису (наприклад, *glissade* – ковзний, *balance* – розгойдуватися, *coupe* – ріжучий). Деякі назви пов'язані з наслідуванням пластики тварин (наприклад, *pas de chat* – стрибок кішки, *sabriole* – коза), а також з народними танцями (наприклад, *pas de basque* – рух басків, *saut de basque* – стрибок басків, *pas de bourrée* – з французького танцю бурре).

Класичний танець має великий діапазон виконавської техніки та чітко розроблену систему сценічних рухів. Таким чином виразні засоби класичного танцю дозволяють створювати твори різноманітного змісту та форми: від невеликих етюдів до багатоактних вистав, а також драматургічні характеристики

діючих у них персонажів.

Класичний танець знаходиться у постійному зв'язку з іншими жанрами театральної хореографії та спорту, запозичуючи їх стилістичні признаки та прийоми. В свою чергу вони теж використовують виконавську техніку класичного танцю для набування більш високого та досконалого виконавського рівня.

Гармонійний розвиток особистості засобами класичного танцю

Важливе місце у виховному процесі посідає проблема всебічного та гармонічного розвитку особистості. Класичний танець завжди вважався основою хореографії, еталоном вищої хореографічної школи і звичайно ж одним із засобів естетичного виховання. Завдяки цьому виду хореографії викладачі прищеплюють учням любов до балету, до класичної музики, вчать їх бути вихованими, організованими та дисциплінованими. Класична хореографія позитивно впливає на емоційну, творчу, художньо-естетичну сфери виконавця.

Заняття класичним танцем сприяють безпосередньо естетичному вихованню здобувачів, роблять позитивний вплив на їх фізичний розвиток, збагачує їх духовно, сприяють зростанню їх загальної культури, музичного смаку, а також дають змогу відточити рухи, удосконалити пластику і розтяжку. Вони настільки універсальні, що навіть досвідчені виконавці інших танцювальних напрямів не припиняють займатися класичним танцем.

Доведено, що класичний танець є фундаментом хореографічного навчання. Він орієнтований на розвиток фізичних даних танцівників-виконавців, на формування необхідних технічних навичок, пов'язаний із різноманітним виконанням виразних рухів, із розвитком технічної танцювальної майстерності. Він допомагає відчувати тіло, передавати окремі почуття, які відтворюються за допомогою рухів, впливає на виховання артистизму.

Виконавцям прищеплюють навички рухатись енергійно і упевнено, але завжди ощадливо та економно, уникаючи надмірного м'язового напруження, котре може увійти у звичку і заважати розвитку координації руху, зв'язати і обмежити вільне проявлення індивідуальності, породити виконавчий схематизм. Для правильного розвитку м'язів, вільності руху не потрібні особливі уроки. На основі звичайної побудови завдань необхідно неухильно відпрацьовувати в учнів прагнення рухатись економно, доцільно, без зайвого напруження, інакше ніякі, навіть самі кваліфіковані уроки акторської майстерності не допоможуть учням придбати справжню свободу дії.

Екзерсис класичного танцю давно довів своє право на перше місце в освоєнні танцювального мистецтва. Ця система є найбільш розробленою, стрункою і продуманою. Вправи з екзерсису класичного танцю дуже послідовні, кожна з них має свою певну задачу. Вправи не тільки тренують тіло виконавця, вони збагачують його і запасом рухів, які стають виразним засобом танцю.

Помилково вважати, що тренаж класичного танцю необхідний лише майбутнім класичним танцівникам і танцівницям. Він дає розвиток і навички, вкрай потрібні для фізичного, морального і естетичного розвитку виконавця будь-якого виду хореографії. А дисциплінованість, відповідальність, працьовитість і терпіння, які виховує класичний танець необхідні не тільки в

хореографічному балетному класі, але й в інших сферах діяльності. Ці якості роками виховуються педагогами-хореографами і визначають успіх у багатьох справах.

Таким чином, класичний танець – це не тільки система засвоєння програмних рухів. Це система естетичного виховання тіла і духу майбутніх артистів. Саме тому класичний танець є фундаментом сценічних видів танцю, який дає змогу вдосконалити рухи, пластику. Він сприяє фізичному розвитку танцівників, граціозному виконанню танцювальних па. Основи класичного танцю пов'язані з високим мистецтвом і самостійним видом театрального дійства, здатного розвивати сюжет. Класичний танець є універсальним танцювальним напрямом. Означена система рухів покликана зробити тіло виконавців дисциплінованим, рухливим, чутким інструментом для оволодіння сучасними видами танцювального мистецтва.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити характеристику виразним засобам класичного танцю.
2. Вивчити технічні принципи класичного танцю.
3. Як класичний танець сприяє гармонійному розвитку особистості?

Лекція №5.

Тема: Методика виконання рухів класичного танцю 2 семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з задачами та характеристикою рухів другого семестру першого курсу.

План

1. Завдання другого семестру.
2. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

Основний зміст.

Завдання другого семестру.

- Засвоєння основних рухів уроку класичного танцю.
- Розвиток навичок координації рухів.

Більша частина часу на уроці відводиться на виконання рухів біля палки. Спочатку рухи вивчають обличчям до палки, згодом, тримаючись за неї однією рукою, далі засвоєні рухи виконують на середині зали. Для правильного засвоєння виворотного положення ніг рухи з групи батманів починають вивчати вбік.

Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

На етапі початкового вивчення рухів ритмічний малюнок музичного супроводу має бути простим та відтінити їх характер. Темп виконання рухів повільний. Вступ, перед початком вправ, виконується на чотири акорди, закінчення – на два.

Екзерсис біля палки. Нові рухи починають вивчати з I позиції, потім – з V та IV. Вдосконалюється методика виконання рухів, вводяться різновиди рухів. Розвиваються навички координації рухів.

Екзерсис на середині зали. Вдосконалюється виконання вправ біля палки та на середині зали. Розвиваються навички координації рухів.

Стрибки (allegro). Стрибки вивчають після того, як вироблені сила, еластичність та виворотність ніг у DEMI PLIÉ, а також правильно поставлений корпус. Спочатку нові стрибки вивчають обличчям до палки, згодом на середині зали.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити задачі другого семестру.
2. Опанувати методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій 2 семестру.

Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

Лекція № 6.

Тема: Основні принципи виконавської майстерності в класичному танці.

Мета вивчення: ознайомлення з основними принципами виконавської майстерності класичного танцю.

План

1. Виворотність.
2. Постава в класичному танці.
3. Апломб.
4. Plie.
5. Стрибок.
6. Танцювальний крок.
7. М'якість та гнучкість ніг та тіла.
8. Музичність.

Основний зміст.

Виворотність

Система класичного танцю складалась шляхом відбору певних положень та рухів, які мали естетичну цінність та завершеність завдяки своїй виразності.

Таким чином протягом багатьох віків, були вироблені певні вимоги до виконання класичного танцю, які є одночасно технічними та естетичними принципами.

Одним з найважливіших принципів класичного танцю - є виворотність.

Виворотність – здатність танцівника до вільного розвороту ніг назовні (en dehors) від стегна до кінчиків пальців (стопа паралельна лінії плечей). Існує виворотність гомілковостопного, колінного та кульшового суглоба. Виворотність може бути природженою, що залежить основним чином від устрою суглоба, або придбаною шляхом виконання вправ. Виворотність - це необхідна вимога виконання рухів класичного танцю. Виворотність не є прерогативою лише європейського театрального класичного танцю. Як тільки ми маємо справу з розробленою танцювальною культурою, одразу зустрічаємось з наявністю виворотності. Древні азійські танцювальні системи побудовані на виворотності ніг.

Ціль виворотності – визволити рух ноги у суглобі. Фізіологію працюючої виворотної ноги дуже просто розібрати звернувшись до підручників з біомеханіки. В нормальному положенні ноги досить обмежені у русі їх будовою. При відведенні ноги вбік, стегнова шийка стикається з краєм вертлюжної

впадини і подальший рух неможливий. При повороті ноги *en dehors*, великий вертел відходить назад і з краєм вертлюжної впадини стикається бокова плоскість стегнової шийки, завдяки чому виявляється можливим відведення ноги вбік більш ніж на 90°. Таким чином, виворотність збагачує виразність тіла новою плоскістю для вільного руху ноги – плоскістю фронтальною.

Виворотність є основою положень та поз класичного танцю, починаючи з 5-ти виворотних позицій, рухи розвиваються по цьому принципу.

Недостатня виворотність тягне за собою багато помилок у виконанні класичних *pas*, обмежує техніку танцю. Зникає краса та чистота поз і рухів. Виконання всіх рухів з урахуванням цього принципу, безумовно, розвиває якість виконавської майстерності.

У партерній гімнастиці є цілий комплекс вправ направлених на її розвиток, наприклад:

- «жабка» - лежачи на підлозі, зігнути ноги у колінах і розкрити, якомога ширше в боки та ближче до підлоги. Розслабити м'язи стегон та залишатися в такому положенні певний час. Цю вправу можна також виконувати лежачи на животі.

- «складка ноги нарізно» - сидючи на підлозі розвести ноги врізнобіч та нахилитися вперед якомога ближче до підлоги. Спину тримати прямо та не згинати ноги в колінах.

- «коник» - сидючи на підлозі зігнути ноги в колінах так, щоб стопи (розвернуті в різні боки та з зібраними п'ятками) опинились біля тазу, а руками, просунувши їх між ніг, взятись за пальці ніг. По черзі підіймати праву та ліву ноги, при цьому пальці піднятої ноги тягнути вниз, а п'ятку вгору.

Подібних вправ багато, але користь вони принесуть при наступних умовах: розтяжку слід робити на добре «розігріті» м'язи, обов'язково регулярно та обережно, так як форсування може привести до травм.

Постава в класичному танці

Для виконання всіх рухів класичного танцю необхідна правильна постановка корпусу, яка допомагає придбати стійкість – апломб.

В основі апломбу – міцний хребет, а точніше, найважливіша поясниця, приблизно в області п'ятого хребця, коло якого поступово розвиваються невеликі, але сильні м'язи. Саме ця частина спини, при вільно опущених вниз плечах та лопатках, має відчуватись ніби підтягнутою угору. Поставлена спина допомагає при віддачі від підлоги у стрибках та м'яким приземленні після них, при обертаннях на підлозі та в повітрі, рухах на пальцях.

Танцівник вивчений по системі класичного танцю досягає кращих результатів, коли хребет підтягнутий до межі. Це означає, що природні вигини хребта здаються випрямленими, що впливає на всю поставу корпусу. Голова тримається прямо, маківка розташована на центральній лінії рівноваги, яка проходить безпосередньо через хребет до точки, яка знаходиться між обома стопами. Лопатки направлені вниз та лежать плоско. Грудь вільно відкрита, а спина подовжена. Талія втягнута так, що таз є поданий вперед настільки, наскільки можливо, а живіт знаходиться у втягнутому положенні. Мускули підтягнуті і знаходяться у готовності прийняти участь у будь якому русі, який

пов'язаний з роботою інших м'язів нижньої частини корпусу. Ця підтягнута посадка корпусу не повинна ні в якій ступені зв'язувати рухи танцівника. Хребет не повинен бути напруженим. Він завжди має залишатися рухливим, щоб пристосовуватися до кожного руху та пози.

Правильна постава забезпечує не тільки стійкість, вона полегшує розвиток виворотності ніг, гнучкості та виразності корпусу. Оскільки правильна постановка корпусу є фундаментом засвоєння рухів класичного танцю, з цього починається процес навчання. З перших уроків треба вимагати від учнів правильної постановки корпусу лежачи на підлозі (якщо не вдається видалити природний вигин у поясниці), стоячи лицем до палки та на середині залу. Спочатку у статичному положенні, потім з вивченням позицій ніг та з виконанням таких рухів як *bettement tendu*, *demi plie* тощо, а також з вивченням позицій рук та різних *port de bras*.

Постановка корпусу має проходити основною лінією на початковому етапі вивчення, до тих пір доки у учнів не з'явиться рефлекс рухатися, виконуючи будь які вправи, з правильним корпусом.

Апломб

Вміння танцівника рухатися на сцені впевнено і точно, тримаючи рівновагу, прийнято називати *aplomb*. У точному перекладі це поняття означає прямовисне положення. Прямовисність у танці – це стійкість; вона дозволяє танцівнику діяти технічно неперевершено. Стійкість відпрацьовується на всіх танцювальних дисциплінах, але на уроках класичного танцю вона підлягає особливо кропіткій праці, яка починається з вивчення позицій ніг. Тут учням вперше прищеплюють вміння твердо та правильно стояти на виворотних ногах. Ступні ніг завжди щільно та рівномірно примикають до поверхні підлоги. Слід запобігати завалу на великий палець, бо це зменшує площу опори та знижує стійкість.

У збереженні стійкості приймає участь також щиколотка. Вона може коректувати порушення рівноваги. Особливо щиколотка важлива для тримання рівноваги на пів пальцях.

Суттєва, в набуванні стійкості, робота коліна та стегна. Вони мають знаходитись у максимально розвернутому положенні *en dehors*, на одній лінії зі ступнями. Якщо вони будуть направлені вперед, ступні заваляться на великий палець і упор буде не стійкий. Правила виворотності обов'язкові, як для роботи ноги відведеної носком у підлогу на 30°, 45°, 90°, так і для опорної ноги. Це забезпечує стійкість.

Всіма рухами корпусу керує хребет. Цей стрижень дозволяє тримати рівновагу тіла в будь-яких рухах. При цьому центр рівноваги повинен знаходитися на опорній нозі.

Правильне положення та рухи рук, ніг і корпусу, допомагає тримати рівновагу тіла. Якщо танцівник не вміє розмірно та точно, в одному темпі з рухами тіла управляти руками, це означає, що він не може діяти з апломбом.

Не менш важливі для напрацювання апломбу правильні рухи голови. Маленька ритмічна чи пластична неточність руху голови може послабити стійкість рівноваги, особливо при виконанні обертань. Рухи голови завершують

пластичний малюнок port de bras та поз.

Не слід забувати, що стійкість, укріплюється в процесі важкої праці, яка пов'язана з великою напругою сил учня. Класичний танець має великий арсенал рухів, які забезпечують розвиток стійкості.

Plie

Перша вправа екзерсису біля палки – plie (від фр. згинати). В хореографії означає присідання на двох або одній нозі.

Задача plie – це розвиток рухливості кульшового, колінного та гомілковостопного суглобів. Воно розвиває виворотність, еластичність та силу ніг.

«Тільки еластичність дає м'язам витривалість та силу, робить їх менш схильними до травм» - пише доктор Селія Спардвер у своїй праці «Тілобудова та балет».

Стрибок багато в чому залежить від виворотного, сильного та еластичного plie, яке дозволяє учню легко та вільно виштовхувати своє тіло, а також приймати його при завершенні зльоту. Коротке, слабке, не розроблене сухожилля (ахіл), слабкі м'язи гомілки – суттєвий недолік для розвитку стрибка. Долається він достатньою роботою ніг над demi та grand plie, releve в екзерсисі та adagio.

Стрибок

Найбільш складними та технічно важкими рухами у мистецтві танцю є стрибки. Як відомо, стрибки складаються з попередньо засвоєних елементів екзерсису та adagio. Дуже важливо, щоб ці елементи були ґрунтовно засвоєні учнями.

Техніка стрибків має свої особливі виконавські засоби. Один з них – елевація, яка дозволяє танцівнику стрибати еластично, м'яко, високо, легко та точно. Також, в деяких великих стрибках танцівнику необхідно фіксувати кульмінацію злету – цей прийом у класичному танці називають «балон». Суть його в тому, що товчок ногами та поштовх всього тіла відбувається коротше та сильніше, від чого стрибок набуває повітряності, і танцівник, ніби зависає у повітрі, чітко фіксуючи рух чи позу.

Одним з складних елементів стрибка є demi plie, за допомогою якого відбувається товчок, злет та його завершення. Тому, в учбовому процесі розвитку та укріпленню plie слід приділяти особливу увагу.

Щоб досягти гарного стрибка, необхідно правильно тримати корпус. Під час стрибка недопустимі «розпущена» спина та поясниця. Необхідно вміти точно і з достатньою силою посилати тіло під час стрибка, як по вертикалі, так і по траєкторії.

Успішність стрибку надають також руки. Вони не можуть залишатись пасивно байдужими або смикатися. Якщо під час стрибку руки рухаються на злеті, вони мають робити це енергійно, посилюючи товчковий посил всього тіла. Такий прийом називається «підхват». Рухи головою також допомагають стрибку. В'ялі та неточні рухи голови не в змозі надати надійну стійкість та впевнений характер стрибку.

Таким чином, робота ніг, корпусу, рук та голови, в цілому, складає фактор значної сили, який у змозі забезпечити добрий стрибок. Ця сила стає корисною

лише в тому випадку, якщо всі три фази стрибка – товчок, злет та його завершення – виконавець здійснює узгоджено, в єдиному темпі, згідно з усіма правилами виконавської техніки класичного танцю.

Танцювальний крок

Класичний танець відбирає все найкраще, систематизуючи досягнуте. Таким чином знайшов естетичні функції та був зведений в один з основних принципів виконавської майстерності - танцювальний крок. Це одна з можливостей показати красу ліній людського тіла.

Відпрацьовуючи танцювальний крок необхідно зважати на те, що його величина не повинна йти за рахунок зменшення виворотності стегна. Великий, але не виворотний крок не удосконалює техніку роботи ніг і не збагачує пластику. Крок та виворотність в класичному танці – одне ціле. Розвивати крок треба спираючись на природні можливості, які має учень. Тобто, підіймати ногу на доступну висоту, згодом збільшуючи, в залежності від здібностей. Виворотність дисциплінує рух та пластично завершує його. Тому, розвиток кроку, треба починати з укріплення виворотності, а не з висоти піднятої ноги. Школа класичного танцю має весь необхідний комплекс рухів та вправ (*battement releve lent*, *battement developpe*, *grand battement jete* та ін.) для розвитку еластичного, м'якого, вільного та стійкого кроку.

Також можна рекомендувати комплекс вправ які виконують тримаючи ногу на станку (*demi plie* на оп.н., *releve* на пів пальцях, перегини до робочої ноги та від неї). Ці вправи виконуються з робочою ногою відкритою вбік, вперед або назад. Виконання гімнастичної вправи «шпагат», також допомагає розвитку танцювального кроку. Виконувати «розтяжки» слід тільки добре розігрівши м'язи, а також зберігаючи виворотність.

М'якість та гнучкість ніг та тіла

М'якість та гнучкість тіла (пластичність) у танці – це засіб музикально-акторської виразності, вона дає необхідні нюанси та окрас руху. Тому необхідно розвивати не тільки фізичну, але й музикально-пластичну гнучкість тіла.

Відомо, що опорою тіла є скелет та апарат суглобів, м'язів та зв'язок за допомогою якого людина рухається у просторі. Якщо цей апарат виявиться недостатньо гнучким, тіло танцівника, в його рухах, буде утрудненим, маловиразним. Поняття м'якість та гнучкість тіла включає в себе:

- гнучкість спини, яка необхідна для пружного та еластичного перегину корпусу
- розкуте у рухах плече, лікоть, зап'ясток, пальці
- достатньо відкрите стегно, яке забезпечує вільний, виворотний та високий танцювальний шаг,
- розроблене коліно та стопа для виконання *plie* та стрибків.

Обмежена гнучкість тіла танцівника призводить до жорсткості та невиразності у виконанні танцювальних рухів.

Урок класичного танцю включає в себе різні види рухів, які розвивають еластичність, гнучкість всього апарату суглобів та м'язів. Гармонійно побудований урок поступово «включає» в роботу нові групи м'язів, розігріває їх передаючи необхідне навантаження для розвитку сили, витривалості, пружності,

еластичності.

Слід пам'ятати, що розвиток гнучкості всього тіла буде відбуватися протягом уроку тільки, якщо учень додає достатньо зусиль на виконання будь якого руху.

Музичність

Музичність — це вміння поєднувати ритмічний та емоційно-дійовий зв'язок музики та танцю. Танцівнику необхідно не тільки вміти слухати та зворушуватись музикою, але натхненно і віртуозно «танцювати» її зміст. Музикальність майбутнього танцівника складається з трьох пов'язаних між собою компонентів.

1. Вміння вірно узгоджувати свої дії з музичним ритмом та темпом.

Ритм у музиці – це співвідношення тривалості звуків у їх послідовності, а також співвідношення сильних та слабких часток. Засобами виміру ритму є метр – будова музикального такту. Ритм має сприйматися не як простий, механічний відлік часток, а як виразний компонент танцю. Від нього залежить характер музичного твору, а як наслідок і характер руху.

Темп – ступень швидкості та характер виконання хореографічних вправ, він є аналогічним руху музикального твору. Темп може бути дуже повільним

– ларго (largo), повільним – адажио (adagio), спокійним, плавним – анданте (andante), швидким – алегро (allegro), дуже швидким – престо (presto).

2. Вміння свідомо та творчо сприймати тему-мелодію, художньо втілюючи її в танці. Кожен музичний твір має свою тему-мелодію, а кожен танець прагне розкрити цю тему, тому мелодія має бути внутрішнім стимулом, та сприйматися не поверхнево, а як емоційно-образний дійовий початок. Танцювальна пластика, як сценічного так і учбового характеру, має бути не просто схемою рухів, а засобом вираження змісту музикального твору.

3. Вміння вслухатися в інтонації музикальної теми, намагаючись технічно вірно втілити їх в пластиці танцю. Тобто сприймати не тільки, що, а і як говорить музична тема. Змінюючи пластичний характер руху, підсилюючи або ослаблюючи ритмічні акценти (сильно-енергійно, м'яко-стримано, плавно-співуче, чітко-прискорено тощо), учень може більш чітко відображувати музичні інтонації, та сприймати навчальне завдання, не як ритмічно точну схему рухів, а як дійову пластику танцю.

Вміння сприймати музику в цілому – її ритм, тему та інтонації – слід виховувати послідовно, переходячи від простого до складного протягом всього курсу навчання.

Таким чином, ми можемо бачити, що класичний танець підпорядковується суворим вимогам, які були розібрані нами в лекції. Розвиток фізичних можливостей танцівника з урахуванням цих вимог дає можливість швидко, точно та гармонійно опановувати танцювальний матеріал будь-якого стилю та складності.

Питання до самостійної роботи:

1. Запам'ятати у основні принципи виконавської майстерності в класичному танці та їх характеристики.

2. Визначити які саме рухи класичного екзерсису сприяють

розвитку тих чи інших принципів виконавської майстерності в класичному танці.

Література: основна: 3; 4; 5; 6; 8; додаткова: 2; 3; 4; 6; 7; 8.

Лекція № 7.

Тема: Методика виконання рухів класичного танцю третього семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з задачами та характеристикою рухів третього семестру.

План

1. Завдання третього семестру.
2. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

Основний зміст.

Завдання третього семестру.

- Розвиток стійкості та сили ніг шляхом вивчення вправ біля палки на півпальцях, а також виконання засвоєних рухів у збільшеній кількості.
- Розвиток техніки та витривалості шляхом виконання вправ у більш прискореному темпі та на 1/8 такту.
- Розвиток координації завдяки виконанню засвоєних раніше рухів в ÉPOULEMENT.
- Розвиток танцювальності шляхом ведення різноманітних сполучень рухів та періодичної зміни комбінацій.

У третьому семестрі низку вправ засвоєних раніше починають виконувати в ÉPAULEMENT; спочатку на середині зали, а потім біля палки. У прості комбінації починають вводити рухи руками.

Вправи, як біля палки, так і на середині, поєднуються разом спочатку не більше двох. Поряд з цим необхідно повторювати рухи у чистому вигляді, звертаючи увагу на правильність їх виконання.

Нові рухи, які з'являються у програмі третього семестру вперше, спочатку вивчають у чистому вигляді.

Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій

Особливості музичного оформлення уроку. Ритмічний малюнок музичного супроводження уроку стає різноманітним, загальний темп прискорюється. При поєднанні рухів зберігається загальна лінія мелодії, змінюється лише ритмічний малюнок всередині такту, відтіняючи їх характер. У підготовчє положення руки опускаються одночасно з закінченням вправ.

Екзерсис біля палки. Вправи біля палки у третьому семестрі повторюють та розвивають вправи другого семестру. Досягнувши стійкості на цілій стопі, окремі рухи починають виконувати на півпальцях, добиваючись вірного розподілу рівноваги та укріплюючи силу ніг. Півпальці повинні бути максимально високими, опорна нога та корпус добре підтягнуті.

Екзерсис на середині зали. Вправи на середині зали вивчають та виконують у тій самій послідовності що і біля палки.

Починають вивчення положення ÉPAULEMENT, що допомагає розвитку рухливості та танцювальності. Всі звороти у ÉPAULEMENT вимагають чіткої координації корпусу, ніг, рук, голови, та відповідності характеру пози і

збереженню її під час виконання вправи. Особливо важливим є слідкувати за правильним положенням стопи на підлозі. Засвоєння вправ в ÉPAULEMENT на середині починається з поз CROISÉE (великі та маленькі). Руки відкриваються в позу окремо на два вступних акорди, а закриваються на два заключні. Згодом вони відкриваються та закриваються під час виконання вправи. Перші вправи які вивчають в ÉPAULEMENT – BATTEMENT TENDU, BATTEMENT JETÉ. Потім GRAND BATTEMENT JETÉ, GRAND BATTEMENT JETÉ PIQUÉ BATTEMENT RELEVÉ LENT, BATTEMENT

DÉVELOPPÉ (у великих позах), та BATTEMENT FONDU (у маленьких позах). Якщо BATTEMENT FONDU повторюється кілька разів в одну позу, руки зберігають положення.

Стрибки (allegro). У стрибках положення ÉPAULEMENT стає більш полого, це сприяє правильності та силі стрибка та полегшує зміну ракурсу під час стрибка.

Характер DEMI-PLIÉ у стрибках змінюється, воно стає пружним та коротким. Стрибки у третьому семестрі удосконалюють висоту стрибка та тренують м'язи на маленьких стрибках. Починають вивчення стрибків з просуванням.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити задачі третього семестру.
2. Вивчити методичні вказівки до завдань біля палки, на середині зали, стрибків третього семестру.

Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

Лекція № 8.

Тема: Методичні принципи побудови уроків.

Мета вивчення: ознайомлення з методикою побудови уроку.

План.

1. Задачі уроку класичного танцю.
2. Значення та послідовність екзерсису.
3. Особливості побудови жіночого та чоловічого класів.
4. Розмірність тривалості частин уроку. Темп уроку.
5. Форми класичної хореографії.

Основний зміст.

Задачі уроку класичного танцю

Класичний екзерсис є ядром танцювальної лексики та фундаментом хореографічного мистецтва. Танцювальне виховання учнів за системою класичного екзерсису підготовлює до сприйняття танцювального матеріалу будь якого характеру, стилю, манери та складності. Екзерсис класичного танцю складається з рухів голови, корпусу, рук та ніг, які гармонійно розвивають тіло. Вони надають тілу пластичності та виразності, а м'язам силу та витривалість.

Задача класичного танцю – постановка корпусу, голови, рук, ніг, укріплення суглобів та м'язів тіла, напрацювання точності, свободи, еластичності, координації рухів.

Крім цього класичний екзерсис допомагає звільнитись від певних фізичних

недоліків : сутулості, перекосу плеч, «клишоногості», опущеності шийного хребту та ін. Разом з тим вправи екзерсису допомагають навчитися сконцентрованості уваги, сприяють розвитку сили, витривалості та спритності. Крім фізичного виховання учнів, екзерсис переслідує задачу суто танцювального характеру – напрацювання навиків, необхідних для виконання різноманітних технічних прийомів.

Таким чином, основною задачею класичного екзерсису є допомогти учням розвинути тіло та навчитися, за допомогою цілеспрямованих вправ, які постійно повторюються, вільно та пластично управляти своїми рухами.

Значення та послідовність екзерсису

Кожний урок класичного танцю спирається на закономірності його розвитку, та будується по принципу від простого до складного, від малого до великого.

Навчання класичному танцю починається з екзерсису. В екзерсисі різнобічно розвивається мускулатура ніг, їх виворотність, крок, ріє, постановка корпусу, рук та голови, координація рухів. В результаті щоденних тренувань фігура набуває підтягнутості, напрацьовується стійкість, вміння правильного розподілу важкості тіла на двох та на одній нозі.

Екзерсис починається біля палки, потім, по мірі засвоєння рухів, виконується на середині зали. Після виконання вправ на середині, виконують *adagio* та *allegro*, вправи на пальцях в жіночому класі та різні форми *port de bras* для приведення організму у стан спокою після напруженої роботи. На початковому етапі навчання виконуються основні рухи у чистому вигляді біля палки та на середині. Потім вводяться прості комбінації та вивчають основні пози. Навички, які придбані в екзерсисі, треба підтримувати постійними тренуваннями, притримуючись строгих методичних правил.

Навантаження протягом уроку необхідно розподіляти рівномірно во всіх вправах. Якщо викладач вважає за необхідне збільшити кількість повторів якогось руху, то наступну вправу слід скоротити, тому що фізичне перевантаження шкідливе: воно призводить до послаблення системи м'язів та зв'язок, в результаті легко пошкоджуються ноги.

На першому році навчання екзерсис біля палки та на середині зали виконується на цілій стопі.

На другому році навчання в екзерсис біля палки вводиться підйом на пів пальці, при цьому перша половина комбінації виконується на всій стопі, друга на пів пальцях, пізніше повністю на пів пальцях.

Починаючи з третього року навчання екзерсис біля палки та на середині зали виконують повністю на півпальцях.

На початку вивчення пів пальців їх бажано виконувати на невисокому рівні, це надає більшу можливість зберегти, ще не достатньо закріплену, виворотність, при цьому *preparation* до турів *sur le cou-de-pied*, слід завжди виконувати на високих пів пальцях.

Після того, як виворотність достатньо укріплена, екзерсис біля палки, на середині зали та *adagio* виконують на високих пів пальцях. При застосуванні високих пів пальців активніше включається в роботу ахілово сухожилля,

литкова, сіднична та триголовий стегновий м'язи, сильніше розвивається та укріплюється стопа, нога набуває гарної закінченої лінії у великих позах, турах, піруетах та інших рухах. Учням з недостатньою виворотністю слід обмежено використовувати підйомом на високі пів пальці.

Перша частина уроку – екзерсис біля палки.

Його мета: поступовий розігрів та введення в роботу всіх груп м'язів та зв'язок опорно-рухового апарату, підготовка до виконання більш складних технічних задач. Екзерсис складається з наступних вправ: plie, battement tendu, battement tendu jete, rond de jambe par terre, battement fondu, battement frappe, rond de jambe en l'air, battement developpe, petit battement, grand battement jete.

Перша вправа – plié (згинання, присідання) у всіх позиціях. В цій вправі бере участь нога, корпус, руки і голова. М'язи та зв'язки ніг розтягуються та скорочуються у спокійних, повільних рухах, Тіло розігривається та підготовлюється до більш складних вправ. Розвивається сила та еластичність ніг, виворотність у кульшовому, колінному та гомілко-стопному суглобах. Характер руху: плавний, співучий, кантилений, злитний. Музикальний розмір 4/4, 3/4, 6/8.

Друга вправа – battements tendus (відведення та приведення натягнутої ноги). В цій вправі набувається правильна постановка ніг, їх натягнутість, сила та виворотність. Активно вводяться в роботу всі групи малих та великих м'язів. Характер руху: чіткий, коркоподібний, бадьорий. Музикальний розмір 2/4, 4/4. **Третя вправа** - battements tendus jetes (кидок). Розвиває чіткість та спритність роботи ніг, їх натягнутість, силу, виворотність. Активно вводяться в роботу всі групи малих та великих м'язів. Характер руху: чіткий, гострий, відривчастий, бадьорий. Музикальний розмір 2/4, 4/4. Темп виконання більш прискорений ніж battements tendus.

Четверта вправа – ronds de jambe par terre (круг ногою по підлозі). Розвиває обертальну рухливість кульшового суглоба, від якої залежить діапазон виворотності ніг. На більш пізніх етапах навчання поєднується з grand rond de jambe jete, в якому нога виконує круг енергійним кидком на 90°. Це ускладнене продовження ronds de jambe par terre.

В кінці комбінації ronds de jambe виконують port de bras, яке підготовлює корпус та руки для наступних вправ, в яких їх участь стає більш активною, оскільки рухи ускладнюються, водяться тури та повороти. Характер руху: співучий, плавний, енергійний. Музикальний розмір 3/4, 4/4.

П'ята вправа - battements fondues (таючий). Розвиває м'якість та еластичність присідань та підйомів на пів пальці, необхідні для виконання стрибків. Цей рух схожий на розтягнення та скорочення тугої гумової стрічки. Характер руху: співучий, плавний Музикальний розмір 4/4, 3/4.

Шоста вправа - battements frappes (удар). Розвиває чіткість, спритність, силу ніг; привчає м'язи та сухожилля до швидкої роботи. Часто поєднується з battements fondues для розвитку вміння контрастного виконання (переключатися від повільних рухів на ризькі). Характер руху: ризький, «ударний», чіткий. Музикальний розмір 2/4, 4/4.

Сьома вправа - ronds de jambe en l'air (круг ногою в повітрі). Розвиває рухливість, силу та еластичність колінного суглоба. Часто комбінується з турами

та petits battement sur le cou-de-pied для розвитку вміння переключатися на роботу різних м'язів та зв'язок.

Характер руху: активний. Музикальний розмір 2/4, 4/4, 3/4.

Восьма вправа - petits battement sur le cou-de-pied (маленькі). Розвиває навик швидкого та вільного володіння нижньої частини ноги (від коліна до пальців) при виворотному та нерухомому положенні стегна. З petits battement комбінують тури та повороти. Характер руху: легкий, чіткий. Музикальний розмір 2/4, 4/4.

Дев'ята вправа - battements developpes (розкладати, розгортати). Найбільш складна вправа екзерсису. Виконується на 90° та вище і вимагає підготовки. Розвиває крок, силу стегна для тримання ноги на максимальній висоті. Підготовлює тіло до складних адажіо на середині зали, а також стрибкам, де сила стегон необхідна для товчка від підлоги та м'якого присідання після нього. Характер руху: плавний. Музикальний розмір 3/4, 4/4, 6/8.

Десята вправа - grands battements jete (великий). Розвиває крок, внутрішні стегові м'язи та сухожилля, посилює роботу кульшового суглобу. Характер руху: активний, чіткий. Музикальний розмір 3/4, 4/4.

Таким чином. від початку до кінця екзерсису біля палки поступово включаються в роботу всі групи м'язів та зв'язок розігриваючи та гармонійно розвиваючи все тіло. Поступово відбувається ускладнення рухів: вводиться підйом на пів пальці, прискорюється темп, комбінації рухів стають більш складними координаційно.

Корпус у всіх вправах має знаходитись у вертикальному та підтягнутому положенні за виключенням нахилів та перегинів.

Відбувається закріплення правильного положення рук, особливо у другій позиції, розвивається їх плавність.

Вивчається координація роботи голови.

Друга частина уроку – екзерсис на середині зали.

Його мета: перевірка стійкості без опори, удосконалення техніки обертів, розвиток координації та танцювальності шляхом введення різноманітних поз та переходів, напрацювання витривалості, музикальності та технічної майстерності при виконанні складних рухів.

Екзерсис на середині зали є більш компактним та технічним. На початку навчання послідовність рухів залишається такою, як і біля палки. Згодом екзерсис на середині починають з маленького adagio, далі декілька комбінацій у яких зміст ускладнюється, а кількість зменшується. Скорочення комбінацій відбувається за рахунок поєднання вправ.

Основними рухами екзерсису на середині можна вважати: battements tendus, jetes, fondus та grand battements. До них можна додавати rond de jambe par terre, rond de jambe en l'air, petit battement sur le cou-de-pied.

Третя частина уроку – adagio.

Його мета:

1. засвоєння манери та техніки виконання великої танцювальної фрази
2. робота над позами і різноманітними їх зв'язками
3. розвиток рухливості фігури, що допомагає у великих стрибках

володіти корпусом.

Спочатку вивчають просте *adagio*, без складних комбінацій. Основними його задачами є розвиток стійкості, навичок вільного володіння корпусом при переході з пози в позу та набуття плавності та виразності рухів рук. Воно складається з простих форм *releve lent* на 90° , *developpe*, *port de bras*, які виконують в повільному темпі на всій стопі.

Згодом відбувається його ускладнення шляхом введення поз, в які додають роботу рук. Потім в *adagio* додають тривалу стійкість на пів пальцях в позах на 90° , *preparation* до турів та тури у великих позах; тури *sur le sou-de-pied*, переходи з пози в позу і т. п. Поступово також прискорюється темп *adagio*. У своєму кінцевому вигляді, складне, комбіноване *adagio* має форму невеликого етюду і складається з різних видів *developpe*, повільних поворотів в позах (*tour lent*), *port de bras*, різноманітних складних рухів (*renverse*, *grand fouette*, *tours sur le sou-de-pied* та турів у великих позах), танцювальних переходів та деяких стрибків. Воно може виконуватись, як в помірному темпі

так і в прискореному. Такий динамічний характер наближає його до *allegro*.

Починаючи з четвертого року навчання, на середині виконують два *adagio*: маленьке і велике. Маленьке будується на музичну фразу розміром від 4 до 12 тактів музики на 4/4. Його виконують на початку екзерсису на середині, і воно має більш учбовий характер. Велике виконують в кінці. Воно, як правило, більш танцювальне і займає від 12 до 16 тактів музики на 4/4.

Сильні рухи в *adagio* (*tours* у великих позах, *grand fouette*, *renverse*, *tours sur le sou-de-pied* та низка інших рухів, які в *adagio* треба виділити) починають на сильні долі такту. На першу та третю, якщо музика на 4/4. Якщо ці рухи припадають на слабкі долі (другі, четверті) вони порушують єдність музикально-хореографічної побудови. На слабкі долі виконують зв'язуючі та допоміжні рухи: *pas de bourgee*, всі види *passé* тощо.

В чоловічому сценічному танці така танцювальна форма, як *adagio* не зустрічається. Але в учбовому процесі його вивчення є дуже важливим для розвитку сили при виконанні стрибків, та наданню їм правильної форми.

Четверта частина уроку – *allegro* (стрибки).

Стрибки найбільш складна частина уроку. Всі вміння напрацьовані в екзерсисі та *adagio* сприяють розвитку гарних стрибків. Успішне виконання стрибків залежить від сили м'язів, еластичності зв'язок стопи та колін, сили стегон та пальців ніг; координованості та активності рухів рук та голови; зібраності корпусу на всіх етапах стрибка.

Вивчення стрибків починається після того, як добре засвоєні базові елементи класичного екзерсису. Спочатку їх вивчають обличчям до палки (не більше двох тижнів), а потім на середині зали в чистому вигляді. Згодом їх поєднують в прості комбінації, поєднуючи по два, а потім більше з додаванням перехідних та зв'язувальних рухів.

Стрибки бувають маленькі, середні, великі, а також повітряні та ковзаючі. Повітряні бувають 4 видів:

1. З двох ніг на дві
2. З двох на одну

3. З однієї на іншу
4. Комбіновані що складаються з декількох елементів

На початку *allegro* виконують маленькі стрибки з двох ніг на дві (*sauté, pas echarpe, changement de pied*), потім, більш складні маленькі, на одну ногу (*pas jete, emboite*). Далі кілька комбінацій середніх стрибків, які підготовлюють ноги до великих (*sissonne ouverte, sissonne ferme*). Потім виконують прості великі стрибки комбінуючи їх з маленькими (*glissade z grand assemble, grand jete*). А після них слідує технічно складні великі стрибки (*saut basque, cabriole*). Найскладнішими є великі чоловічі стрибки ускладнені заносками, подвійними поворотами та турами в повітрі. В кінці *allegro* виконують маленькі стрибки з заносками.

Темп стрибкових вправ задає викладач у відповідності до вимог програми і має бути різним на початковому етапі навчання і більш пізніх. Всі нові програмні стрибки починають вивчати у повільному темпі, потім темп прискорюється по мірі засвоєння рухів. Всі темпи встановлені для стрибкових комбінацій зберігаються до кінця фрази, навіть якщо комбінація складається з маленьких та великих різнорідних стрибків. Музичний малюнок має підкреслювати різний характер стрибків.

Allegro має особливе значення. Класичний танець побудовано саме на ньому: варіації, більшість сольних та масових танців, коди. В ньому проявляється майстерність та віртуозність танцівника.

Особливості побудови жіночого та чоловічого класу.

Різниця побудови чоловічого та жіночого класів полягає в тому, що в чоловічому класі більш уваги приділяється стрибкам. В старших класах *allegro* займає 40 хв. уроку, та включає :

1. малі стрибки
2. середні стрибки
3. великі без підходів
4. великі що вимагають підходу
5. малі в ускладнених комбінаціях (заноски)
6. *petit changement de pieds z entrechat-quatre*

В жіночій класі, не менш як 2-3 рази на тиждень, включають вправи на пальцях.

Розмірність тривалості частин уроку. Темп уроку

Урок розраховано на 2 академічні години (1,5 години). Спочатку екзерсис біля палки займає більшу частину уроку, потім не більше 45 хв., *allegro* займає не менш як 20 хв. У старших класах :

жіночий клас	чоловічий клас
20 хв. – станок	20 хв. – станок
30 хв. – середина	30 хв. – середина
15-20 хв. – <i>allegro</i>	40 хв. - <i>allegro</i>
20-25 хв. – пальці	

Урок повинен мати певний темп, для того, щоб учні поступово розігрівали тіло, та добре переносили навантаження. Під час відпочинку між виконанням

вправ, треба уникати великих пауз, не допускаючи охолодження м'язів та тримати організм у робочому стані. Але, якщо період відпочинку виявиться недостатнім, м'язи не встигнуть відновитися та набути необхідної еластичності, як слідство, у наступній вправі будуть перенавантажуватися. Під час уроку треба чергувати роботу різних груп м'язів.

Форми класичної хореографії

Pas de deux – танець двох виконавців.

1. entrée
2. adagio
3. варіація кавалера
4. варіація дами
5. кода

Pas de trois – танець трьох виконавців. Форма та ж сама що і у pas de deux, але 3 сольних варіації.

Pas de quatre – танець чотирьох виконавців.

Pas d'action – [па д'аксон] pas – крок, action – дія. Розвернута танцювальна дія, в якій вирішуються основні драматургічні вузли балету.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити задачі уроку класичного танцю.
2. Опанувати значення та послідовність екзерсису.
3. Вивчити особливості побудови жіночого та чоловічого класів.
4. Вивчити розмірність тривалості частин уроку та його темп.
5. Вивчити форми класичної хореографії та їх характеристику.

Література: основна: 3; 4; 5; 7; 10; додаткова: 8; 9.

Лекція № 9.

Тема: Методика створення комбінацій уроку класичного танцю.

Мета вивчення: ознайомлення з методичними принципами створення завдань з комбінованими рухами.

План

1. Методика створення комбінацій.

Основний зміст.

Методика створення комбінацій

1. Комбінації рухів не повинні переслідувати зовнішню привабливість. Їх ціллю має бути розвиток сили, пружності тієї чи іншої групи м'язів, стійкість, освоєння певного технічного прийому.
2. Комбінації не повинні бути довгими та заплутаними, але локанічними, чіткими, закінченими, логічними.
3. Неможна вводити в комбінацію багато різноманітних рухів, тому що вони втрачають цілеспрямованість.
4. Основний рух в комбінації має бути виділеним, а допоміжні слугувати розкриттю головного руху.
5. Складність комбінації не повинна перевищувати можливості учнів та їх професійну підготовку.

6. Всі комбінації уроку повинні мати спільну лінію розвитку. Комбінації треба складати у відповідності до визначеної цілі уроку та спрямовувати на розвиток того чи іншого танцювального прийому що вивчається або відпрацьовується.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити алгоритм та особливості створення комбінацій. Література: основна: 3; 4; 5; 7; додаткова: 6; 8; 9; 10.

Лекція № 10.

Тема: Методика виконання рухів класичного танцю 4 семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з задачами та характеристикою рухів четвертого семестру.

План

1. Завдання четвертого семестру.
2. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій четвертого семестру.

Основний зміст.

Завдання четвертого семестру

- Закріплення стійкості у вправах на півпальцях біля палки.
- Розвиток техніки та витривалості шляхом виконання вправ в більш прискореному темпі та на 1/8 такту.
- Розвиток координації завдяки виконанню вправ у великих та маленьких позах біля палки, на середині зали та стрибків.
- Розвиток танцювальності та координації шляхом ведення різноманітних сполучень рухів та періодичної зміни комбінацій.

На практичних заняттях у четвертому семестрі для розвитку танцювальності та координації в кінці вправ біля палки та на середині зали додають маленькі пози які можуть виконуватися на витягнутій нозі та в DEMI-PLIÉ з носком робочої ноги у підлогу, руки відкриваються через першу позицію. Перехід від вправи до пози завжди виконують через COU-DE-PIED.

Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій

Особливості музичного оформлення уроку. Ритмічний малюнок музичного супроводження уроку стає більш різноманітним, загальний темп прискорюється. При поєднанні рухів зберігається загальна лінія мелодії, змінюється лише ритмічний малюнок всередині такту, відтіняючи таким чином їх характер. У підготовче положення руки опускаються одночасно з закінченням вправ.

Екзерсис біля палки. У четвертому семестрі низку вправ засвоєних раніше (BATTEMENT TENDU, BATTEMENT JETÉ, GRAND BATTEMENT JETÉ, GRAND BATTEMENT JETÉ PIQUÉ, BATTEMENT RELEVÉ LENT, BATTEMENT DÉVELOPPÉ та BATTEMENT FONDU) починають виконувати у ÉPAULEMENT. Вправи в ÉPAULEMENT біля палки починають вивчати з пози EFFACÉE як більш прості. Пізніше переходять до пози CROISÉE. Спочатку вправи в ÉPAULEMENT вивчають безпосередньо в ÉPAULEMENT. Для цього п'яту позицію переводять на два вступних акорди з

положення EN FACE у ÉPAULEMENT. Згодом рухи EN FACE чергують з рухами в ÉPAULEMENT, таким чином положення ÉPAULEMENT приймають одночасно з початком руху.

Екзерсис на середині зали. При виконанні DEMI ROND DE JAMBE DÉVELOPPÉ, руки, разом з DÉVELOPPÉ вперед або назад підіймаються у першу позицію, а з початком DEMI ROND відкриваються у другу позицію. При виконанні DEMI ROND DE JAMBE з другої позиції, руки відкриваються у другу позицію під час відкриття DÉVELOPPÉ вбік.

Правила виконання GRAND ROND DE JAMBE DÉVELOPPÉ залишаються ті самі що і біля палки. У DÉVELOPPÉ вперед або назад обидві руки підіймаються у першу позицію, з початком ROND DE JAMBE відкриваються у другу позицію і зберігають її до кінця руху.

ADAGIO. Вивчені великі пози (CROISÉE, EFFACÉE, ÉCARTÉE, ATTITUDE, ARABESQUES), а також PORT DE BRAS, RELEVÉS на півпальцях, PAS DE BOURRÉES поєднуються в елементарне ADAGIO, яке будується на музикальну фразу 8-16 тактів. Музикальний розмір 4/4 або 6/8. Пози можуть виконуватися з п'ятої позиції та з переходом з однієї пози в іншу кризь PASSÉ на 90° та PASSÉ кризь I поз.

Стрибки (allegro). Стрибки у четвертому семестрі удосконалюють висоту стрибка та тренують м'язи на маленьких стрибках. Продовжують вивчення стрибків з просуванням. **Вправи на пальцях.** Вивчають нові рухи. Засвоєні раніше рухи повторюють у більш складних сполученнях.

Створення комбінацій біля палки, на середині зали та allegro. Створення комбінацій класичного екзерсису у четвертому семестрі базується на задачах учбової програми та можливостях виконавців. Приступаючи до створення комбінаційного завдання слід визначити рухи з яких буде складена комбінація, потім встановити послідовність виконання цих рухів з поступовим ускладненням.

На цьому етапі комбінації повинні бути простими, тобто поєднувати не більше двох рухів найпростішої форми. Рухи з яких складається комбінаційне завдання повинні обов'язково повторюватися завдяки чому набуваються міцні навички та поглиблюється розвиток музикально-пластичного відчуття танцю. В комбінації можна вводити пози та PORT DE BRAS.

Підготовка до проведення комбінацій на курсі. Перед проведенням комбінованого завдання слід уточнити особливості виконання обраних рухів, проаналізувавши навчально-методичну літературу. Комбінації цього семестру носять учбово-тренувальний характер тому для музичного супроводу бажано використовувати імпровізаційний матеріал, в якому піаніст схематично фіксує ритмічний малюнок та характер вправи повинен підібрати музику максимально наближену по структурі та звучанню до специфіки запропонованого комбінаційного завдання. Створену та уточнену комбінацію слід записати у схематичній формі фіксуючи її музикальний розмір, кількість тактів, музикальну розкладку рухів у відповідності до частин такту.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити задачі четвертого семестру.

2. Вивчити методичні вказівки до завдань біля палки, на середині зали, стрибків четвертого семестру.

Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

Лекція № 11.

Тема: Принципи музичного супроводження уроку класичного танцю.

Мета вивчення: ознайомлення з вимогами до музичного оформлення уроку класичного танцю.

План

1. Задачі музичного супроводу уроків класичного танцю.
2. Основні музичні поняття.
3. Принципи підбору музичного матеріалу до уроку класичного танцю.
4. Особливості музичного супроводу різних частин уроку класичного танцю.

Основний зміст.

Задачі музичного супроводу уроків класичного танцю

Музичне оформлення уроку класичного танцю є одним з центральних компонентів в системі музичного виховання хореографів. Активне сприйняття музики під час виконання танцювальних рухів сприяє розвитку музичності та образного мислення.

Основними його задачами є:

- прищеплення осмисленого ставлення до музикального твору;
- вміння чути музикальну фразу, орієнтуватися у характері музики, ритмічному малюнку, динаміці;
- розвиток музичного сприйняття метроритму;
- сприяє вмінню узгоджувати характер руха з характером музики;
- допомагає сформуванню навички ритмічного виконання рухів під музику;

Відмінними рисами виконання класичного екзерсису на початковому етапі навчання. коли засвоюються основні елементи є: спокійні темпи виконання, чіткість та простота хореографічних комбінацій та музики. Згодом музичний супровід стає більш різноманітним, вільним, динамічним. В комбінаціях частіше застосовують протипоставлення повільних та швидких темпів, дводольних та тридольний розмірів, плавних та акцентних ритмів. Танцювальні завдання стають координаційно та ритмічно більш складними.

Музичне оформлення рухів та їх комбінацій може відбуватися як на імпровізаційному так і на нотному матеріалі. Саме рух визначає ритм, темп і характер музичного супроводу. Задача музичного супроводу – озвучування вправ, їх музичне оформлення. Для того, щоб максимально наблизити звучання музики до специфіки вправ потрібно слідкувати за тим, щоб вони точно узгоджувались між собою по ритму, темпу, характеру, фактурі, розміру, мелодії, кількості тактів.

На початковому етапі, а також при вивченні нових рухів бажанішим є використання імпровізації. Це допомагає найбільш точно ритмічно та інтонаційно підкреслити методичні особливості та характер виконання рухів.

Згодом, по мірі засвоєння рухів, їх різноманітних сполучень та напрацювання навиків вільного, невимушеного виконання можливе використання нотних музикальних фрагментів. При цьому головним стає точне відображення їх музикального змісту.

Основні музичні поняття

Для успішного проведення уроків класичного танцю викладач має бути обізнаним у основних теоретичних музичних поняттях, таких, як :

Ритм – чергування звуків різної тривалості в їх послідовності, які утворюють ритмічний малюнок. Ритм – один з основних елементів виразності мелодії. Будь-яке неточне виконання ритмічного малюнку призводить до спотворення самої мелодії. Метр та ритм нерозривно взаємопов'язані – поняттям метроритм.

Метр – грецького походження (означає «міра»). Метр – непереривчасте чергування сильних та слабких долей. Вслуховуючись в музичний твір, ми відчуваєм рівномірність. Це нагадує, життєві процеси в організмі людини (серцебиття, дихання).

Мелодія – це осмислена, одухотворена послідовність звуків, ведучий голос, який концентрує в собі художню думку; організований інтонаційно та конструктивно. Органічно споріднена музикальній мелодії пластична «мелодія» – це візуальна лінія рухів людського тіла.

Музична інтонація – (від лат. *Intomo* – гучно вимовляю) - це найменша частина мелодії, яка має виразне значення, початок, заспів, ядро з якого утворюється мелодія, по якому ми можемо її впізнати. Вони можуть бути різні по характеру (жалісні, сумні, веселі).

Артикуляція – (від лат. *articulo* – розбірливо говорю). В музиці це поняття означає спосіб вимову або вилучення звуків (*legato, staccato*).

Регістри – це низка звуків поєднаних певною ознакою, насамперед тембром. Розрізняють при регістри: високий, середній та низький.

Динаміка – один з засобів організації музики, пов'язаний з силою звучання: форте – голосно, сильно; мецо-форте – помірно голосно; фортісимо – дуже голосно; піано – тихо, слабо; мецо-піано – помірно тихо; піанісимо – дуже тихо; кресцендо – поступове посилення звучання; димінуендо – поступове ослаблення звучання;

Принципи підбору музичного матеріалу до уроку класичного танцю.

Кожному елементу класичного танцю відповідає певна ритмічна та артикуляційно-інтонаційна формула. Їх послідовність формує певні схеми в межах так званої «квадратної» періодичності, які складаються в комбінації і займають 16- 64 такти.

Задаючи комбінації викладач проговорює назви рухів та рахує. Таким чином і учні і концертмейстер сприймають ритмічний та інтонаційний малюнок комбінації.

Організуючим фактором хореографічного матеріалу є хореографічний рахунок, який має умовну елементарну одиницю виміру хореографічну «чверть» або долю, вона не завжди співпадає з музичною. Ці хореографічні долі можуть дорівнювати тактам або півтактам незважаючи на розташування

сильних та слабких долей (наприклад: повільні 4/4 рахують як 2/4, а вальсові 3/4 як одну чверть).

Кожен рух класичного екзерсису має свій характер, який має підкреслюватися музично. Для супроводу рухів використовують музику певних жанрів, відповідних до їх характеру. Для правильного підбору музичного матеріалу треба визначити:

1. Характер руху (плавний і пластичний, різкий та відривчастий, активний і чіткий тощо).
2. Музичний жанр відповідний до характеру руху (марш, повільний вальс, бравурний вальс, гавот, мазурка, ноктюрн, елегія, лірична арія, танго, піцкато).
3. Музичний розмір.
4. Темп виконання музики.
5. Кількість музичного матеріалу, форма його виконання.
6. Характерні якості мелодії, ритму, структури.
7. Особливості музичного звучання (наприклад артикуляційних, регістрових, динамічних).

Відмінними рисами музики для уроку класичного танцю є квадратна структура, періодичність, яскраво виражені метричні властивості, ритмічно та артикуляційно різноманітна.

Підбір музичного супроводу вимагає від піаніста та хореографа- викладача певних методичних знань. Для танцювальної музики характерна

«квадратність» побудови музичної фрази. Вона складається з 4, 8, 12, 16 тощо тактів.

Спочатку засвоюють прості музикальні ритми розміром на 2/4 та 4/4, потім складні на 3/4, 6/8 тощо. Поступово переходячи від повільних темпів до швидких та до посилення динаміки рухів, що сприяє вихованню тонкого відчуття зв'язку музики та танцю. Ритм музики на уроках класичного танцю має бути дуже чітким та ясним, а музикальна тема по характеру більш абстрактною та допомагати розкриттю цілей як кожного окремого учбового завдання так і всього уроку.

Для кращого осмислення музичної теми її слід повторювати на поточному або наступному занятті при повторі учбового завдання. Однак не слід також дуже часто їх виконувати, щоб не втратити гостроту їх сприйняття.

Особливості музичного супроводу різних частин уроку класичного танцю.

Музичний матеріал для уроку класичного танцю складається з низки різнохарактерних музичних фрагментів, але всі вони мають підпорядковуватися єдиній лінії розвитку і формувати загальну цілісність уроку. Для єдності музикального супроводу використовують твори однієї епохи або в єдиному творчому напрямку. Також важливим є продумане співвідношення спорідненості та різноманітності у відношенні жанрів, стилю, метроритму. Як правило використовують фрагменти з музичних творів представників класичної та романтичної шкіл, авторів: Г. Доницетті, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Верді, Л. Деліб, А. Адан, Ж. Бізе, Ш. Гуно, Дж. Мейербер та інших.

Музика для уроку має форму драматургічна побудованої сюїти. Її початок

– це робочий за характером екзерсис, який переходить у ліричну, більш змістовну, динамічну кульмінаційну частину – велике адажіо. Фінальною частиною є веселе, бравурне блискуче алегро. Зміст музикального супроводу різних розділів уроку має відрізнятися. Так, музика для екзерсису повинна бути простіша ніж для *adagio* та *allegro*.

Для музичного оформлення великого *adagio* можуть підійти твори різноманітні по формі та жанру, ліричного характеру. На вибір музики впливають такі фактори, як специфіка чоловічого або жіночого класів, рівень підготовки виконавців та їх індивідуальні якості. Часто використовують фрагменти вокальної та оперної музики, яка має яскравий характер, що обумовлено сюжетом вистави (наприклад, арія «Casta Diva» з «Норми» В. Белліні, хор з «Набукко» Дж. Верді).

Стрибки – є елементами сценічного танцю, тому для музичного супроводу, як правило, використовують нотний матеріал (фрагменти музичних творів та балетів). Для виконання маленьких стрибків частіше використовують дводольні розміри в жанрі польки. Більш широкі затяжні виконують на тридольних музичних розмірах. Для високих, великих стрибків з підходом використовують музику бравурних, енергійних вальсів, балетних варіацій та дводольних балетних код.

Для обертів більш підходять такі жанри як вальси та галопи.

Таким чином, для успішного розвитку професійних та музикальних якостей виконавців, застосовують наступні критерії при складанні уроків класичного танцю:

1. Якісний музичний матеріал, різноманітний по стилю, образу, жанру, метроритму.
2. Танцювальний характер музики. Тобто в балетному класі, в більшості, використовують музику танцювальних жанрів (марші, польки, гавоти, вальси тощо.).
3. Прикладний характер музики відповідний до навчально-танцювальної специфіки. Тобто досягнення синтезу при взаємодії музики та руху який виражається у використанні певних форм музично-хореографічної подібності, які виробились протягом розвитку і допомагають зрозуміти сутність інтонаційно-пластичної єдності танцювального елемента та мотиву який йому відповідає.
4. Музика має стилістично та образно відповідати мові класичного балету.
5. Художній рівень музики повинен відповідати задачам уроку. (Не використовувати для простих тренувальних комбінацій драматично та художньо насичену музику). Найбільш відповідним до цілей та художніх задач уроку класичного танцю є дивертисментний матеріал балетної музики.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити задачі музичного супроводу уроків класичного танцю.
2. Запам'ятати основні музичні поняття.
3. Вивчити принципи підбору музичного матеріалу до уроку класичного танцю.
4. Вивчити особливості музичного супроводу різних частин уроку

класичного танцю.

Література: основна: 1, 2, 4, 7; додаткова: 9.

Лекція № 12.

Тема: Методика виконання рухів класичного танцю 5 семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з задачами та характеристикою рухів п'ятого семестру.

План

1. Завдання п'ятого семестру.
2. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

Основний зміст.

Завдання п'ятого семестру.

- Закріплення стійкості у вправах на півпальцях на середині зали та PRÉPARATION до TOURS.

- Розвиток танцювальності шляхом введення елементів художнього окрасу рухів. Наприклад положення рук ALLONGÉE у позах, з ногою відкритою у підлогу та на 90°. На практичних заняттях у п'ятому семестрі відбувається закріплення засвоєного матеріалу попередніх семестрів, особливу увагу приділяють правильності та чистоті виконання основних рухів класичного танцю. Нові програмні рухи вивчають спочатку у чистому вигляді, а потім у сполученні з іншими рухами, додаючи елементи художнього окрасу. Необхідно також пам'ятати, що не слід захоплюватися надмірним ускладненням комбінацій.

В кінці екзерсису біля палки та на середині зали починають вивчати підготовчі вправи для турів. Техніка обертання залежить від правильної постановки корпусу, виворотності та натягнутості ніг, розвиненого підйому стопи, який дозволяє зберігати стійкість на максимально високих та виворотних півпальцях.

Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій. Особливості музичного оформлення уроку.

Музичний супровід уроку вимагає, порівняно з попередніми семестрами, більш різноманітного ритмічного малюнку та загального прискорення темпів. PRÉPARATION перед вправами екзерсису складається з трьох восьмих у затакті та двох вступних акордів. Вводячи виконання рухів на восьмі частки такту розвивають силу та витривалість.

Екзерсис біля палки. В екзерсис біля палки вводиться прийом, який перевіряє положення корпусу точно на опорній нозі. Тобто закінчуючи ту чи іншу вправу треба затриматися на півпальцях опорної ноги, зняв руку з палки. При цьому робоча нога може знаходитись у будь якому положенні. Цей прийом допомагає перевірити та закріпити стійкість.

У виконання BATTEMENT FRAPPÉ, BATTEMENT DOUBLE FRAPPÉ, BATTEMENT

SOUTENU на 90° поступово вводиться ÉPAULEMENT EFFACÉE та CROISÉE. Запобігаючи перевантаженню екзерсису біля палки при вивченні BATTEMENT SOUTENU на 90° ним можна замінити BATTEMENT

DÉVELOPPÉ чи BATTEMENT FONDU.

BATTEMENT RELEVÉ LENT, BATTEMENT DÉVELOPPÉ починають виконувати з підйомом на півпальці. Підйом відбувається після того, як робоча нога прийме завдане направлення чи позу. Спочатку ці рухи виконують EN FACE, потім у позах. Згодом півпальці беруться одночасно з підйомом робочої ноги на COU-DE-PIED.

В кінці екзерсису біля палки починають вивчати FLIC-FLAC, спочатку з положення ноги відкритої вбік на 45°, пізніше вперед та назад. Для правильного виконання FLIC-FLAC повинно бути добре засвоєно виворотне положення верхньої частини робочої ноги, колінний суглоб при цьому повинен залишатися вільним та рухливим. Напрацюванню необхідних навичок сприяє ретельно вивчені BATTEMENT FRAPPÉ та PETIT

BATTEMENT. Після засвоєння, у FLIC-FLAC додають рухи руками.

Екзерсис на середині зали. Більшість рухів у п'ятому семестрі на середині зали виконуються на півпальцях, зберігаючи ту ж саму послідовність та методичний підхід, що і біля палки. Починаючи вивчення рухів на півпальцях слід чергувати виконання їх на всій стопі та на півпальцях. При цьому необхідно слідкувати за тим щоб корпус був особливо підтягнутим, ноги натягнуті та зберігали виворотність в момент підйому. Підйом на півпальці у таких вправах як BATTEMENT RELEVÉ LENT та BATTEMENT DÉVELOPPÉ відбувається після того як робоча нога приймає заданий напрямок або позу. Спочатку ці вправи виконують в положенні EN FACE, потім поступово переводять в ÉPAULEMENT, чергуючи обидва ці положення.

ADAGIO. Перше ADAGIO, що виконується на середині зали називається «маленьким», його можна поєднувати з комбінацією BATTEMENT TENDU та JETÉ. Друге «велике» ADAGIO має більш складний зміст танцювального характеру. До нього, крім поз класичного танцю, включають DEMI ROND DE JAMBE та GRAN DROND DE JAMBE, повороти на півпальцях на двох ногах, різноманітні PORT DE BRAS та PAS DE BOURRÉES. У ADAGIO треба добиватися логічної послідовності рухів, утримуючись від зайвого їх різноманіття. Тривалість ADAGIO не повинна перевищувати 12-16 тактів. Музикальний розмір 4/4 або 6/8.

Стрибки (allegro). Стрибки на місці набувають трамплінного характеру, їх виконують на короткому, але дуже пружному PLIÉ. Вони розвивають силу всієї ноги. Виконують восьмими долями такту. Вивчення трамплінних стрибків починається з першої позиції, потім другої, пізніше – на одній нозі з положенням іншої на COU-DE-PIED попереду або позаду. Чергування м'яких стрибків з трамплінними розвиває ноги для високих, легких стрибків.

Створення комбінацій біля палки, на середині зали та allegro. У п'ятому семестрі збільшується кількість різних рухів в комбінаційному завданні та їх ритмічна різноманітність, додаються нескладні прийоми переходу з одного положення в інше (PAS DÉGAGÉ, PAS TOMBÉ, PAS COUPÉ, PAS DE BOURRÉE).

Підготовка до проведення комбінацій на курсі. Комбінації цього семестру носять учбово-тренувальний характер тому характер музичного супроводу повинен носити імпровізаційний характер та структурно, метро-

ритмічно та мелодично відповідати створеній комбінації. Створену та уточнену комбінацію слід записати у схематичній формі фіксуючи її музикальний розмір, кількість тактів, музикальну розкладку рухів у відповідності до часток такту.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити завдання п'ятого семестру.
2. Вивчити методичні вказівки до завдань біля палки, на середині зали, стрибків п'ятого семестру.

Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

Лекція № 13.

Тема: Українська школа класичного танцю.

Мета: Ознайомлення з особливостями методики викладання класичного танцю в українській школі та методами провідних педагогів.

План

1. Становлення школи класичного танцю в Україні.
2. Харківська балетна школа (Наталія Дудинська-Тальйорі та розвиток її справи).
3. Київська балетна школа (досвід Г. Березової, І. Лукашової, В. Калиновської, Р. Хілько, Е. Стебляк).
4. Специфіка системи викладання чоловічого класичного танцю в Україні. Провідні педагоги чоловічого класичного танцю (В. Денисенко, В. Круглов, В. Парсегов, Ф. Баклан, М. Прядченко, В. Ковтун, М. Міхеєв).

Основний зміст.

Становлення школи класичного танцю в Україні

Розвиток школи класичного танцю в Україні має давні джерела, які сягають корінням доби кріпацтва. Розвиток міських театрів та українського кріпацького театру з балетними трупами заклали основи класичного танцю. Д. Щербаківський вказує на кріпацькі театри, що існували наприкінці XVIII століття у маєтках волинських панів в Янушполі, родини О. Г. Розумовського на Лівобережжі, генерал-губернатора України Румянцева-Задунайського у Новгород-Сіверському повіті, камергера Будлянського, бригадира Фролова-Багріїва, власника Сокоринців Г. І. Галагана на Полтавщині, М. І. Комбурля на Харківщині, у резиденції Г. С. Тарновського на Чернігівщині, у родовому маєтку Потоцьких в Тульчині існувала балетна трупа. Танцівників з кріпаків навчали іноземні хореографи, які принесли на українські землі традиції класичного танцю.

Український балет через утискання довгий час знаходився під впливом російського, який побудував свою школу на італійській та французькій школах. Монополізація балету російськими діячами не давала розвинути українській школі як окремому напрямку. Через це всі українські артисти, балетмейстери та педагоги отримували освіту в Росії.

Становлення та розвиток так званої «російської» балетної школи почалося з відкриття у 1731 р. в Петербурзі Шляхетського кадетського корпусу. Це був військовий навчальний заклад в якому велику увагу приділяли вивченню театрального мистецтва, бальним танцям та музиці. До цього часу у придворному

театрі виступали італійські, французькі, німецькі оперно-балетні трупи. Танцмейстером до цієї школи був запрошений француз Жан Батист Ланде, який багато років працював в театрах Парижа, Дрездена, Копенгагена, Стокгольма. Ланде викладав клас бального та балетного танцю.

З ініціативи Ланде, 1 січня 1738 р., була відкрита «Танцювальна Її Імператорської Величності школа» (в теперішній час це Академія російського балету імені А.Я. Ваганової, де на той час здобували освіту й українські митці). Після Ланде в школі працювали видатні європейські балетмейстери А. Ринальдї, Ф. Гильфердинг, Г.Анджиоліні, Дж. Канціані, О.Пуаро, Ш. Дідло, Жюль Перро, Артур Сен-Леон, Маріус Петіпа.

Перші українські професійні балетні артисти поєднали досвід європейських шкіл і згодом був створений свій стиль та своя методика викладання.

Від французьких хореографів українська школа ввібрала методичність, витонченість, легкість, благородство, граціозність; від італійської - віртуозність та технічну майстерність. Французьку школу представляв талановитий балетний педагог Йогансон. Він володів абсолютним слухом та відчуттям ритму, досконало знав анатомію і шведську гімнастику. Завдяки цьому він ефективно розвивав фізичні можливості своїх учнів.

Швед за походженням був вивчений в традиції французької школи. Його вчителем був Август Бурнонвіль, який в свою чергу був одним з видних учнів Огюста Вестріса. Йогансон володів чисто чоловічим стилем виконання: розмашисті високі жести, чіткий поворот голови, швидке та пружне пліє, високий стрибок без розбігу та трампліну, сувора виворотність в ногах.

Представником італійської школи був блискучий віртуоз Енріко Чекетті. Він викладав в блазіївській традиції, але у нього були присутні власні стилістичні особливості, які відрізняли танець його учнів від інших виконавців. Вони досягали великої витривалості особливо у стрибках. Рухи відрізнялись різкістю, чіткістю та силою. Постановка корпусу була напружено прямою. Перше десятиліття 20 ст. можна назвати епохою Чекетті.

Подальший розвиток української балетної школи продовжувався на тлі російської, яка виросла виключно з італійського та французького досвіду. Методика Ваганової – учениці Легата, за якою також спочатку навчалися українські артисти й балетмейстери, тісно пов'язана з системою К. Блазіса та Е. Чекетті, тому у виконавців виховувалася технічна майстерність, вільне володіння своїм тілом, округлість у рухах руками. Досягала у простих комбінаціях великої художньої досконалості. Учні привчалися працювати свідомо, а не механічно повторювати комбінації, тим самим виробляючи професійну пам'ять. Крім того, виховалася струнка пропорціональна фігура. Для цього під час уроку сильне напруження м'язів чергується з більш легким. Кількість повторів рухів, ступень навантаження на відповідні м'язи обов'язково узгоджується з принципом індивідуального підходу до кожного учня.

Однією з найкращих учениць А. Ваганової була Г. Березова, яка, викладаючи в Київському хореографічному училищі, розвинула принципи італійської та французької шкіл в українському балетному виконавстві,

орієнтуючи його на українську національну стилістику. В Харкові навчання артистів балету було започатковано Н. Дудинською-Тальйорі, яка прищеплювала учням навички академічного стилю, які сама опанувала під керівництвом Е. Чекетті.

Перша згадка про професійну балетну трупу в Києві, за свідченням Ю. Станішевського, датується 1823 роком, а з 1867 року час від часу балетні вистави відбувалися у Київському оперному театрі, а вже з 1893 до 1909 року у театрі працювала балетна трупа під керівництвом польських балетмейстерів, представників варшавської хореографічної школи, яка славилася високою майстерністю танцівників та ефективністю педагогів.

Так, у Київському оперному театрі до 1915 р. балетмейстерами були її представники, а саме Станіслав Ленчевський та прима-балерина М. Ланге. Пізніше київську трупу очолювали Ф. Віттіг, Н. Новаковський, А. Романовський, К. Залевський. З 1894 по 1909 рр. при Київській опері функціонувала заснована С. Ленчевським школа класичного танцю.

Польські танцівники панували і в найстарішому театрі України – Одеському, де балетні номери створював Томаш Ніжинський, батько Вацлава Ніжинського. До постановок балетмейстер залучав вихованців Варшавської хореографічної школи, адже власної балетної трупи у театрі не було до 1910-х рр. При Одеському оперному театрі у 1916 р. створив балетну школу Р. Баланотті.

Саме при Одеському театрі отримали професійну освіту перші видатні українські хореографи. У 1923 році у місті було засновано музично-драматичний інститут, при якому було створено хореографічне відділення. У 1927 р. відбувся його перший випуск, який одразу став «зоряним», адже П. Вірський, М. Іващенко та Б. Таїров принесли українському хореографічному мистецтву світову славу. Ще під час навчання П. Вірський виконував партії у балетних постановках Р. Баланотті.

У Харкові балетну студію було відкрито у 1915 р. 1910-і-1920-і рр. стали часом справжнього вибуху різноманітних форм культурно-мистецького життя в Україні, що було тісно пов'язано з подіями соціокультурного життя та зі зростанням надії українців на власну державність.

1930-ті рр. стали часом інтенсивного розвитку хореографічної освіти. При Київському театрі опери й балету функціонувала балетна студія, яка у 1938 році об'єдналася з хореографічним технікумом, утворивши Київське хореографічне училище. Навчання у ньому відбувалося впродовж восьми років. У різний час до складу педагогічного колективу училища входили П. Вірський, Б. Таїров, Н. Верекундова, Ф. Баклан, Р. Клявін, В. Денисенко та інші відомі хореографи.

Поступово сформувалися риси української балетної педагогіки:

1. створення та виконання рухів на основі знань анатомії та фізіології;
2. врахування психології та індивідуальних природних даних виконавця;
3. свідомий підхід до виконання кожного руху;
4. руки повинні не тільки виразно завершувати кожен рух, а й активно допомагати при різноманітних формах обертань та у стрибках, сприяти апломбу;
5. корпус повинен бути рухливим, сильним та міцним, апломб –

непохитним; виникнення всіх рухів з «центра», з усього корпусу;

б. насиченість сучасними елементами, що відображає єдність із творчим життям балетних театрів

Харківська балетна школа.

Студія Наталії Дудинської-Тальйорі

Наталія Дудинська-Тальйорі (1877–1944) стоїть біля витоків балетної освіти Харкова. Вона виховала близько ста учнів. Багато хто з них склав основу балетної трупи харківського оперного театру, деякі прийшли в мистецтво іншими шляхами, наприклад народні артистки СРСР — циркова приборкувачка І. Бугримова, естрадна співачка К. Шульженко. Одна з найяскравіших радянських балерин ХХ ст. Наталія Михайлівна Дудинська народилася і провела дитячі роки в Харкові, а початкову хореографічну освіту отримала у студії матері. Прима харківського балету В. Дуленко, яка «у кінці 1920-х років стажувалася в Ленінграді, а пізніше була першою в провінції виконавицею партії Аврори (харківська постановка «Сплячої красуні» К. Голейзовського, 1935 р.). У Харкові й Києві танцювала провідні партії заслужена артистка України З. Лур'є – також випускниця школи Дудинської-Тальйорі. Отримана освіта дозволила їй стати балериною високого рангу, а пізніше – кваліфікованим педагогом. Окремо в переліку учениць Н. Дудинської-Тальйорі стоїть ім'я Інни Герман, яка крім харківської, успішно танцювала на різних сценах і була, мабуть, найакадемічнішою з учениць Н. О. Дудинської-Тальйорі».

Н. Дудинська-Тальйорі вчила своїх учнів слухати музику, шукати в ній натхнення для створення пластичного малюнка танцю, спрямовуючи уроки на гармонійне виховання учнів. Найбільш здібним до танцю дітям педагогиня прищеплювала навички академічного стилю, які сама опанувала під керівництвом Е. Чекетті і Е. Соколової.

Популярність школи помітно зростала. 1919 року, в розпал громадянської війни, в умовах розрухи і голоду, студія на цілий місяць виїхала з агітпоїздом по містах і селищах Донбасу. Це було творчим іспитом і випробуванням на лояльність новій владі.

На початку 1920-х років (студію було закрито в 1923 р., оскільки Н. О. Дудинська з донькою переїхали до Петрограда) найбільш підготовлені учні почали виступати в спектаклях оперного театру

«Коник-горбоконики», «Коппелія», «Арлекінада», брали участь у «Половецьких танцях» в опері О. Бородіна «Князь Ігор». Коли трупу очолив балетмейстер П. К. Йоркін (до 1925 р. театр мав назву «Російська державна опера»), він продовжив виховання студійців на більш професійній основі. Основу балетної трупи склали зовсім юні студійці Н. Дудинської-Тальйорі, а для того, аби взяти участь у постановках Йоркіна «Горбоконики», «Коппелія», «Арлекінада», «Марна обережність», брати участь у «Половецьких танцях» з опери О. Бородіна «Князь Ігор», треба було значно підвищувати фаховий рівень виконавства.

Протягом наступних років і педагогічний склад, і умови навчального процесу (робота студії взагалі була нестабільною) неодноразово змінювалися, що

було викликано насамперед «відсутністю твердої навчальної програми, зміною педагогічних кадрів» тощо.

Харківська хореографічна школа у своєму сучасному вигляді була створена в 1957 році на базі студії при театрі опери і балету. Тоді в ній займалися близько 50 учнів, спочатку з 4-річним, а у 1961 році — із 5-річним навчанням. Згодом була створена дитяча хореографічна школа у приміщенні Палацу культури ХЕМЗу. Керівником і педагогом хореографічної школи була Т. М. Іванникова, яка знайшла шляхи співпраці з директорами розташованих поряд шкіл. «У середньому, в одній школі з 75 першокласників відбирали 25 учнів, які згодом об'єднувалися в хореографічний клас. Окрім уроків діти були задіяні в постановочному, репетиційному процесі, брали участь в концертах Палацу культури ХЕМЗу, а також у міських урочистих заходах. Із появою у школі нового викладача В. П. Сердюкова, значно виріс рівень володіння технікою танцю, на краще змінилося ставлення до мистецтва танцю як серйозної та усвідомленої праці. Зі спогадів Л. М. Шиловой, Сердюков не лише дуже добре знав методику класичного танцю, він був відданий мистецтву танцю і зміг передати це почуття учням». Незважаючи на юний вік артистів, Сердюков вимагав не лише чистого виконання *pas*, але й по-акторському виразного, переконливого виконання ролей. Роботу репетитора й організаційні функції виконувала Т. М. Іванникова. Завдяки її зусиллям та організаторським якостям Н. М. Ржевської, дитяча хореографічна школа відновила існування як міський навчальний заклад на рівні музичних шкіл міста. Виконавський рівень учнів новоствореного закладу значно зріс, і це сприяло організації на базі хореографічної школи єдиного в Україні дитячого балетного театру з акторами у віці від дев'яти до 17 років. Стимулом до створення театру стала успішна прем'єра балету «Хлопчиш-Кібальчиш» М. Сильванського на сцені ХАТОБу в 1981 році, хоча доречно згадати, що 1977 року юні артисти вже брали участь у балеті «Північна казка» І. Ковача. До того ж, 1978 року діти брали участь у деяких масових епізодах балету «Спляча красуня», поставленого в хореографічній редакції видатних діячів радянського балету К. Сергєєва та Н. Дудинської.

З 1995 року Харківська хореографічна школа ініціювала і організувала Міжнародний юнацький конкурс «Кришталева тувелька». Із того часу він проходив регулярно до 2022 р. Досвід школи дозволив поєднати хореографічну, музичну підготовку із загальною системою освіти, процес навчання став наскрізним — від перших класів до хореографічного училища. Усі останні конкурси, в яких беруть участь учні ХДХШ, показують високий рейтинг школи. Міжнародне визнання вона отримала також у результаті гастрольних турів дитячого балетного театру по країнах Європи, Азії, Америки.

Київська балетна школа.

Галина Березова

Березова Галина Олексіївна (справне ім'я — Ганна; 1909-1997) — балетмейстер, артистка балету, педагог. Заслужена артистка УРСР (1941). Закінчила Ленінградське академічне хореографічне училище (1925; клас А. Ваганової) та факультет музичної режисури Ленінградської консерваторії

(1937). На основі поєднання класичного та українського народного танцю Г. Березова створила першу постановку балету «Лілея» К. Данькевича (1940, 1945, Київ. театр опери і балету). Серед її вистав: «Лебедине озеро» (1937, Київ; 1942, Алма-Ата), «Спляча красуня» (1937, Київ) П. Чайковського,

«Бахчисарайський фонтан» та «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва (обидва – 1938, Київ), «Лускунчик» П. Чайковського (1951), «Фея і Чабан» Ю. Єфимова (1961), «Незвичний день» М. Сільванського (1964; три останні у Київському хореографічному училищі).

Галина Олексіївна реалізовувала свою педагогічну майстерність у Київському хореографічному училищі, народному ансамблі класичного танцю палацу культури «Жовтневий» (Київ), Київському інституті культури імені А. Корнійчука, Київському театрі класичного балету. Серед її учениць – А. Васильєва, Н. Верекундова, І. Герц, В. Калиновська, О. Попова, Т. Ратманська, Л. Цветкова, В. Денисенко, Ф. Баклан, В. Володько. Неоцінним внеском в українську хореографічну педагогіку стали праці Г. Березової «Класичний танець у дитячих хореографічних колективах» (К., 1977; 1990), «Хореографічна робота з дошкільнятами» (Ч. 1–2. К., 1982–83) та «Методика викладання класичного танцю» (К., 1983; 1989).

Працюючи не лише з професійними виконавцями, а й з аматорами (протягом тривалого часу Г. Березова була художнім керівником Народного ансамблю класичного танцю Жовтневого палацу культури Укрпрофради), Г. Березова поступово залучала вихованців до високого світу класичного танцю. Принципи роботи Г. Березової:

1. Сувору продуманість навчального процесу.
2. Значна насиченість уроків (складність та стрімкість темпів екзерсису, різноманітність хореографічних комбінацій) направлена на напрацювання віртуозної техніки.
3. Свідомий підхід до виконання рухів (вміння правильно виконувати рухи та знати їх призначення).
4. Багаторазові повтори рухів на початковому етапі для розвитку еластичності зв'язок.
5. Розвиток творчої ініціативи учнів (самостійне створення комбінацій на основі вивченого матеріалу).

На думку учениці Г. Березової, відомого педагога класичного танцю Л. Цветкової, Галина Олексіївна «започаткувала національні педагогічні традиції в сфері хореографічної освіти. В її [Березової] розумінні балетна школа мала стати і стала навчальним закладом, який не тільки забезпечує високоякісну професійну підготовку, але й тим творчим осередком, де формуються творчі особистості, що в подальшому розвиватимуть і збагачуватимуть національний балетний театр».

Серйозна та вимоглива, з гарними організаційними здібностями, Г. Березова, в першу чергу, вимагала від учнів оволодіння основ класичного танцю. Її педагогічні методи були досить своєрідними: вона майже нічого не демонструвала «в повну ногу», а поясняла як виконувати певний рух, розбираючи його на складники, пояснювала причинно-наслідкові зв'язки, координаційні методи, які забезпечують якісне його викладання. Ніколи не

підвищуючи голос, Г. Березова тримала увагу всієї аудиторії, не просто досягаючи тиші й дисципліни, а активної співучасті студентів у процесі роботи. Програма курсу була з технічного боку досить простою, але в цій простоті був закладений глибокий сенс – навчити дорослих людей, значна кількість яких не мала відповідних професійних даних, глибоко занурюватися у технологію кожного елемента. Чітке формування завдань, врахування специфіки аудиторії, індивідуальних якостей кожного давали змогу досягати максимального результату в навчанні.

Іраїда Лукашова

Заслужена артистка УРСР Іраїда Петрівна Лукашова народилася 1938 році. По закінченні навчання у хореографічній школі при Одеському оперному театрі (1946-1953, клас А. Риндіної, К. Пушкіної) дебютувала на сцені місцевої Опери в ролі Маші в балеті «Лускунчик» П. Чайковського; 1955 року була прийнята до балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де досить швидко посіла місце провідної солістки. Вже на початку танцювальної кар'єри хореографічний стиль І. Лукашової відрізнявся неперевершений академізмом, чистотою і витонченістю танцювальних ліній, у виконавській манері поєднувалися висока технічна складова та глибоке проникнення у сутність створюваних нею образів. Найповніше лірико-романтичне обдарування Іраїди Лукашової розкрилося у творчому дуеті з не менш обдарованим артистом балету Валерієм Парсеговим. Серед сценічних здобутків В. Парсегова-І. Лукашової насамперед варто назвати партії з балетів академічної спадщини: Альберт – Жізель («Жізель» А. Адана), Франц – Сванільда («Коппелія» Л. Деліба), Діана – Актеон, Вакх – Вакханка («Есмеральда» Ц. Пуні), а також балетів національної тематики: Лукаш – Мавка («Лісова пісня» М. Скорульського), Степан – Лілея («Лілея» К. Данькевича), Іван – Марічка («Тіні забутих предків» В. Кирейка) тощо.

Згодом дует розпався і артисти здобули вищу педагогічну й балетмейстерську хореографічну освіту в різних вишах та перейшли на педагогічну та викладацько-репетиторську діяльність.

Головною справою досвідченої балерини стала робота з молодими солістками над провідними партіями класичного репертуару, зокрема її ученицями були Тетяна Боровик і Тетяна Литвинова.

Вона розвивала балетну педагогіку 80-х рр. ХХ ст. (на початку 90-х рр. вона виїхала з України і працює за кордоном). Її клас був суто жіночим і не тільки тому, що його відвідували тільки балерини: педагог мала на меті сформувати в артисток саме жіночу, витончену манеру виконання. На своїх уроках І. Лукашова великого значення надавала вправам на розвиток координації, гнучкості — *port de bras*, розтяжкам, *adagio*. Часто був урок на пуантах. Ірина Петрівна навчала комбінацій на пуантах не тільки на середині зали, але й біля станка — *adagio*, *port de bras*, *grand battements* — вправи на розвиток амплітуди руху й тренування правильного положення осі, які є надзвичайно важливими під час виконання *pas de deux*.

Про педагогічні здобутки І. Лукашової мистецтвознавець В. Чорногор писав: «Наставництво стало [для неї] однією з невід'ємних рис роботи в театрі. Втім, для того є всі передумови. Головне – хороша класична школа балерини. І.

Лукашова чудово відчуває всю красу, прозору пастельність і витонченість образів у балетах Чайковського, Глазунова, Прокоф'єва...». З початку 1980-х років І. Лукашова працювала за кордоном педагогом та балетмейстером-репетитором Хорвацького національного театру у Загребі. На початку 2019 року, на запрошення дирекції Національної опери України, зокрема художнього керівника балетної трупи Аніко Рехвіашвілі, Іраїда Петрівна Лукашова повертається до складу педагогів-репетиторів Національної опери України.

Серед методичних підходи побудови уроку класичного танцю для артистів балету І. Лукашова використовує наступні:

1. Педагог ніколи не перевантажує комбінації. Робота всього опорно-рухового апарату розподіляється, не повторюючи багато разів один рух. Її композиції вирізняються логічною побудовою та поступовим збільшенням технічної складності.

2. Всі рухи біля станка та на середині залу виконуються з обох ніг, що в рівній мірі розігріває, розвиває і зміцнює весь руховий апарат артиста балету.

3. Кожна вправа біля станка або танцювальна комбінація рухів на середині залу починається та закінчується методично грамотно і танцювально завершено.

4. В третій частині уроку (*allegro*), відпрацьовуються різноманітні стрибки класичного танцю (малі, великі, трамплінні). Вони комбінуються з поворотами, обертами, увага приділяється взаємодії рук та корпусу. Важливою складовою екзерсису класичного танцю І. Лукашова вважає темп його проведення. Активний темп зростання навантаження викликає в танцівників максимальне напруження не лише м'язового апарату, а й центральної нервової системи. І навпаки, недостатньо інтенсивний темп проведення уроку сприяв надмірному «охолодженню» виконавців й зменшує розвиток сили та витривалості. Тому, з ціллю уникнення перевтомлення організму педагог під час уроку робить зауваження по методиці виконання та пояснює як треба їх запобігати під час виконання. Зауваження робить в простій, зрозумілій та логічно послідовній формі (на відміну від просторових та багатослівних).

5. Представлені методичні ознаки класичного екзерсису І. Лукашової, обумовлюються психофізичними особливостями організму виконавців, сприяють розвитку їх віртуозності й водночас попереджають можливому ушкодженню опорно-рухового апарату, розладу серцевої та нервової діяльності. Тому, у межах дозволеного часу, І. Лукашова варіативно може скорочувати тривалість першої частини уроку та посилювати складність її комбінованих завдань; другу і третю частину збільшувати за обсягом рухів та складністю прийомів, в залежності від навантаження на артистів балету репертуаром або під роботи над новими виставами.

Валентина Калиновська

Структура уроків В. Калиновської майже нічим не відрізнялася від тієї, що існувала в хореографічному училищі. Біля станка Валентина Федорівна обов'язково навчала подвійних обертань, акцентуючи увагу на точних зупинках у великих позах, *fl ic-fl ac*, швидкі *double frappe* та *petit battement en tournant*,

адажіо з *port de bras* та розтяжками.

На середині зали вона контролювала не тільки техніку виконання, але й координацію, танцювальність, музикальність артистів. Деякі особливо вдалі комбінації періодично повторювалися.

У «пуантовій» частині уроку Валентина Федорівна акцентувала увагу на техніці обертання: *тури*, *фуєте*, *шене*, *річе* по колу, *tours degage* по діагоналі. Якщо в І. Лукашової зауваження радше були рекомендаційними, то Валентина Федорівна вимагала точного виконання комбінацій, оскільки хотіла бачити клас, який працює синхронно.

В. Калиновська, яка мала феноменальну техніку, не могла зрозуміти, як артист, і тим більше соліст балету, не може закінчити пірует у музику. «У піруеті головне – зібратися і тримати точку. Піруети – це найлегше».

Елеонора Стебляк

Виконавський та педагогічний досвід Е. Стебляк неможливо розглядати окремо від творчої діяльності видатного українського балетмейстера Анатолія Шекери, який був її чоловіком. Саме в спектаклях А. Шекери розкрилася творча індивідуальність балерини Елеонори Стебляк, вона ж стала педагогом-репетитором його спектаклів, які потребують від артистів не тільки технічної досконалості, а й артистичної обдарованості, необхідної для створення складних драматичних образів. Педагогом тренувальних класів Елеонора Михайлівна стала в середині 1990-х рр. під час гастролів Київської балетної трупи до Іспанії, що стали регулярними. Е. Стебляк могла за обмежений час, відведений на балетний екзерсис у складних умовах гастролів (незручні сцени, тривалі переїзди), розігріти і сконцентрувати артистів.

Е. Стебляк має декілька усталених педагогічних принципів, яких дотримує під час уроку. Одним з них є чергування та поєднання вправ на розтягування, напруження й розслаблення. Елеонора Михайлівна вважає, що крепатура (біль у м'язах) після уроку свідчить про те, що урок побудований неправильно, оскільки крепатура — це мікророзриви м'язів. Це питання є дискусійним, тому що існує інша точка зору, яку поділяють відомі педагоги: незначна крепатура — свідчить про те, що група м'язів танцівника, яка не була задіяна раніше, почала працювати і трансформуватися, що є показником розвитку майстерності та пластичної виразності. Е. Стебляк будувала методику для танцівників з дуже еластичними ногами (якою була вона сама), яким надто інтенсивний розігрів не потрібен, а може навіть зашкодити. Але існує інша категорія артистів: вони дуже технічні, але мають таку м'язову структуру, що потребує тривалого та інтенсивного тренажу. Для них більше підійде силовий урок з великою кількістю *battement tendu*, *fondus*, *rond de jambe en l'air* та *adagio*.

«Якщо не можете два піруети, то робіть один — це не помилка! Головне перевірте вісь!» - говорить Елеонора Михайлівна. Кожен артист – соліст чи артист кордебалетк – концентрується не на кількості обертань, а на виконанні піруету, яке неможливе без правильного положення осі тіла. Педагог досягає бажаного результату, не образивши нікого з артистів.

Раїса Хилько

Р. Хилько була чудовою класичною балериною лірико-драматичного плану: її визнавали найкращою у світі Жізеллю. Перехід до педагогічної діяльності в Раїси Олексіївни відбувся природно: вона часто заміняла Володимира Денисенка, коли він не міг прийти на урок через іспити, був у відрядженні або хворів. Спочатку вона брала за зразок основні принципи уроку В. Денисенка (кілька комбінацій *battement tendu*, елементи-лейтмотиви та ін.), але згодом її клас став набувати своєї специфіки. Раїса Олексіївна акцентує увагу на чистоті виконання, головним показником якої є абсолютна виворотність ніг. Вона вимагає на своїх уроках та репетиціях максимального збереження виворотності під час виконання *adagio* (всупереч поширеній останнім часом тенденції піднімати ногу невиворотно, спортивним прийомом з метою збільшення амплітуди), акцентації *plie* в стрибкових комбінаціях. На своїх уроках Р. Хилько стежить за точністю виконання комбінацій і музикальністю артистів, виховує в них повагу до творчого процесу. Після виходу на пенсію Раїса Олексіївна працювала в Дитячому музичному театрі, в Америці, в Японії, де її цінували як спеціаліста — професіонала, і, нарешті, повернулася до Національної опери, де працює й нині, передаючи своїм учням секрети майстерності. Іноді наприкінці уроку вона дає декілька комбінацій на пуантах — спеціально для балерин. На щорічних переглядах артистів балету заключний урок — пуанти — доручають тільки Р. Хилько.

Специфіка системи викладання чоловічого класичного танцю

Якщо розглядати становлення та розвиток вітчизняної системи викладання чоловічого класичного танцю в хронологічній ретроспективі, то варто наголосити, що на рубежі XIX–XX століть найкращі традиції чоловічого виконавства трупам українських театрів передавали переважно польські танцівники, які крім того виконували функції балетмейстерів і педагогів, серед них: М. Піон, С. Ленчевський, М. Ланге, К. Залевський, А. Романовський, Х. Ніжинський тощо.

З початком 1920-х років внаслідок соціально-політичних трансформацій у балетній царині України відбулися реформи. У середині 1920-х років було створено Об'єднання театрів Харкова, Києва та Одеси під керівництвом досвідченого театрального режисера І. Лапицького. Молоді балетні колективи було докомплектовано представниками Ленінградського та Московського хореографічних технікумів (серед них чоловічий склад — Р. Захаров, Ю. Ковальов, К. Муллер, В. Рябцев, А. Мессерер тощо), які принесли на український хореографічний ґрунт міцні традиції російської балетної школи, що на той момент вже акумулювала досягнення французької, данської та італійської шкіл.

Наприклад, в Харкові на початку 1920-х років почала діяти хореографічна школа під керівництвом учениці Е. Чекетті Наталі Тальорі-Дудинської. Одеський балет очолив інший учень відомого італійського педагога — Роберт Баланотті. Технічний арсенал нової для українських танцівників хореографічної школи становили яскраві педагогічні концепції, спрямовані на виховання високопрофесійних майстрів балету. Провідне місце серед них у першій

половини ХХ ст. посіли методики виховання танцівників М. Легата, О. Горського, О. Чекригіна, В. Моріц, В. Тихомирова, В. Пономарьова, В. Семенова, в основі методичних принципів яких було покладено досвід європейських майстрів балету (А. Бурнонвіля, Е. Чекетті, П. Іогансона тощо).

Володимир Денисенко

Методичні принципи М. Легата (учень Павла Гердта) широко розповсюдилися серед українських артистів через його учня В. Денисенка (учень Миколи Тарасов).

По закінченні училища перспективного танцівника було направлено до трупи Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка, де разом з артистичною роботою розпочалася його викладацька діяльність. На той час балетна трупа Харківського ДАТОБ була вкрай строкатою за рівнем підготовки: до неї входили балетні артисти – випускники різних театральних професійних та напівпрофесійних шкіл.

В. Денисенку вдалося організувати на харківській сцені справжній клас удосконалення, де для багатьох артистів його уроки стали школою професійного зростання. Причому процес навчання був двостороннім: з одного боку, Денисенко навчав колег новим технічним прийомам, з іншого – набував необхідного педагогічного досвіду.

У 1964 р. В. Денисенко був запрошений до Києва, де йому запропонували місце у педагогічному колективі Київського хореографічного училища. Упродовж 1965–1972 рр. навчальний осередок випустив плеяду учнів Денисенка, творчість яких згодом увійшла до «золотого фонду» балетного мистецтва України (всього понад 300 артистів, серед них: С. Бережной, М. Білоцерковський, І. Буличов, О. Гамаюнов, Є. Кайгородов, Д. Клявін, В. Круглов, А. Кучерук, В. Литвинов, С. Лукін, І. Мамонов, М. Мотков, І. Погорілий, М. Прядченко, О. Стоянов, Н. Терада, В. Федотов, О. Шаповал та ін.).

Педагогічний метод талановитого українського педагога неодноразово ставав об'єктом обговорення серед колег по хореографічному «цеху». Так, аналізуючи рівень підготовки Київського хореографічного училища до Всесоюзного огляду, керівник кафедри хореографії Ленінградської державної консерваторії П. Гусев писав про діяльність В. Денисенка у царині балетної педагогіки: «Великим успіхом був позначений господар огляду – Київське хореографічне училище... У концертній програмі киян цікавими стали два номери. На музику Мендельсона педагог В. Денисенко створив масову композицію на основі класичного танцю, делікатно й тонко осучасненого. Новий, несподіваний і сміливий малюнок, завершеність композицій, привабливі підтримки, цікаві комбінації рухів, водночас традиційні й незвичайні, виразність виконання зробили цей танець одним з кращих на огляді».

Однією з базових основ школи класичної хореографії В. Денисенко вважав виховання самостійних митців, артистів, які б мали високопрофесійну творчу індивідуальність. Педагог був переконаний: цілком розумно, що на перших порах учні завжди копіюють виконавську манеру викладача; згодом впевненість у власних силах дозволяє їм вкладати у кожну танцювальну комбінацію власну

виконавську емоцію, демонструвати особисту манеру руху, не порушуючи при цьому чіткого академічного стилю танцю. В. Денисенко поряд із технічною віртуозністю прищеплював своїм учням здатність до сценічної артистичності (пластичність, музичність, темпераментність), яка поряд із з комплексом психофізичних характеристик (зовнішність, зріст, артистизм тощо) складала унікальний інструментарій роботи кожного танцівника.

Слушним переконанням В. Денисенка стала його думка про необхідність ретельного формування майбутнього артиста з найменшого віку. Педагог наголошував, що опановуючи класичний танець, танцівник мав максимально дотримуватися всіх усталених правил роботи рухів ніг, корпусу, голови, максимально відпрацьовувати різноманітні положення рук, приділяти пильну увагу їх поставі та рухам.

Клас В. Денисенка поділявся на чотири частини: вправи біля «палки», на середині залу, стрибки, *port de bras*. Як зазначає С. Афанасьєв, для розвитку сили та стійкості опорних ніг вправи біля «палки», розроблені В. Денисенком містили чимало рухів поєднаних з *demi-plie* та *releve*, *port de bras* з нахилами та поворотами корпусу, *pirouettes* та *fouette*, стрибками тощо. Екзерсис на середині залу так само чудово розвивав стійкість опорних ніг, формував прекрасну здатність швидко орієнтуватися у просторі. Цьому зокрема сприяли цікаві навчальні комбінації, побудовані на простих та складних рухах та стрибках, де використовувався принцип швидкого перенесення центру тяжіння з однієї ноги на іншу. Адже на переконання В. Денисенка, сформована в процесі навчального *adagio* здатність опорних ніг до витривалості, сприяла фактичному розвитку міцної стійкості. Особливістю навчальної практики педагога стала наявність спеціальної вправи для відшліфовування «чистого», стійкого та впевненого обертання у великих піруетах під назвою «*quatre pirouettes*» (так само сприяла розвитку сили опорної ноги).

Крім того, в тренувальні класи В. Денисенко активно залучав систему танцювальних елементів, за якою тиждень занять присвячувався вдосконаленню того або іншого руху (наприклад, на початку тижня рухи та комбінації були простими, але до його кінця рівномірно ускладнювалися; в суботу підбивався підсумок роботи за тиждень). Дослідниця Є. Коваленко писала з цього приводу: «У Володимира Андрійовича є не тільки елементи, що проходять через усю комбінацію. Він об'єднує свої уроки в цикли за днями тижня, щодня поступово збільшуючи навантаження, а в останній день тижня проводиться так званий технічний урок, на якому танцівники тренують складні обертання на підлозі і в повітрі, з просуванням по діагоналі й по колу, *jete en tournant*, великі піруети, – усе те, із чого складається техніка чоловічого класичного танцю».

Узагальнюючи багаторічний досвід роботи цього видатного педагога, можна відзначити особливості хореографічної педагогіки В. Денисенка. Молоді танцюристи характеризують уроки В. Денисенка як системні, цілеспрямовані. Будуючи комбінацію, він виокремлює один елемент, який спочатку виконується декілька разів у повільному темпі або в початковій формі, а у фіналі – в ускладненій (або декілька разів у швидкому темпі). Можна говорити про розвиток комбінації, її драматургію. У Володимира Андрійовича є не тільки

елементи, що проходять через усю комбінацію, але й такі, що проходять через весь урок. Він об'єднує свої уроки в цикли за днями тижня, щодня поступово збільшуючи навантаження, а в останній день тижня проводить так званий технічний урок, на якому танцівники тренують складні обертання на підлозі і в повітрі з просуванням по діагоналі й по колу, *jete en tournant*, великі піруети, – усе те, із чого складається техніка чоловічого класичного танцю. Уроки В. Денисенка – дуже силові, технічні, в екзерсисі біля станка, він акцентує увагу на *battement tendu* (на початку уроку він дає три комбінації цієї вправи: у повільному темпі на витягнутій нозі, із закінченням у *demi plie*, а потім — у дуже швидкому темпі), *plie* — для розвитку еластичності ніг, *adagio* зі складними *grand ronds* та *demi ronds* — для тренування фізичної витривалості. У середині залу він надає перевагу технічним комбінаціям, які складаються з піруетів, великих турів та *fouettes* різних форм і видів. У класі багато стрибкових комбінацій: спрямованих на розвиток елевації (стрибки без підходів з однієї ноги на іншу, *temps leve* у великих позах — як у балетах А. Бурнонвіля) і просто танцювальних (таких, що потребують координації, із широкими підходами, які додають основному стрибку інерції та збільшують його амплітуду).

У Національній опері працюють педагогами багато учнів В. Денисенка: М. Прядченко, Р. Хилько, А. Козлов, М. Міхеєв.

Веанір Круглов

Веанір Круглов (1936–2015) – прославлений танцівник з плеяди вітчизняних майстрів балету покоління 1950–1970-х рр. В. Круглов навчався у Пермі в класі славнозвісного педагога Юрія Плахта (учня М. Тарасова та В. Пономарьова), був яскравим та віртуозним солістом з досконалою академічною школою. Як репетитор працював з новими виконавцями й відповідав за їх підготовку у сольних партіях; вмів дати такі завдання, які сприяли поступовому розігріву артистів і ретельно готували їх тіло до важких навантажень – великих складних стрибків та обертань. Відомо, що В. Круглов вимагав від артистів міцного апломбу – тривалого стояння на півпальцях у великих позах (цікаво, що складний прийом *temps lie* зустрічався в нього частіше, ніж *releve*). При підготовці нової партії з артистом В. Круглов спочатку акцентував увагу на ключових моментах ролі – музичних, пластичних, смислових, розбирав партію, знаходив в ній логіку сценічного розвитку.

Клас В. Круглова відзначався своєю універсальністю: педагог навчав комбінацій, що підходили як для танцівників, так і для балерин. Незважаючи на те, що на уроці завжди було багато людей і не вистачало місця, В. Круглов умів поставити таке завдання, щоб артисти розігрілися і були готові до виконання технічних стрибків та обертань наприкінці уроку. Виконувалися елементи, що потребують апломбу – довгого стояння на півпальцях у великих позах, під час якого, складний прийом *temps lie* (перехід з однієї ноги на іншу) траплявся частіше, ніж *releve*.

Валерій Парсєгов

Учень Миколи Апухіна, педагог-репетитор В. Парсєгов (1937–2007)

передавав молодим прем'єрам найкращі здобутки світового чоловічого виконавства. Продовж багаторічної роботи в класі В. Парсєгова навчалися такі відомі українські артисти, як В. Федотов, В. Литвинов, С. Бондур, Д. Матвієнко, А. Дацишин та інші танцівники. Сам В. Парсєгов був чудовим виконавцем, який мав непересічний стрибок (яскраво був представлений артистом у знаменитому концертному номері «Гопак» з балету В. Соловйова-Седого «Тарас Бульба» в постановці Р. Захарова). До викладацької діяльності він звернувся 1965 року по закінченні виконавської кар'єри: на запрошення керівника Київського хореографічного училища Г. Березової його було прийнято до викладацького штату навчального осередку для роботи у випускних класах з предмету «дуетний танець». В роботі новий педагог обрав за зразок принципи вже на той час культового балетного педагога В. Денисенка. Окрім репетиторської роботи важливе місце у творчій роботі

В. Парсєгова посідала педагогічна діяльність. У викладацькій роботі він дотримувався власного основоположного принципу: в класі не може бути улюбленців чи ізгоїв. Все – рівні, всі оцінюються професійно. «Він не був жорстким, – пише Л. Тарасенко, – але інколи доводилося говорити речі неприємні... Він завжди був переконаний, що педагог зобов'язаний вселяти учням віру в себе. Тому під час сценічної практики Валерій Володимирович заохочував учнів привносити в класичну варіацію свої —трюки, найбільш вирашні для них з тим, щоб проявити себе». Отже, в класі В. Парсєгова між вчителем і учнями завжди панувала гармонія, адже педагог був переконаний: щоб випустити справжнього артиста, потрібно надати йому можливість розвиватися зсередини, допомагаючи йому розкрити щось своє, притаманне лише йому.

Федір Баклан

Великий внесок у розвиток педагогіки балету зробив яскравий представник чоловічого виконавства 1960-х рр. – Ф. Баклан (1930–1983). У його власній творчості з особливою повнотою розкрилися характерні для українського акторського мистецтва ліризм і романтичність, задушевність і емоційна щирість, які він демонстрував у різноманітних виставах на сцені Київського ДАТОБ імені Т. Шевченка впродовж 1949–1972 рр. Ще навіть не закінчивши сценічну кар'єру Ф. Баклан перейшов до викладацької роботи в Київському хореографічному училищі (1957–1968), де зробив багато цінного для формування національної хореографічної школи і виховання кількох поколінь артистів. Його відомими учнями (артистами, а згодом і педагогами) стали В. Ковтун, М. Прядченко, С. Лукін, В. Відінеєв тощо. Ф. Баклан став один з засновників кафедри танцю і сценічного руху Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого (тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого), яку він очолював кілька років.

Микола Прядченко

Значний внесок у розвиток методики чоловічого класичного танцю зробив

видатний український танцівник М. Прядченко (1951–2014). У педагогічній роботі він наслідував викладацькі принципи своїх училищних педагогів – В. Єфремової (учениця А. Ваганової) та В. Денисенка, а також В. Круглова – першого наставника молодого Прядченка на балетній сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка.

Непересічний виконавець, М. Прядченко почав працювати з молодими артистами як педагог-репетитор ще при повному артистичному навантаженні провідного соліста. І. Лукашова, яка була керівником дипломної практики артиста у рецензії зауважила, що Прядченко безпосередньо тяжіє до роботи з акторами над сценічними партіями. Вона писала: «Вважаю, що саме тут виявляється його знання і терпіння досвідченого наставника й просто дуже доброзичливої людини, завжди готової прийти на допомогу».

У роботі М. Прядченко насамперед наполягав на плановій, послідовній роботі, з урахуванням схильності танцівника до певного амплуа, намагався протистояти «аварійним» введенням на роль, вважав недоречним виконання солістами-початківцями психологічно складних «вікових» партій.

Досвідчений артист і репетитор. М. Прядченко ґрунтовно вивчав різні зразки методик викладання, але інколи мав бажання посперечатися з визнаними авторитетами у балетній педагогіці, наприклад, він категорично не сприймав жорсткі засоби карикатурного показу на очах колективу, якщо хтось із учнів не розумів якогось па (до чого постійно вдавались А. Ваганова, наслідуючи свого вчителя – М. Легата). Глибоко розуміючи, що актор – тонка і вразлива натура, М. Прядченко вважав неприпустимим образливі вислови на адресу танцівників, особливо в присутності трупи, негативно ставився до проявів жорстокості у взаємостосунках з учнями, не розумів, як можна працювати без психо-емоційного контакту з вихованцем, вважав, що у танцівника-соліста повинен бути внутрішній посыл від природи, чому навчити неможливо. Серед вихованців М. Прядченка варто назвати імена відомих українських танцівників: В. Буртана, Є. Кайгородова, І. Путрова, Є. Колесника, Є. Лагунова, К. Пожарницького, М. Ковтуна, Д. Недака, Я. Вані, І. Бойка та ін.

Валерій Ковтун

Видатний український виконавець та педагог Валерій Ковтун (1944–2005) з 1977 по 1997 рр. викладав дуетний танець в Київському хореографічному училищі. У 1989–2003 рр. очолював кафедру сценічного руху в Київському інституті театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого, водночас працював педагогом-репетитором з солістами балетної трупи Національної опери України.

Прихильник «абсолютної» класики, В. Ковтун ретельно дотримувався постулату, введеного у хореографічну педагогіку М. Тарасовим, який основною «мовною одиницею» балетної класики вважав «позу в усьому її хореографічному і композиційному розмаїтті». В. Ковтун також наполягав на значній ролі пози в системі виражальних засобів класичного танцю: підтягнутості тулубу, точному положенні розкритих і опущених плечей, поворотів голови, спрямованості погляду – всьому тому, що забезпечувало емоційну виразність пози, визначало її

естетичне наповнення.

У тренувальній роботі В. Ковтун акцентував увагу танцівників на необхідності збереження розгорнутості ніг; задля досягнення стійкості вимагав постійного контролю над розміщенням центру ваги. Під час виконання вправ та комбінацій на середині залу, коли зникала додаткова точка опори – «палка», звертав увагу учнів на координацію рухів тулубу, рук, ніг, голови, напруження м'язів спини, підтягнутість тазостегнового поясу.

Микола Міхеєв

Заслужений артист України М. Міхеєв у структурі уроку велику увагу приділяє балансу та гнучкості, використовує багато рухів для покращення гнучкості тулуба, розтягувань, відтяжок від «палки», вправ для зміцнення підйому, попереку та спини, залучає елементи дихальної гімнастики, з яких починає урок, а також звертається у роботі до методик різних хореографічних шкіл.

На VII Міжнародному конкурсі артистів балету, який відбувався у 2011 р. в Донецьку, М. Міхеєва визнали кращим педагогом після того, як його учні А. Писарев та О. Стоянов отримали відповідно Гран-прі та II премію.

Слід відзначити оригінальну структуру уроків М. Міхеєва. На своїх уроках він використовує методики різних хореографічних шкіл, зокрема французької. Значну увагу М. Міхеєв приділяє балансу і гнучкості: артисти в кінці кожної комбінації біля станка 16 тактів стоять на півпальцях і виконують III port de bras. Іноді витрачається баланс часу: артисти не встигають виконувати великі стрибки й обертання наприкінці уроку. Дуже суперечливим є й надмірне захоплення педагога plie на високих півпальцях (долучати цю вправу до розігріву стало тенденцією багатьох педагогів, а не тільки в М. Міхеєва): ця вправа на півпальцях, доречна в жіночому класі (на пуантах) і не на початку уроку, на нашу думку, незручна для виконання, адже під час виконання plie навантажуються не м'язи ніг, а колінні суглоби. Завдання plie, навпаки, полягає в тому, щоб максимально розтягнути ахілове сухожилля, а п'яти повинні відриватися від підлоги якомога пізніше, а ставитися якомога раніше. Натомість, численні розтяжки й port de bras після виконання екзерсису біля станка й елементи дихальної гімнастики, з яких М. Міхеєв починає урок, дуже корисні для артистів. Хочеться побажати молодому педагогові виробити свою власну методику, а це дуже складний і тривалий процес. Доречно починати урок на півгодини раніше для збільшення часу з метою розігріву. М. Міхеєв дуже прискіпливо стежить, щоб учні регулярно відвідували його уроки, він встигає кожному приділити увагу і зробити зауваження. Природна артистичність і емоційність допомагають М. Міхеєву і в педагогічній діяльності: на уроці він створює невимушену й творчу атмосферу,

«заряджаючи» всіх своєю енергією.

У сучасних педагогів української хореографічної школи загальний план побудови уроків, а саме послідовність чергування окремих рухів, майже повністю співпадає. Нерідко і комбінації у різних викладачів однакові. Але кожен викладач має свої особливості, свою певну методику побудови у

відповідності до цілей та задач. Кожен спеціаліст-хореограф вносить свою особисту індивідуальну частку у формування майбутніх виконавців і тим самим сприяє подальшому розвитку системи викладання хореографічних дисциплін та росту професіоналізму.

Питання до самостійної роботи:

- 1 Вивчити історію становлення української школи класичного танцю.
 - 2 Вивчити історію виникнення та особливості харківської балетної школи.
 - 3 Вивчити специфіку викладання класичного танцю представниками київської балетної школи.
 - 4 Вивчити специфіку системи викладання чоловічого класичного танцю в Україні.
 - 5 Вивчити провідні педагогічні принципи В. Денисенка, В. Круглова, В. Парсегова, Ф. Баклана, М. Прядченка, В. Ковтуна М. Міхеєва.
- Література: основна: 1, 6; 7; 8, 9; додаткова: 1, 2, 4, 6.

Лекція № 14.

Тема: Методика виконання рухів класичного танцю 6 семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з задачами та характеристикою рухів шостого семестру.

План

1. Завдання шостого семестру.
2. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

Основний зміст.

Завдання шостого семестру

- Закріплення стійкості у вправах EN TOURNANT (BATTEMENT TENDU, BATTEMENT JETÉ, ROND DE JAMBE PAR TERRE), у PRÉPARATIONS до TOURS та TOURS, у вправах з півзворотами на одній нозі.

- Закріплення сили та спритності ніг та стоп шляхом вивчення стрибків з заносками. На практичних заняттях у шостому семестрі відбувається закріплення техніки виконання рухів на півпальцях та у позах. Нові програмні рухи вивчають спочатку у чистому вигляді, а потім у сполученні з іншими рухами, додаючи елементи художнього окрасу. Такі рухи як ROND DE JAMBE EN L'AIR, ROND DE JAMBE на 45° та на 90°,

BATTEMENT FONDU ускладнюються за рахунок введення прийому PLIÉ- RELEVÉ на опорній нозі. Необхідно також пам'ятати, що не слід захоплюватися надмірним ускладненням комбінацій.

Особливості музичного оформлення уроку. Музикальний супровід уроку вимагає, порівняно з попередніми семестрами, більш різноманітного ритмічного малюнку та загального прискорення темпів. PRÉPARATION перед вправами екзерсису складається з трьох восьмих у затакті та двох вступних акордів. Вводячи виконання рухів на восьмі частки такту розвивають силу та витривалість.

Екзерсис біля палки. В шостому семестрі такі вправи, як BATTEMENT

FONDU та DEMI ROND DE JAMBE з Plié-RELEVÉ виконуються у всіх напрямках та у всіх позах.

У виконання BATTEMENT SOUTENU на 90° поступово вводиться ÉPAULEMENT EFFACÉE та CROISÉE.

На півпальцях починають виконувати DEMI та GRAND ROND DE JAMBE DÉVELOPPÉ, спочатку en face потім з пози в позу. Правила виконання не міняються, але з обов'язковим урахуванням ÉPAULEMENT, який вимагає точної координації корпусу та ніг, рук та поворотів голови, відповідно до характеру пози як з початку так і в кінці ROND DE JAMBE DÉVELOPPÉ. Вивчення необхідно починати з DEMI ROND DE JAMBE з пози в позу, слідкуючи за натягнутістю опорної ноги, за правильним положенням стопи на півпальцях та за точним рівнем висоти півпальців.

Вивчення вправ з півзворотами на одній нозі розвиває та укріплює стійкість зберігаючи рівновагу при цьому поступово виробляється самостійне володіння м'язами стегна, що є необхідним в низці самих різноманітних рухів з ногою піднятою на висоту 45° та 90°.

Екзерсис на середині зали. У шостому семестрі починається вивчення поз класичного танцю з підйомом на півпальці. Другий та четвертий ARABESQUES, а також пози

ÉCARTÉE, як більш складні, виконують тільки на цілій стопі.

GRAND ROND DE JAMBE DÉVELOPPÉ починають вивчати на півпальцях, які додають при відкритті робочої ноги у певний напрямок і зберігаючи під час кола, а на кінцевому етапі вивчення підйом на півпальці відбувається одночасно з підйомом робочої ноги на COU-DE-PIED.

Починається вивчення найбільш легких рухів EN TOURNANT та TOURS. DEMI-PLIÉ перед tours виконується за тактом, таким чином збільшується тривалість витримки на півпальцях, що припадає на 1, 2 та 3 чверті такту.

ADAGIO. В ADAGIO включають DEMI та GRAND ROND DE JAMBE, пози класичного танцю на півпальцях, звороти на півпальцях на двох ногах, різні PORT DE BRAS та PAS DE BOURRÉE. Тривалість ADAGIO не повинна перевищувати 12-16 тактів. Музикальний розмір 4/4, 6/8. Маленьке ADAGIO може будуватися на основі TEMPS LIÉ на 90°.

Стрибки (allegro). В allegro вводяться стрибки з заносками. Гострота заносок основана на маленьких та дуже активних стрибках які виховуються на базі невисоких трамплінних стрибків. Як підготовча вправа до заносок вивчається BATTEMENT TENDU POUR BATTERIA. Починати вивчати заноски треба біля палки, а потім на середині зали. Перед вивченням ENTRECHAT-QUATRE та ROYALE бажано виконувати тренувальні вправи: стрибок з V позиції з невеликим швидким розкриттям ніг в повітрі в боки та закриттям їх у V при приземленні у DEMI-PLIÉ.

Створення комбінацій біля палки, на середині зали та allegro. У шостому семестрі в комбінації вводять ускладнені поєднання рухів, пози, PORT DE BRAS, сполучні рухи та повороти.

Підготовка до проведення комбінацій на курсі. З шостого семестру починають створювати комбінації більш танцювального характеру, що вимагає

особливого підходу до музикального оформлення. Для цього використовують нотний матеріал, тобто студенти складають вправи на запропонований музикальний уривок, намагаючись щоб рухи максимально точно відтворювали мелодичні та ритмічні музикальні нюанси не втрачаючи при цьому свого характеру та методичності побудови вправи. Створену та уточнену комбінацію слід записати у схематичній формі фіксуючи її музикальний розмір, кількість тактів, музикальну розкладку рухів у відповідності до часток такту.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити завдання шостого семестру.
2. Вивчити методичні вказівки до завдань біля палки, на середині зали, стрибків шостого семестру.

Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

Лекція № 15.

Тема: Сучасні світові школи класичного танцю.

Мета вивчення: ознайомлення з методикою навчання артистів балету у провідних балетних школах світу.

План

1. Італійська школа класичного танцю.
2. Французька школа класичного танцю.
3. Датська школа класичного танцю.
4. Британська школа класичного танцю.
5. Американська школа класичного танцю.

Основний зміст

У межах балетної освіти сьогодні виокремилось декілька шкіл класичного танцю, які репрезентують систематизоване навчання, побудоване на певних загальних принципах: зміст та будова уроку, його рівень складності в залежності від спрямованості та призначення, системність та послідовність навчання, розподіл на жіночі й чоловічі класи, тощо. У такому контексті найголовніша роль належить педагогу, який виступає в ролі транслятора відповідає знань, умінь та навичок артистові балету. Саме спадкоємність є визначальним критерієм в системі навчання класичному танцю, оскільки виключно уснопластичний метод формує в учнів унікальний виконавський стиль, побудований на культурних, мистецьких та педагогічних традиціях. Важливість особистості педагога продиктована й тим фактом, що система навчання в тій чи іншій балетній школі, як правило, базується на методиці одного викладача – засновника або систематизатора, який відіграв ключову роль у специфіці організації навчального процесу в межах дисципліни

«Класичний танець».

З огляду на культурний контекст, визначальним фактором у системі балетної освіти є традиційний елемент, що зумовлює певну стилістику в залежності від культурних цінностей тієї чи іншої країни або балетних традицій, присутніх у доволі обмеженій кількості країн, а саме: Італія, Франція, Данія, Великобританія, США.

Італійська школа класичного танцю

Італійська школа має дуже давні традиції. Вже наприкінці XV ст. існували всі складові майбутнього музичного театру, у XIV ст. професійний танець входив до всіх можливих видовищ, а мистецтво танцю в Італії стояло вже на такій висоті, що хореографічні композиції входили в видовища, створені великими поетами і художниками, а в XVI столітті вже відбувся поділ на оперний і балетний театр. Саме історико-побутові танці: павана, гальярда, куранта, вольта, сарабанда, альманда, жига і багато інших народних танців і стали матеріалом для віртуозних композицій: вироблялася гнучкість мелодій, чіткість періодів, безперервний зв'язок мотивів. Танцювальні мотиви привертали великих композиторів, а музика, створена на основі таких ритмів, навіть не припускала хореографічного здійснення, впливала на практику і теорія танцю. Там на перший план також вийшла віртуозність як стимул змін, розвитку, зростання.

Свідоцтва такого зсуву дають праці двох найбільш знаменитих італійських майстрів танцю XVI століття – Фабріціо Карозо і Чезаре Негрі, основоположників академічної школи. Обидва залишили праці, де містяться дані про класифікацію танців і правила їх виконання.

Італійський танцівник, балетмейстер і педагог Карло Блазис запропонував нову систему класичного танцю, яка вирізнялась геометричними схемами та імпровізацією.

На початку XIX ст., коли світовий балет вступив в епоху романтизму і сцену заповнили сільфіди, віліси та інші фантастичні істоти, стало необхідним для втілення таких образів використовувати рухи *allegro*, що допомагали створювати враження легкості і невагомості. Філіппо Тальоні, італійський артист балету, педагог, балетмейстер (1777- 1871) та його дочка Марія Тальоні (1804-1884) збагатили жіночий танець рухами *allegro*, що дало можливість створити безліч романтичних образів, зокрема сільфіди. Розвиток жіночого танцю в середині XIX століття нівелював значущість чоловічого танцю, що призвело до ролі танцівника лише як партнера-помічника танцівниці. Народжувались нові канони класичного танцю, але головну роль відігравав жіночий танець.

Італійський танцівник Енріко Чекетті володів віртуозними рухами і став провідником ідеї про важливість чоловічого класичного танцю. Після закінчення артистичної діяльності, Чекетті всі зусилля зосередив на педагогічній діяльності, збагативши світовий балет віртуозністю та енергійністю виконання. Італійська манера була більш демократичною, стихійною, іноді не підкорялась визначеним правилам. Але принцип навчання був цікавий та ефективний. Е. Чекетті вмів закріпити навички динамічних обертань і чітких зупинок, стійких поз та темпів. Рухи рук, тулуба, ніг давали можливість зберігати стійкість та впевненість. Італійський екзерсис виховував *arlbmb* (стійкість), динаміку обертань, силу та витривалість. Педагог продумував свої комбінації, працював чітко за планом. Заняття проводились кожного тижня, але викладач намагався не повторювати комбінації, а створював їх відповідно до поступового розвитку рухів. Принцип такого навчання вимагав професійної педагогічної майстерності, вміння скласти комбінаційну вправу, яка буде мати навчальну мету.

Чекетті зазначав, що важливіше правильно виконати вправу один раз, ніж

багаторазово, але недбало. Якість, а чи не кількість є керівним принципом. Метод Чеккетті є класичним у своїй спрямованості на лінії без надмірностей та метушливості рухів.

Особливості педагогічного метода Енріко Чеккетті полягали в систематичній праці над удосконаленням рухів, що давало можливість танцівнику збагачувати хореографічну лексику. Швидкі обертання досягались завдяки різкому «форсу» (одночасний підйом на півпальці та переведення рук з підготовчого положення в позу обертання) та вимогою фокусувати погляд в одній точці під час обертань. Довгий час *pas de bourre* виконували в «м'якій» формі. У ХІХ столітті італійська школа класичного балету у техніці виконання *pas de bourre* набула зміни. Цей рух виконувався чітко, з фіксацією всіх елементів класичного екзерсису. Чеккетті приділяв велику увагу до підготовчого етапу виконання складних стрибків. Динамічний *glissade* допомагав виконувати *grand assemble* з ускладненими заносками. На його заняттях засвоювались надскладні *jetes entrelace* та *revoltades*.

Можна стверджувати, що Енріко Чеккетті мав вплив на формування методики викладання чоловічого класичного танцю, його школа прищеплювала міцні навички динамічних обертань і стрибків, миттєвих зупинок, чітких темпів. Рухи рук, корпусу, ніг набували впевненість і експресію. Виховуючи виворотність, легкість обертань, еластичність стрибків, Чеккетті по-новому підходив до роботи стопи. Він пропонував десять рухів стопи, в яких намагався передати всі можливі її положення під час танцю.

І сьогодні італійській школі притаманні віртуозна техніка, витриманий суворий стиль з деяким нахилом в гротеск, манера рухів стрімка, рвана, дещо напружена. Вона ґрунтується на методі Енріко Чеккетті, що являє собою сувору систему навчання з особливою увагою до анатомії в рамках класичної техніки балету та спрямований на розвиток в учнів основних характеристик танцю у вигляді жорсткого режиму навчання. Мета полягає в тому, щоб учень навчився танцювати, вивчаючи та засвоюючи основні принципи, намагаючись стати самостійним, а не наслідувати рухи свого вчителя.

Цей метод гарантує, що різні па виконуються у запланованій послідовності, і кожна частина тіла працює рівномірно. Кожна вправа виконується з двох ніг. Як і у всіх техніках балетного навчання, метод Чеккетті вчить учня одночасно думати про рухи стопи, ноги, руки та голови, щоб розвинути почуття витончених ліній.

Метод включає великий словник рухів, що включає майже сорок «адажіо», складених Чеккетті для розвитку та підтримки здібностей танцюриста. Він особливо відомий своїми вісьмома портами.

Хоча Чеккетті наполягав на суворому дотриманні своєї програми щоденної практики, він також вчив, що за уроком дня слід вивчення нових кроків, складених вчителем, для розвитку здібностей студента у «швидкому вивченні» та його здатності засвоювати нові па.

Сучасні викладачі класичного танцю широко використовують надбання Е. Чеккетті, що дає можливість розвивати пізнавальні, аналітичні здібності, вміння подавати хореографічний матеріал.

Французька школа класичного танцю

Французька школа відрізняється акцентом на точність, елегантність та тверезість, для неї характерна висока виконавська техніка, витончений стиль, манера рухів м'яка, легка, граціозна, але іноді дещо химерна, що притаманно французькому мистецтву в цілому.

Традиції професійного балетного виконавства почали формуватися в XVII столітті.

Розвиток класичного танцю у Франції можна умовно розділити на чотири етапи:

- 1) старофранцузький, пов'язаний з Огюстом Вестрісом (1660-1795);
- 2) ампірний, пов'язаний з Карлом Блазісом (1795-1827);
- 3) тальонізм, що включає до себе всі ці три етапи (1827-1850);
- 4) сучасний (характеристика його – змішаність).

Перший в світі балетний навчальний заклад – Королівська академія танцю – з'явилася у Франції в 1661 році за указом Людовика XIV. Педагогічний склад академії включав 13 майстрів танця. Безперечна заслуга Паризької академії танцю полягає в кодифікації правил і норм хореографії) там були розроблені методи викладання класичного танцю, система балетних термінів, канони класичних па й танцювальних форм, принципи та прийоми запису танцю. В основі викладання – форми давньогрецької орхестрики, систематизація знань про класичний танець Ж. Новером, метод італійської школи Ч. Негрі та термінологія й теорія балету П. Бошана і Р. Фьойє, що сьогодні удосконалено й офіційно задекларовано. Це стало потужним поштовхом до розвитку, а також поширенні цих правил по всьому світу, оскільки спрощувало процес навчання. До того ж, письмові джерела поклали початок систематизації та накопичення практичних елементів класичної хореографії.

У XXI ст. Школа танцю Паризької опери (L'école de danse de l'Opéra national de Paris) продовжує свій розвиток. Своєму сучасному становищу вона завдячує директорці Клод Бессі (1972–2004), яка подарувала цьому закладу власну освітню автономію та постійне приміщення в Паризькому передмісті Нантері. У Школі танцю зберігаються традиції, які в правління нинішньої директорки Елізабет Платель поєдналися з умінням підкреслити талант кожного і баченням майбутнього в розвитку мистецтва класичного танцю, підкреслюючи стилістичну віртуозність та розвиток традиційних рухів. Школа приймає учнів від 8 до 17 років з винятковими фізичними здібностями та яскравою індивідуальністю. Уже понад 300 років мистецька хореографічна освіта в Паризькій опері сприяє прямій передачі досвіду від вчителя до учня, є основою французької школи викладання танцю і гарантує стійкість балету. Школа балету Паризької опери тісно близька за своєю структурою до Національної паризької опери. Окрім того, Школа танців Паризької опери у своїх програмах повинна відповідати вимогам Міністерства освіти Франції. Останніми роками посилилася співпраця з Міністерством освіти Франції в галузі освітніх проєктів артистичної та інтелектуальної підготовки. По закінченню Школи студенти отримують Вищий національний диплом професійного танцюриста, після чого більшість випускників стають артистами Національної паризької опери.

Стратегічним завданням французької хореографічної освіти є усвідомлення учнями суті практики танцю, що дозволяє набути певних навичок для формування власної особистості та вдосконалення виконавської майстерності тому, Міністерство освіти та зв'язків створили розвинуту структуру національних центрів танцю, хореографії та розвитку, залишив за собою монополію контролю, оцінювання та перевірки якості хореографічної підготовки в різних закладах освіти. Такий підхід дає учням можливість отримати балетну освіту не залежно від міста навчання. Учні під час курсів та по закінченні, проходять практику. Також рекомендовано самостійно проходити додаткові стажування, майстер-класи (не менше одного за тримісяч). Завершуючи освіту, учень отримує державний диплом, який є гарантом високого рівня художньої підготовки.

Завдяки широко розвинутій системі закладів танцювальної освіти та структурованому навчанню, французькі артисти балету мають особливий балетний стиль, що відрізняється чистотою позицій, чіткістю виконання, правильними напрямками, суворою вертикаллю корпусу, легким стрибком, м'яким підйомом на пуанти, виняткова синхронність виконання, а віртуозна техніка не скасовує танцювального корпусу та м'яких рук. Метою балетного виконавства не є максимальна висота підйому ніг або нескінченна кількість різноманітних піруетів, при тому, що танцівники в достатній мірі володіють технікою, щоб це продемонструвати. Але сувора техніка не є прерогативою французів, тому що основу їх стилю становить саме елегантна і велична манера виконання.

Датська школа класичного танцю

Датський королівський балет (Den Kongelige Danske Ballet), балетна трупа данського Королівського театру (заснована в 1748), провідна балетна трупа Данії. З 1754 року при театрі існували балетні класи, в 1771 році П. Лоран створив школу (продовжує існувати). У 1775-1816 у трупі працював В. Галеотті. Найбільше значення у розвиток Датського королівського балету мала діяльність Август Бурнонвіля, який очолював трупу в 1829-77. Балети Бурнонвіля та після його смерті становили основу репертуару Данського королівського балету, але трупа залишалася ізольованою від процесів, що відбувалися у світовому балетному театрі. Балетмейстер Х. Ландер, який очолював трупу у 1931-51, поповнив репертуар творами світової класики

В основі датської школи класичного танцю покладено метод А. Бурнонвіля.

Август Бурнонвіль тренувався разом зі своїм батьком Антуаном Бурнонвілем та іншими відомими французькими балетмейстерами. На нього сильно вплинула рання французька балетна школа, яку він зберіг у своєму викладанні та хореографії, коли традиційні французькі методи почали зникати з європейського балету. Те, що сьогодні вважається «стилем Бурнонвіля», є нефільтрованою технікою французької школи класичного танцю XIX століття. Техніка дуже проста. Руки зазвичай утримуються в підготовчому положенні, часто використовуються прості діагональні лінії. Витонченістю відзначаються

рухи верхньої частини тіла, що зазвичай скручується до робочої ноги, щоб привернути увагу та підкреслити рух. Опущена лінія очей створює враження доброти, а не піднесеної гордості. Очі природно слідує за ногою, що рухається.

Велика увага приділяється формі та розташування рук. Руки тримаються перед тілом у всіх положеннях, щоб бути анатомічно правильними. Піруети виконуються з низьким положенням ніг, що наслідує традицію використання довгих спідниць, що не давали можливості високо підіймати ноги.

Провідний принцип методу Бурнонвіля полягає в тому, що танцюрист повинен виступати з природною грацією, драматичним впливом та гармонією між тілом та музикою.

Метод Бурнонвіля відомий тим, що розвиває швидку роботу ніг, але без жодних видимих зусиль, як того вимагає хореографія Бурнонвіля. Навіть найбільші, найдраматичніші кроки мають бути виконані у заниженій манері. Має бути видимий контраст між швидкістю ніг та грацією рук та тулуба. Ноги – це ритм, руки – мелодія.

Вправи викладаються учням Королівської датської балетної школи у щотижневому класі, починаючи з 11 років, та спрямовані на розвиток швидкості, апломбу, виховання музичного тіла.

Томас Лунд, директор Королівської датської балетної школи, каже, що студенти також мають класи, які дають ширший спектр вправ, необхідних для адаптації до різних стилів хореографії. Введення нових стилів відбувається поступово та послідовно з метою повноцінного розуміння кожного з них, з обов'язковим акцентом на традиційний датський.

Британська школа класичного танцю

Королівська академія танцю (Royal Academy of Dance – RAD) була заснована у 1920 році в Лондоні. 18 липня 1920 року Філіп Річардсон, тоді редактор журналу *Dancing Times*, організував вечерю для видатних професіоналів танцю в тодішньому ресторані *Trocadero* в Піккаділлі. Серед відвідувачів були п'ять спеціальних гостей – представників основних шкіл: Філіс Бедельс (англійська), Люсія Кормані (італійська), Едуард Еспіноза (французька), Аделаїн Жені (датська), Тамара Карсавіна (імперська). Серед інших гостей були Нінетт де Валуа, засновник Королівської Балетної трупи Англії та Антон Долін, співзасновник англійського Національного Балету. Мета зустрічі полягала в тому, щоб обговорити низьку якість навчання танцю у Великій Британії на той час і його подальшу реорганізацію та вдосконалення. В результаті було створено Асоціацію Вчителів Оперного Танцю Великобританії на чолі з Аделаїн Жене. Ця асоціація стала попередником RAD. В 1935 король Георг V схвалив надання Королівської хартії для Асоціації вчителів оперного танцю і в 1936 Асоціація вчителів оперного танцю офіційно стала «Королівською академією танців» (RAD). У 1954 році Аделаїн Жене пішла на пенсію з поста президента RAD, а її наступником була обрана Марго Фонтейн - провідна танцівниця Королівського балету на той час і найбільша балерина свого покоління.

Школа RAD – це система навчання балетної техніки, спеціально

розроблена засновниками RAD, які об'єднали їхні власні танцювальні методики (італійську, французьку, датську та імперську) з метою створення нового балетного стилю, визнаного у світі як англійський балетний стиль. Відмінною особливістю англійської методики є прискіплива увага до деталей у процесі вивчення основних рухів та вправ, при цьому ускладнення навчального матеріалу наступних етапів дуже незначне, внаслідок чого прогрес у засвоєнні програми досить повільний. Наприклад, вправа plie довго виконується у простих комбінаціях, щоб дозволити учневі прогресивно поглибити присідання та покращити опір при виході з plie. Принцип навчання полягає в тому, що доки учень не досягне досконалого виконання одного руху, вивчення наступного не починається. Лише високий рівень оволодіння базовими рухами сприяє подальшому просуванню області більш складної техніки.

RAD дуже серйозно підходить до процесу навчання. Філософія всіх ступенів полягає в тому, щоб забезпечити викладачів та студентів екзаменаційною програмою, що заохочує розвиток гарної техніки, важливої у сьогоденному балетному світі. За допомогою елементів оцінювання навчальна програма визначає навички, які закріплюють впевнену техніку, включаючи стійкість, утримання опори, виворотність, при цьому враховується артистизм та виконавська динамічність.

Американська школа класичного танцю

Джорж Баланчин – видатний хореограф, який започаткував американський балет і сучасне неокласичне балетне мистецтво в цілому. Баланчин - організатор і керівник Школи американського балету та на її основі трупі Американський балет, творець нового напрямку в класичному балеті ХХ століття, що багато в чому визначив розвиток хореографічного театру США.

У 1948 Джордж Баланчин організував Нью-Йорк Сіті балет (англ. New York City Ballet). Історія трупи бере свій початок від Школи американського балету, заснованої в 1934 році, незабаром після того, як у жовтні 1933 р. Дж. Баланчин на запрошення Л. Кірстейна приїхав до США. У Школі Баланчин був художнім керівником.

Сучасна хореографія та манера руху у стилі Дж. Баланчина перетворилися на власну техніку. Він узяв основні рухи, такі як батмани, піруети, пор-де-бра та арабески, і переробив їх так, щоб їхнє виконання було для нього максимально комфортним та дуже художнім. Навіть вправи на розтяжку мають виглядати повністю художнім рухом, де естетика руху стала б основною. У навчанні він наголошував на точність і швидкість рухів, а також на глибоке розуміння музики. Поступово він розробив власний унікальний стиль, який відрізняється високою швидкістю, глибокими пліями та високими вимогами до фізичної підготовки танцюристів. "Тіло танцівника - його головний інструмент, його має бути видно" - говорив Дж. Баланчин.

Метод Баланчина – це балетна техніка, яка вимагає надзвичайної швидкості, нетрадиційних положень рук та кистей. Піруети En-dehors часто беруть із 4-ї позиції (ноги) з випрямленою ногою ззаду і витягнутою передньою рукою (тобто випадом, на відміну від пліє). Також слід відзначити характерний

арабеск, при якому стегна танцюриста знаходиться в ефасе, рука, відкрита в сторону, фактично спрямована назад, щоб створити ілюзію довшої та вищої лінії арабеска. *Petit allegro* значно прискорене, місцями перебільшене та має сучасні штрихи. Приземлення здійснюються на напівпальці, майже або зовсім не торкаючись статі.

Загальна ілюзія методу Баланчина полягає в тому, що танцюристи використовують найбільшу кількість простору за менший час за рахунок швидкості, динаміки та синкопованої музичності. Деякі па Дж. Баланчина дуже читальні, особливо це стосується, стегон, розташованих не на осі, а злегка висунутих вперед, а також рук, що працюють у джазовому стилі, якого ніколи не було в класичному балеті. *Port de bras* також легко впізнавані, оскільки руки перетинають одна одну під час зміни положення, і немає чіткого положення кистей та пальців.

Метод Баланчина викладається в Школі американського балету, у школі нью-йоркського балету та в багатьох школах учнів Баланчина, таких як *Miami City Ballet* (Ед Віллелла), *Ballet Chicago Studio Company* (Даніель Дуелл) та Балет у Вашингтоні (Сюзанна Фаррелл). До виконавців пред'являються серйозні вимоги: вони мають бути дуже стрункими та гнучкими, оскільки техніка дуже травматична і потребує особливого підходу до вивчення.

Техніка, безумовно, викликає чисельні суперечки. Техніку стрибків часто вважають небезпечною, пор де бра занадто різноманітними та химерними, лінії арабесків занадто незграбними та різкими.

Джордж Баланчін запатентував свою техніку, а отже, вона не підлягає редакціям, як і його балети. З одного боку, це дозволяє зберегти стиль Баланчина, з іншого, це кристалізує школу, не даючи можливості її подальшому розвитку.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити стиль та методику італійської школи класичного танцю.
2. Вивчити стиль та методику французької школи класичного танцю.
3. Вивчити стиль та методику датської школи класичного танцю.
4. Вивчити стиль та методику британської школи класичного танцю.
5. Вивчити стиль та методику американської школи класичного танцю.

Література: основна: 6; 8; додаткова: 4.

Лекція № 16.

Тема: Методика виконання рухів класичного танцю 7 семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з задачами та характеристикою рухів сьомого семестру.

План

1. Завдання сьомого семестру.
2. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

Основний зміст.

Завдання сьомого семестру.

- Укріплення стійкості (апломб) у різних поворотах, а також у вправах на півпальцях та пальцях.

- Розвиток пластичності рук та корпусу.
- Набування сили та витривалості при виконанні екзерсису за рахунок прискорення темпу та збільшення кількості рухів у вправах.

Екзерсис у сьомому семестрі повторює та розвиває рухи попереднього семестру. Всі рухи спочатку вивчаються EN FACE, а потім у позах ÉPAULEMENT. Вправи на середині зали вивчають у тій самій послідовності, що і біля палки.

Перед початком вивчення нових програмних рухів слід повторити та перевірити чистоту виконання раніше вивчених. При цьому особливу увагу треба звертати на натягнутість опорної ноги, правильне положення стопи, на пряме та підтягнуте положення корпусу, точне положення центру тяжіння – все це напрацьовує стійкість.

Починається підготовка до турів у великих позах. Вводяться великі стрибки спочатку на місті, потім з просуванням. Вивчаються заноски.

Починаючи з сьомого семестру окрім виховання чистоти виконання особливу увагу приділяють художності. Додаються легкі перегини та наклони корпусу, які координуються з рухами рук та поворотами голови. Виконуючи PORT DE BRAS руки вже не фіксують прохідні позиції, а плавно переводять з позиції в позицію. Виключення складають PRÉPARATION перед початком вправи, в якому чітко фіксується перша та друга позиції.

Таким чином, рухи рук стають більш вільними та активними, що важливо при виконанні великих поз, турів та стрибків.

Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій. Особливості музичного оформлення уроку. Музичний супровід уроку порівняно з попереднім семестром слід більш урізноманітнити. Характер музикальних ритмів змінюється впродовж занять. Під час вивчення нових рухів або окремих його елементів, ритм повинен бути простим. В комбінаціях можна варіювати ритмічний малюнок всередині такту, особливо у стрибках. Особливу увагу приділяти на затакт та підготовчий рух, пам'ятаючи, що будь-який затакт визначає темп всієї вправи.

Вправи біля палки та частково на середині зали, для виконання яких необхідне максимальне напруження м'язів та зв'язок, бажано супроводжувати музикальною імпровізацією, яка зобов'язує головним чином до дотримання метро-ритму. Використання нотного матеріалу можливе у вправах на пальцях, у великих стрибках та в ADAGIO, для перевірки виразності виконання, та музикальності.

Екзерсис біля палки. Основна задача в сьомому семестрі – це розвиток та укріплення стійкості у вправах з півзворотами на одній нозі. На початку семестру, перед вивченням вправ з поворотами на одній нозі слід перевірити рівне положення стопи на півпальцях та на PLIÉ, для цього не слід дуже ускладнювати вправи, щоб не втратити якості виконання, особливо при переході від одного руху до іншого. Згодом вводять більш складні сполучення вправ та півзвороти на одній нозі.

Екзерсис на середині зали. Екзерсис на середині зали будується так, щоб залишався час на виконання стрибків або на вправи на пальцях. Він має більш

стислу форму за рахунок взаємозаміни вправ, наприклад ROND DE JAMBE PAR TERRE та BATTEMENT FONDU, а також обмеження кількості сполучень рухів.

Нові рухи вивчають спочатку у чистому вигляді, потім у простих комбінаціях з раніше вивченими рухами. При цьому, перш за все, треба приділяти особливу увагу правильності, чистоті та виразності виконання.

Стрибки (allegro). В allegro вводяться великі стрибки трамплінного характеру, які виконуються восьмими частками такту з короткого пружного Plié. Вони розвивають силу всієї ноги та силу віддачі від підлоги. Чергування трамплінних стрибків з еластичними, м'якими розвивають ноги для високих та легких стрибків.

Створення комбінацій біля палки, на середині зали та allegro. У цьому семестрі у комбінації вводять складні сполучення рухів та прийоми їх зв'язку, повороти, PIROUETTES.

Підготовка до проведення комбінацій на курсі. Комбінації цього семестру мають танцювальний характер. Для музичного оформлення використовують нотний матеріал. Створену та уточнену комбінацію слід записати у схематичній формі фіксуючи її музикальний розмір, кількість тактів, музикальну розкладку рухів у відповідності до часток такту.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити завдання цього семестру.
2. Вивчити методичні вказівки до завдань біля палки, на середині зали, стрибків цього семестру.

Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

Лекція № 17.

Тема: Організація навчальних занять.

Мета вивчення: ознайомитися з основними принципами організації занять по класичному танцю.

План.

1. Планування та проведення занять.
2. Правила підготовки до уроку.
3. Організаційні умови проведення уроків класичного танцю.

Основний зміст.

Планування та проведення занять.

Основною задачею занять класичним танцем є розвиток професійної підготовки в галузі танцю. Навчання відбувається у відповідності до програми, яка містить зміст, систему та об'єм знань, що мають бути засвоєні учнями. Кожен навчальний рік в програмі пов'язаний з попереднім і логічно його розвиває.

Під час першого та другого року навчання вивчають основні рухи і закладаються основи виконавської майстерності. В наступні роки вивчаються більш складні технічні прийоми. Кожен з розділів програми навчання є однаково важливим і має бути ретельно технічно та художньо засвоєним. Виконання всієї програми залежить від загальної суми знань та навиків отриманих на всіх етапах.

В кінці курсу всі учні мають оволодіти виконавською культурою танцю в межах своїх професійних можливостей. Для цього викладач має зробити все від

нього залежне, щоб учні досягли найкращих результатів.

На основі програми з урахуванням кількості годин виділених на її засвоєння, викладач має скласти календарний план роботи на весь учбовий рік. В кожному з семестрів перші два-три тижні відводять на повтор вже вивчених рухів та вивчають нові найбільш прості елементи програми. Потім вивчають прості комбінації з попередньо засвоєних рухів. Далі вивчають складні елементи програми і ускладнені сполучення рухів, які були раніше засвоєні. В кінці семестру проводиться підготовка до звітнього уроку, яка займає приблизно два тижні. Звітній урок має вміщувати весь запланований та засвоєний протягом звітнього періоду матеріал. Такою є приблизна форма календарного плану. Вона може змінюватись у відповідності до результатів засвоєння матеріалу. Календарний план має відображати терміни виконання програми в цілому. Його основна задача регулювати та спрямовувати роботу викладача протягом учбового року.

Успіх учбового процесу окрім досвіду, знань, обдарованості викладача, насамперед залежить від ретельної підготовки до кожного уроку. Викладач має визначити учбовий матеріал з якого буде складатись урок, тобто його зміст. Зміст залежить від учбових задач.

Правила підготовки до уроку.

1. Скласти нові вправи для кожної частини уроку;
2. Визначити новий матеріал для вивчення в залежності від підготовки учнів та у відповідності до календарного плану;
3. Ввести новий матеріал в різні комбіновані завдання;
4. Визначити разом з концертмейстером відповідні розміри та характер музичного супроводу;

Кожен урок має бути ретельно продуманим по змісту та формі. Також бажано складати план уроку в письмовому вигляді, фіксуючи в ньому завдання. За необхідності, викладач може вносити корективи для поліпшення методичного підходу до засвоєння предмету.

При підготовці до уроку викладач має звертатися до методичної літератури з предмету, використовувати книги видатних педагогів, аналізуючи їх педагогічний досвід. Також бажано відвідувати та записувати уроки досвідчених та кваліфікованих викладачів і використовувати ці нотатки як учбовий матеріал в своїй практичній роботі. При цьому викладач має творчо підходити к учбовому процесу, щоб запропоновані їм завдання точно узгоджувались з задачами певного періоду навчання та відповідали професійному рівню учнів. В своїй роботі викладач має спрямовуватись до лаконічності, художньої простоти, строгості та різноманітності.

Організаційні умови проведення уроків класичного танцю

Для успішного проведення уроків треба дотримуватись наступних умов організаційного характеру:

1. Періодично змінювати розташування учнів уздовж станка. Це дає можливість виправляти ті недоліки у виконанні, які не завжди можна виявити, якщо учень стоїть на одному місці.
2. На середині учні мають розташовуватись у шаховому порядку для

кращого спостереження за ними. Лінії треба постійно змінювати. Склад кожної лінії має підбиратися викладачем в незалежності від здібностей учнів. Це виховує в учнях здорове відчуття рівності та значущості.

3. Треба слідкувати, щоб у всіх учнів було достатньо простору для виконання завдань і при необхідності ділити їх на групи. При цьому, вільні від виконання учні мають розташовуватись в правій або лівій частині зали, задня частина має залишатися вільною.

4. Переміщуватись по танцювальній площі учні мають дотримуючись певних інтервалів між собою. Це розвиває вміння розміщуватись у танцювальному просторі. Уроки класичного танцю треба проводити перед дзеркалом, щоб учні могли спостерігати за собою з боку, але іноді, заняття слід проводити без нього для розвитку самоконтролю.

Важливе значення при проведенні уроку має характер та форма зауважень. Зауваження слід робити в простій, зрозумілій, стверджувальній, короткій формі, як всій групі учнів так і окремо кожному. Не слід всі зауваження вмещувати в одне, або робити їх багатослівними. Вони мають стосуватись суті завдання і бути викладені так, щоб учні швидко і добре зрозуміли що від них вимагається.

Зауваження можуть бути:

1) попереджувального характеру або профілактичними, коли вже відомі слабкі сторони виконання. Цей прийом застосовують при повторі завдання, виконанні його з іншої ноги або у зворотному напрямку;

2) «попутні» - це ті, які можна робити під час виконання завдання;

3) на початковому етапі навчання корисним є, на рівні з усними зауваженнями, підправляти учнів руками. Це допоможе швидше засвоїти правильне положення того чи іншого положення тіла, рук ніг або голови.

Під час уроку викладач має тримати у полі зору всіх учнів, вміти виявляти і виправляти в першу чергу найбільш грубі помилки, а також не залишати без уваги другорядні. Учні мають відчувати за собою постійний нагляд, що кожна їх помилка помічена вчителем. Для цього викладачу зручніше знаходитись в центрі зали біля дзеркала, з цього місця зручніше спостерігати за всіма учнями.

Важливим для досягнення результату є не тільки вказати на помилку і правильно зробити зауваження, а і домогтися його виправлення. Тобто довести діло до кінця. Якщо викладач виявиться недостатньо вимогливим, учні звикнуть і будуть виконувати завдання недбало. При цьому важливо, щоб відносини між викладачем та учнями залишались взаємоввічливими. Вчитель має виявляти строгість та вимогливість, але в той же час уникати різкості та грубості. Він має виховувати в учнях благородну манеру рухів, відчуття гарного смаку, музикальність, артистизм.

Викладач класичного танцю має постійно самоудосконалюватись, мати строге та критичне відношення до своєї роботи, бути вимогливим до учнів, добре знати свій предмет, вміти застосовувати ці знання на практиці. Специфіка предмету «Класичний танець» вимагає від викладача знань в галузі етики, педагогіки, музики, історії та теорії балетного театру, акторської майстерності, анатомії, фізіології та психології.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити особливості планування та проведення занять.
 2. Запам'ятати правила підготовки до уроку.
 3. Запам'ятати організаційні умови проведення уроків класичного танцю.
 4. Скласти план уроку класичного танцю відповідно до певного розділу програми.
 5. Скласти та записати урок.
- Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

Лекція № 18.

Тема: Методика виконання рухів класичного танцю 8 семестру.

Мета вивчення: ознайомлення з задачами та характеристикою рухів восьмого семестру.

План.

1. Завдання восьмого семестру.
2. Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

Основний зміст.

Завдання восьмого семестру.

- Засвоєння техніки заносок, TOURS з різних прийомів.
- Початок вивчення TOURS у великих позах.
- Розвиток пластичності та гнучкості при переході з однієї пози в іншу.
- Введення більш складної форми ADAGIO.
- Розвиток елевації у великих стрибках.

Всі нові рухи восьмого семестру, як біля палки, так і на середині зали, спочатку вивчають в чистому вигляді.

На початку семестру перевіряють вірність виконання рухів, що були вивчені у попередньому семестрі. При переході до більш складних сполучень рухів треба слідкувати не тільки за чистотою виконання, а також за виразністю поз та положень. При цьому необхідно виділяти основні та другорядні (зв'язуючі) рухи, добиваючись різниці у їх виконанні. Однак не треба перевантажувати вправи великою кількістю різних рухів, це заважає ретельному виконанню необхідних правил.

Методичні вказівки до вивчення рухів та побудови комбінацій.

Особливості музичного оформлення уроку.

Порівняно з сьомим семестром музичний супровід уроку вимагає більш різноманітного ритмічного малюнку та загального прискорення темпу. Вправи біля палки та частково на середині зали, для виконання яких необхідне максимальне напруження м'язів та зв'язок, бажано супроводжувати музикальною імпровізацією, яка зобов'язує головним чином до дотримання метро-ритму. Використання нотного матеріалу можливе у вправах на пальцях, у великих стрибках та в ADAGIO, для перевірки виразності виконання та музикальності.

Вправи біля палки. Раніше вивчені рухи виконуються в більш складних сполученнях. Наприклад тур вводиться в будь-які рухи, при цьому дуже важливо слідкувати за точністю виконання підготовчого положення перед туром.

У вправи біля палки додаються більш різноманітні та складні сполучення рухів рук та корпусу, виховуючи тим самим самостійне та вільне володіння ними. Ряд рухів ускладнюється за рахунок додавання прийому *PLIÉ- RELEVÉ* при виконанні *BATTEMENT DÉVELOPPÉ* з поворотом до та від палки.

Вправи на середині зали. Повторюють та ускладнюють рухи сьомого семестру. Наприклад, засвоївши *BATTEMENT TENDU EN TOURNANT* на $\frac{1}{4}$ звороту, його виконують на $\frac{1}{2}$ звороту. Правила самого звороту не змінюються. Необхідно слідкувати за тим, щоб зворот корпусу точно співпадав з рухом робочої ноги, руки, не рухаючись, зберігали другу позицію. Дотримання цих правил виховує потрібну координацію повороту. *Petit BATTEMENT* та *BATTEMENT FRAPPÉ* виконують *EN TOURNANT*. Перш ніж перейти до їх вивчення, необхідно закріпити ці рухи на півпальцях *EN FACE*.

ADAGIO. Вправи на середині зали починаються з маленького *ADAGIO*, не перевантажуючи його великою кількістю поз та положень. В маленькому *ADAGIO* нові рухи поєднують з вивченими раніше, як наприклад, з туром *lent*, *PORT DE BRAS-PRÉPARATION* тощо.

Маленьке *ADAGIO* часто поєднують з *BATTEMENT TENDU* та з *BATTEMENT TENDU JETÉ*.

Велике *ADAGIO* виконують перед *allegro*, воно значно складніше. У великому *ADAGIO* необхідно приділяти увагу художній координації рухів. Переходи з одного положення в інше доповнюються вільними рухами корпусу, голови та особливо рук, це розвиває танцювальність.

Стрибки (*allegro*).

У восьмому семестрі вивчають більш високі стрибки, для яких потрібна сильна віддача від підлоги, тому необхідно продовжити виконання трамплінних стрибків як в простому, так і в більш складному вигляді. До них належать *TEMPS LEVÉ* на одній нозі з положенням іншої ноги на *COU-DE- PIED* спереду чи позаду.

Трамплінні стрибки виконують восьмими частками такту. Чергування великих та високих трамплінних стрибків з маленькими м'якими та еластичними – допоможе розвинути елевацію, необхідну для великих стрибків з просуванням. *DEMI-PLIÉ* перед стрибком повинно бути пружним та еластичним, що виключає можливість подвійного *PLIÉ* та зберігає силу для високого стрибка. Перед поштовхом від підлоги треба слідкувати за виворотним положенням стоп у п'ятій позиції та щільно притиснутими п'ятками, корпус стрункий та підтягнутий.

ÉPAULEMENT у стрибках та вправах на пальцях дещо зміщується в точку 1 плану класу, активній поворот голови зберігається. Це полегшує переходи з *ÉPAULEMENT* в положення *EN FACE* та переходи у *ÉPAULEMENT* в кінці стрибка, які зустрічаються в восьмому семестрі частіше.

Вивчені рухи включають в нескладні комбінації, нові рухи вивчають спочатку у чистому вигляді.

Створення комбінацій біля палки, на середині зали та *allegro*. У восьмому семестрі у комбінації вводять складні сполучення рухів та прийоми їх зв'язку, повороти, *PIROUETTES*.

Підготовка до проведення комбінацій на курсі. Комбінації восьмого семестру мають танцювальний характер. Для музикального оформлення використовують нотний матеріал. Створену та уточнену комбінацію слід записати у схематичній формі фіксуючи її музикальний розмір, кількість тактів, музикальну розкладку рухів у відповідності до часток такту.

Питання до самостійної роботи:

1. Вивчити завдання восьмого семестру.
2. Вивчити методичні вказівки до завдань біля палки, на середині зали, стрибків восьмого семестру.

Література: основна: 2; 3; 4; 5; 6; 7; додаткова: 8.

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ:

Основна література

1. Ваніна І. Методичні засади роботи концертмейстера класичного танцю в системі хореографічної освіти [Електронний ресурс] : навч.-метод. посіб. / Ірина Ваніна, Алла Кульбака ; НДУ ім. М. Гоголя. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2023. 81 с.
2. Васірук С. О. Класичний танець : навч.-метод. посіб. / С. О. Васірук. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т імені Василя Стефаника, 2009. 260 с.
3. Гладка Л. В. Побудова уроку класичного танцю на основі музики композиторів віденської класичної школи: погляд концертмейстера = Construction of a classical dance lesson based on the music of the vienna classical school composers: the accompanist's view / Гладка Людмила Володимирівна // Танцювальні студії / Київський національний університет культури і мистецтв. 2021. Т. 4, № 2. С. 162-174.
4. Гончаренко Ю. В. Хореографія: основи класичного танцю : навч.-метод. посіб / Гончаренко Ю. В., Єрмакова О. А. Запоріжжя : Запоріз. нац. ун-т, 2011. 239 с.
5. Гриценко О. Е. Класичний танець як навчальний предмет в умовах сучасної мистецької освіти / Гриценко О. Е., Дрожжа Я. О. // Progressive research in the modern world : Proc. of VII Intern. Sci. and Practical Conf., Boston, USA, 29-31 March 2023. Boston, 2023. С. 412-415.
6. Коваленко / І. Особливості уроків класичного танцю в національній опері України / Є. І. Коваленко // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури ; редкол.: В. М. Шейко (відп. ред.) та ін.] ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2013. Вип. 42: (спецвип.), Ч. 1. С. 171-180.
7. Олійников А. Генезис методології класичного танцю як теоретичної науки // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 7-8 груд. 2017 р. / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв ; [редкол.: Литвин С. Х. та ін.]. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 231-233.
8. Семенова Н. М. Національна виконавська культура та педагогіка в українському балетному мистецтві // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. Харків : ХДАК, 2020. Вип. 67. С. 136-146. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.14>.
9. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник / Л. Ю. Цветкова. 3-тє вид., перероб. та допов. Київ : Альтерпрес, 2010. 324 с.

Додаткова література

10. Білаш О. С. Київський театр класичного балету: історичний та мистецький аспекти діяльності (1981-1998) [Текст] / Білаш Ольга Сергіївна, Хоцяновська Людмила Францівна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 4. С. 97-102.
11. Бортник К. В. Значення фольклору в класичному танці / Бортник Катерина Віталіївна, Гриценко Олена Едуардівна, // European scientific congress : Proc. of III Intern. Sci. and Practical Conf., Madrid, Spain 17-19 April 2023. Madrid, 2023. С. 256-261.
12. Голдрич О. Хореографія: основи хореографічного мистецтва, основи композиції танцю : навч. посіб. для мистец. навч. закл. / Олег Голдрич. Львів : Край, 2003. 160 с.
13. Плахотнюк О. Космополітичні процеси в театрі класичного балету // Knowledge, Education, Law, Management. 2020. № 5, vol. 3. С. 38–42. <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.7>
14. Bigus O. Interpretation of Classical Ballets in the Radu Poklitaru's Works: a Philosophical and Ideological Paradigm of Modern-ballet // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв; [редкол.: О. Безручко (гол. ред.) та ін.] : зб. наук. пр. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. Вип. 44. С. 150-155. Clements L. & Nordin-Bates S. M. (2020): Inspired or Inhibited? Choreographers' Views on How Classical Ballet Training Shaped Their Creativity = Надихають чи стримують? Погляди хореографів на те, як класична балетна освіта вплинула на їхню творчість // Journal of Dance Education DOI: 10.1080/15290824.2020.1744154
15. Daly, A. (1987). Classical ballet: A discourse of difference. Класичний балет: Дискурс відмінностей. Women & Performance: A Journal of Feminist Theory, 3(2), 57–66. <https://doi.org/10.1080/07407708708571104>
16. Morris, G. (2022). Historical schooling: ballet style and technique. Історична школа: балетний стиль і техніка. Research in Dance Education, 25(1), 73–92. <https://doi.org/10.1080/14647893.2022.2064843>.
17. Wulff, H. (1998). Ballet across Borders: Career and Culture in the World of Dancers (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003084754>
18. Yetter, E. (2020). Strategies for Staging Classical Ballet Repertoire. Стратегії постановки класичного балетного репертуару. Dance Education in Practice, 6(1), 13–19. <https://doi.org/10.1080/23734833.2020.1711671>

Інформаційні ресурси

19. Бібліотека Харківської державної академії культури: сайт. – Режим доступу: <http://lib-hdak.in.ua/>.

20. Репозиторій ХДАК. – Режим доступу: <http://195.20.96.242:5028/khkdak-xmlui/>.
21. Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського : сайт. – Режим доступу: <http://mtlib.org.ua/>.
22. Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка : сайт. – Режим доступу: <https://korolenko.kharkov.com/>.
23. Вікіпедія: вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

Навчальне електронне видання

КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ТА МЕТОДИКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ

Конспект лекцій

Укладачі

Євгенія СЛАСТИНА,

викладач кафедри бальної хореографії й факультету хореографічного мистецтва ХДАК

Олена ГРИЦЕНКО,

викладач кафедри сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій факультету хореографічного мистецтва ХДАК

Тетяна БОРОДІНА,

провідний концертмейстер кафедри сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій факультету хореографічного мистецтва ХДАК

Видається в авторській редакції

Комп'ютерний набір Гриценко О. Е.