

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

**Факультет хореографічного мистецтва**

Кафедра бальної хореографії

**ЄВРОПЕЙСЬКИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ТА МЕТОДИКА ЙОГО  
ВИКЛАДАННЯ**

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

спеціальності 024 Хореографія

освітньої програми Бальна хореографія

Харків, 2025

УДК 792.83:793.31](4)(042.4)

Є24

Друкується за рішенням науково-методичної ради  
Харківської державної академії культури, протокол № 17 від 17.06.2025 р.

**Рецензенти:**

**Ірина Мостова**, кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;

**Кирило Шкурєєв**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри бальної хореографії ХДАК.

**Укладачі:**

**Олександра Широковська**, старший викладач кафедри бальної хореографії;

**Денис Федорченко**, викладач кафедри бальної хореографії.

**Європейський бальний танець та методика його викладання :**  
конспект лекцій з дисципліни для здобувачів першого (бакалавр.)  
рівня вищої освіти зі спец. 024 «Хореографія», освіт. програми  
Є24 «Бальна хореографія» / М-во культури та стратег. Комунікацій  
України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т хореогр. мистецтва,  
Каф. бальної хореогр. ; [уклад.: О. М. Широковська,  
Д. І. Федорченко]. – Харків: ХДАК, 2025. – 57 с.

УДК 792.83:793.31](4)(042.4)

© Харківська державна академія культури, 2025  
© Широковська О.М., Федорченко Д.І.

## ЗМІСТ

Вступ	4
Лекція 1. Бальний танець як вид мистецтва, вид спорту та форма дозвілля. Історія розвитку та поширення європейського бального танцю у світі.	5
Лекція 2. Стилi в сучасній європейській програмі стандартизованих бальних танців. Англійський та італійський стиль.	12
Лекція 3. Загальноприйнята у світі термінологія європейського бального танцю.	16
Лекція 4. Специфічні принципи навчання у європейських бальних танцях. Позиція у парі. Основні позиції центру (дев'ять позицій у парі). Позиції голови.	21
Лекція 5. Видатні виконавці та педагоги європейського бального танцю.	26
Лекція 6. Система оцінювання змагань скейтинг. Система оцінювання змагань 2.1.	31
Лекція 7. Віденський вальс та фігури які дозволені до виконання за стандартами міжнародної організації WDSF.	35
Лекція 8. Музика в європейських бальних танцях. Основні поняття та застосування в танцювальних рухах.	37
Лекція 9. Музична структура змагальних композицій у європейських бальних танцях	39
Лекція 10. Вимоги до танцювальних композицій різних вікових і класових категорій. Методика складання змагальних композицій у танцях європейської програми.	41
Лекція 11. Загальне поняття свінгу та нахилу (свею). Види і форма свінгу. Типи нахилів.	44
Лекція 12. Стиль, манера, характер при створенні варіацій з європейського бального танцю.	47
Література	50

## ВСТУП

Дисципліна «Європейський бальний танець та методика його викладання» є обов'язковим компонентом з циклу професійної підготовки фахівців у галузі бальної хореографії. Вона містить теоретичний і практичний матеріал з бальних танців європейської програми.

**Мета дисципліни** – підготувати виконавця, викладача європейського бального танцю дитячого або дорослого танцювального колективу, діяльність якого спрямована на різні форми занять бальними танцями, як-то: школа, чи студія бального танцю; танцювально-спортивний клуб; ансамбль бального танцю, чи команда танцювально-спортивного формейшн, колектив професійних виконавців бальних танців.

Конспект лекцій з дисципліни «Європейський бальний танець та методика його викладання» підготовлено для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 024 Хореографія освітньої програми Бальна хореографія.

В конспекті лекцій охоплено основний теоретичний матеріал за напрямками:

- Історичні аспекти розвитку танців, що входять до європейської програми бальних танців.
- Загальноприйнята термінологія європейських бальних танців.
- Система оцінювання змагань з європейських бальних танців.
- Загальні принципи навчання танцям європейської програми.
- Методичні принципи складання змагальних композицій танців європейської програми.
- Видатні виконавці та педагоги європейських бальних танців.

Конспект складається зі вступу, 12 лекцій та списку рекомендованої літератури (20 основні джерела, 38 – додаткові джерела).

## Лекція 1

# ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ. БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ВИД МИСТЕЦТВА, ВИД СПОРТУ ТА ФОРМА ДОЗВІЛЛЯ. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ТА ПОШИРЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ У СВІТІ

### ПЛАН

1. Історія розвитку бальних танців
2. Повільний вальс
3. Танго
4. Віденський вальс
5. Повільний фокстрот
6. Квікстеп
7. Мета та завдання курсу “Європейський бальний танець та методика його викладання”

### ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

**Історія розвитку бальних танців** тісно пов’язана з історією нашого суспільства. Зміни, що відбувались в економічній, соціальній, політичній сфері життя, рівень загальної культури суспільства знаходять своє відображення в художній творчості народу, а відповідно, й у бальній хореографії. Безперечно, що до створення та розвитку бальних танців долучило свою фантазію і талант не одне покоління талановитих хореографів, музикантів, виконавців та педагогів. Таким чином, бальний танець як один із видів хореографічного мистецтва є специфічною формою відображення історичної дійсності.

Бальний танець як історичне явище своїми коренями сягає в побутові форми народного танцю. На певному етапі розколу суспільства на класи появились салонні, або бальні танці. В їхню основу лягли побутові народні танці, які видозмінювались під впливом норм етикету та устрою життя привілейованих верств суспільства (наприклад: селянський бранль – і салонні басданси; народний контрданс – і салонні лансьє і т.д.).

Перші танцювальні канони та світські танці виникають у XII ст., в епоху середньовічного Ренесансу – розквіту замкової рицарської культури.

Перші елементи танців-променадів, танцювальної ходи включаються у напівцерковні – напівсвітські процесії, вуличні балети, популярні на півдні Франції, величезні за масштабом і складні за постановкою.

У XIII-XIV ст. під час численних театралізованих свят викристалізовувалися виразні засоби і майбутніх балетів, і майбутніх бальних танців. Зі сценок з сюжетами в народному характері, що розігруються бродячими акторами під час трапез між зміною страв, пізніше виникнуть розгорнуті пантоміми. Поряд з ними продовжують розвиватися світські танці-ходи, танці-променади.

До наших днів збереглися лише назви цих танців. Перші теоретичні описи їх були зроблені в XVI ст. Так, наприклад, знаменитий французький теоретик Туано Арбо в книзі «Орхезографія», описуючи різні види танців XVI ст., приділяє

велику увагу бранлю як одному з видів стародавньої та улюбленої розваги. Цей найулюбленіший народний танець, значно стилізований в аристократичних салонах, став однією з перших форм бального танцю і відіграв велику роль у розвитку бальної хореографії. Величезною популярністю користувалася павана. Її виконували з канделябрами або смолоскипами в руках. Паваною відкривалися бали, вона ставала центром весільних церемоній.

До XVI ст. бальні танці виконувалися під музичний супровід невеликого оркестру: 4 корнети, тромбон, 2-3 віоли. Не відрізняючись багатим арсеналом рухів, вони поєднували в собі пантомімні сценки та різноманітні танцювальні малюнки. Такі танці відносились до групи бассдансів (низьких танців).

З піднесенням міст, виникненням університетів відкривається нова сторінка мистецтва середньовіччя. У цей період остаточно відшліфовуються і танцювальні виразні засоби. На зміну бассдансам приходять менует і ригодон, основні форми яких запозичуються з народних танців. У танцях з'являються легкі стрибки і повороти, їх характеризують більш швидкий темп і витонченість поз. Типовим прикладом такого виду танців є романеска. До кінця XVII ст. у Франції, Англії та Німеччині починають танцювати контрданс, дещо чинний і строго симетричний салонний танець, запозичений з танців англійських селян.

Поступове ускладнення танцювальної лексики і композицій, канонізація фігур і поз призвели до необхідності тривалий час опановувати танцювальне мистецтво. Так, у XVII ст. з'являються підручники з танців. Педагоги і танцмейстери для виконання на балах все частіше обирають та відшліфовують народні масові танці, живі та винахідливі по малюнку. У танцювальні зали потрапляють польський народний танець, жвавий і граціозно-грайливий екосез, танець шотландського походження, гавот і багато інших. У короткий час ці танці стають модними в усіх країнах Європи.

Найскладнішими танцями були менует, який почали танцювати у швидкому темпі, і гавот. Останній, відрізнявся від «швидкого» менуету великою кількістю дрібних стрибків і вихилянь, виконання яких вимагало особливого тренування.

У середині XVIII ст. парні танці поступаються місцем масовим. Особливо рухливими були танці, що з'явилися після французької революції.

Незліченні святкування цього часу супроводжувалися великою кількістю танців і пісень, що увійшли в побут народу. Перевага віддавалася контрдансу, в якому брала участь велика кількість танцівників. Виконавці ставали в лінію один проти одного і придумували все нові і нові фігури. Часто контрданс перетворювався у танець-гру.

Танцювали і під музику «Марсельези», співали куплети і танцювали карманьйола і т.д. Радісні, енергійні танці французьких повстанців захоплювали і об'єднували всіх своїм запальним ритмом.

Так складні етикетні танці змінили танцювальні форми, доступні широким верствам суспільства. Особливою любов'ю користувалася фарандола. Її танцювали всі жителі вулиць. Взявшись за руки, вони слідували за ведучим, який «випишував» химерні фігури: струмочки, змійки, равлики, мости. Фарандола також супроводжувалася мелодіями улюблених бойових пісень.

XIX ст. – час масових бальних танців. Все більше входять у моду бали та маскаради У них бере участь не тільки знать, а й міське населення.

Провідне місце в XIX ст. належить вальсу. Проникнення вальсу на бали йшло поступово. Відомо, що обертальні рухи в танцях з'явилися задовго до народження спеціальної вальсової музики. Слово ж «вальс» увійшло до вжитку вже у XVIII ст. Це очевидно з назв танців «вальдан», «поечен», що означає «крутитися», «ковзати». Серед старих пісеньок Німеччини та Австрії знайдеться багато таких, які співалися в ритмі вальсу. Під їх нехитру мелодію танцювали дреєр, лендлер, ленчор (ймовірно, саме з цієї групи танців вийшов вальс). Народне походження вальсу безперечне.

Поява вальсу відповідала новим нормам суспільного життя. Це був легкий, невимушений танець, що давав більшу можливість імпровізації, тому він і полюбився широким колам міського населення, яким був чужий придворний етикет. Але довгий час церква і світські власті забороняли виконання навіть найелементарніших фігур вальсу: в близькості танцюючих, в поєднанні рук вони вбачали аморальність. Вальс дозволялося виконувати лише на весіллях.

Народився і розцвів вальс у Відні, але в різних країнах цей «король» танців набував тих чи інших національних рис. Так з'явився англійський вальс, угорський вальс, вальс-мазурка і т. п. Дуже поширений був вальс утрюх – альман і вальс у два па, який часто називали російським. Виникли танці, куди вальс входив як необхідна частина танцю. Наприклад, па де труа складався з менуету, мазурки і вальсу.

Широке поширення танців призвело до організації спеціальних танцювальних класів, де вчителі-професіонали навчали бального танцю, створювали нові його композиції. Особливо високо цінувалися викладачі французи, адже саме їхня батьківщина вважалася законодавицею бальних танців, диктувала всьому світу манеру їх виконання. Поступово першість Франції стали перехоплювати Австрія, а потім і Росія.

До XX ст. все активніше питаннями канонізації бальної хореографії займаються в Англії. Мабуть, ніколи раніше так не відчувалась зміна стилю, темпу ритму, поява все нових бальних танців. До танців європейського стандарту приєдналися нові, «вихідці» з Північної та Латинської Америки. Для XX ст. характерне тяжіння до танців імпровізаційного характеру. Далеко не всі танці, народжені цим бурхливим часом, утвердились надовго. Навіть такі модні в свій час танці як тустеп, шиммі, бугі-вугі, твіст, чарльстон існували недовго. Проте, в XX ст. зберігається стійкий інтерес до танців більш раннього походження. Вальс, квікстеп, полька живуть по нинішній день, розвиваючись та пропонуючи для виконання все нові форми. Вони складають предмет вивчення та широкого виконання поряд з такими танцями XX ст., як танго, фокстрот, самба, ча-ча-ча, румба та ін.

Останні десятиліття характеризуються появою танців підвищеної ритмічності. Їх часто так і називають – «ритмічні танці». Своєю спортивністю, близькістю до рухливого сучасного способу життя вони захоплюють все більше молоді. Такі напрямки сучасної хореографії, як брейк-данс, хіп-хоп, електрик, сальса, мамба, данс-шоу та ін. вимагають від танцюристів доброї акробатичної,

силової підготовки, вимагають ведення здорового способу життя, щоденних багатогодинних тренувань. Вони мають достатньо сталу хореографічну форму і можуть бути об'єднані під однією музично-хореографічною назвою «сучасні танці».

До європейської програми танців відносяться 5 танців: повільний вальс; танго; віденський вальс; фокстрот; квікстеп

**Повільний Вальс.** Музичний розмір:  $\frac{3}{4}$ . Темп 30 тактів на хвилину.

Рік появи: 1923-1924.

Попередниками повільного вальсу, якого в деяких країнах називають англійським вальсом, а в Англії коротко waltz – були віденський вальс і вальс бостон, який появився на початку ХХ ст. у США.

Оскільки темп віденського вальсу був досить швидким, то незабаром композитори почали писати музику, яка була набагато повільніша. Від цієї музики розвинувся новий стиль вальсу, званого бостоном, з повільнішими поворотами, і довшим, ковзаючим рухом. Приблизно у 1874 р., в Англії, утворився дуже впливовий "Бостонський клуб" і почав з'являтися новий стиль танцю, англійський, названий надалі повільним вальсом. Проте, лише після 1922 р. цей танець стане настільки ж фешенебельним як танго. Дивно, але те що раніше пари танцювали у вальсі бостон дуже сильно відрізняється від того, що ми виконуємо зараз. Відразу після 1-ої Світової війни вальс нестримно змінюється. Танець створений на початку 1919 року як самостійний, проте всі принципи руху і особливо фігури були використані з повільного фокстроту. У 1921 р. було вирішено, що основний рух має бути: крок, крок, приставка. Коли в 1922 р. Віктор Сильвестр виграв першість, то Англійська програма вальсу складалася всього лише з правого повороту, лівого повороту і зміни напрямку. У 1926/1927 р. вальс був значно вдосконалений. Основний рух був змінений на: крок, крок убік, приставка. В результаті цього з'явилося більше можливостей для розвитку фігур. Вони були стандартизовані Імперським Товариством Вчителів Танцю (ISTD). Багато з цих фігур ми танцюємо до цього часу.

Повільний вальс – це свінговий, рухово-просторовий танець.

**Танго.** Музичний розмір:  $\frac{2}{4}$ . Темп 32-33 такти на хвилину.

Рік появи: 1910.

Творців танго, так як і інших модних танців ритмічного стилю слід шукати серед африканських рабів, які привозили свої танці, пісні та ритми у Південну Америку з часів колонізації в XVI столітті. Аргентинський письменник Ерос Нікола Сірі, під час проведення надзвичайно глибоких досліджень, що стосуються походження танго, дійшов до висновку, що назва танцю походить від «тангано» - танцю африканських рабів.

Ще одна з версій танго – що це енергійний танець з категорії танців фламенко з Іспанії. З іспанським завоюванням Південної Америки танго разом з іншими народними іспанськими танцями було завезене з поселенцями до Аргентини. Один або обидва ці танці в Аргентині в нетрях Буенос-Айресу злилися з кубинським танцем habanera, утворивши танець, відомий як «мілонга».

Мілонга на початках була популярна в нижчих шарах Аргентинського суспільства, а на початку 20 ст. почала привертати увагу і вищого світу. У Західній Європі перший пік популярності почався з виступу великої французької зірки мюзик-холу Містінгует у 1910 році. "Тангоманія", що почалася в Парижі, перекинулася до Лондона і Нью-Йорка і практично не затихала під час першої світової війни.

Проте дорога танго не була всипана трояндами. Було багато прихильників і не менше противників цього танцю. У 1913 році була видана книжка англійської вчительки танців Гладіс Бетті Грозієр під назвою *The tango and How to Dance It*, яка значною мірою спричинилась до ознайомлення шанувальників танців з основними кроками танго.

Першу спробу визначення теорії і танцювальної техніки танго було здійснено під час конференції, присвяченій танго, скликаній у Лондоні в 1922 році. В присутності близько 300 англійських вчителів танців, а також багатьох фахівців з цілого світу було продемонстровано декілька версій танго. Було узгоджено, що такт 2/4 відноситься як до танго, так і до мілонги, і що різниця між тими двома танцями знаходиться в ритмі, а не в такті. Також було встановлено, що темп танго повинен бути, близько 30 тактів за хвилину (тепер 32-33), що ноги в танці ставляться прямо (не назовні, як це відбувається в техніці класичного танцю), що крок вперед робиться зверху вниз на цілу стопу і т.д. З того часу розвиток танго проходив вже у швидкому темпі.

**Віденський вальс.** Музичний розмір:  $\frac{3}{4}$ . Темп 60 тактів на хвилину.

Рік появи: 1775.

Походження вальсу приховане в далекому минулому. Однак беззаперечним є те, що вальс не появився раптово, і не є витвором одного покоління, а формувався на протязі довгого часу. Правдоподібно, вальс походить з леандлера, тобто з ще ранніх народних танців південної Німеччини. Ці танці відомі під загальною назвою *Deutsche* або *Teutsche*, що були поширеними вже у XIV столітті, а утворилися, мабуть, ще раніше. Один з них, названий *Noppaldei*, походить, приблизно з XII ст..

Згідно з Моско Карнера, відомим диригентом, письменником і популярним (особливо в 30-х роках XX ст.) ведучим англійського радіо, вальс-це німецький танець. Він вважав, що не буде перебільшенням твердження, згідно з яким завдяки таким австрійським композиторам, як Шуберт, Ланнер і Штраус, вальс став символом Австрії, а точніше кажучи, її столиці – Відня (звідси і назва танцю – Віденський вальс).

Німецький вальс в Австрії мав більші можливості розвитку, ніж в Німеччині. У австрійському цісарському дворі народні пісні і танці завжди користувались великою популярністю. На балах-маскарадах, народних гуляннях, всі суспільні верстви із задоволенням танцювали вальс.

Вальс - це танець, який виконується під музику з трьома ударами в такті. Кожен такт починається з ударного рахунку, а закінчується менш виділеним, що створює великі труднощі для початківців, а для досвідченого танцюриста такий ритм створює чудові романтичні переливи. Історію танців на "три чверті" можна

прослідити досить легко, оскільки більшість танців танцювалось і танцюється на два і чотири рахунки а танців на три рахунки не дуже багато.

У 1924 р. Імперське товариство вчителів танцю (the Imperial Society of Dancing-ISTD) вирішило стандартизувати танці, відомі у той час. Спеціальний відділ ISTD, комітет з бальних танців почав займатися цією важливою справою. Всі танці з сучасної європейської програми були більш-менш детально описані, за винятком віденського вальсу, який був не дуже популярний в Англії.

Танцювальні форми віденського вальсу формувались дуже довго. Вальс танцювали на різноманітні способи. Ритмічний поділ кроків віденського вальсу не завжди був рівним. Ще до середини ХХ ст. вальс виконували на танцювальних турнірах наступним чином: перший крок був повільним і тривав майже на протязі двох ударів, проте другий і третій кроки танцювались, як швидкі кроки на протязі третього удару. Цей спосіб поділу кроків віденського вальсу на швидкі та повільні часто спричиняв підстрибування вгору під час приставляння ніг. Це дещо суперечило романтичному плавному кружлянню і тому ритм кроків був змінений. Сьогодні на танцювальних турнірах віденський вальс танцюють в ритмі 180 ударів в хвилину (60 тактів), з обмеженою кількістю фігур (7 фігур), в рівному часовому поділі, в ритмі 1, 2, 3.

**Повільний фокстрот.** Музичний розмір:4/4. Темп 30 тактів на хвилину.

Рік появи: 1913.

Як утворився фокстрот? Дехто стверджує, що творцем фокстроту був американець Гаррі Фокс, актор водевілю, і здається, що це твердження найблище до правди. У 1913 році Гаррі Фокс ввів на сцену театру, в якому працював, певну кількість «класичних кроків», які танцювали під музику ragtime. Цей вид кроків, не відомий до того часу, одержав назву «Fox`s Trot».

За іншою версією назва танцю походить з англійського виразу «fox trot», що означає крок лиса, або біг чи ходьба коня.

На початку фокстрот був досить повільним танцем, який не мав чітко встановлених правил. Танцюристи, особливо ті, хто жили і працювали в щораз більшому напруженні, вважали, що танець повинен давати певне розслаблення, а не створювати труднощі, тому вони ходили і бігали під фокстротну музику так, як хотіли. Перші музичні твори фокстроту раптово переривались наприкінці, тоді став модним музичний break. Танцюристи, раптово зупинені під час руху, згинали коліно ноги, на якій стояли, а іншу ногу підносили назад і трохи вгору. Фокстротна анархія не продовжувалась надто довго. На першій з трьох конференцій, які на багато десятиліть визначили форму сучасного бального танцю, ввели у фокстрот бічні кроки chasse і визначили ритм цих кроків: повільно, швидко, швидко; також стопи в танці почали ставити паралельно (до цього використовувалась виворотна позиція) і т.д.

Фокстрот дав самий суттєвий поштовх для розвитку всіх бальних танців. Комбінація швидких та повільних кроків створює велику кількість варіацій і приносить набагато більше задоволення, ніж танцювання всіх кроків в одному ритмі, на кожний рахунок (а до цього абсолютно всі танці виконувались в одному ритмі). Існує велика кількість різноманітних ритмічних поєднань кроків в

фокстроті, він є найбільш важким танцем для вивчення через складний ритмічний характер руху. Велика кількість фігур з фокстроту було запозичено для повільного вальсу (а не навпаки, як багато хто вважає). Фокстрот сповістив появу нової ери в історії бальних танців і започаткував появу нової танцювальної техніки, що спирається на закони природного руху тіла

**Квікстеп.** Музичний розмір: 4/4. Темп 50 тактів на хвилину.

Рік появи: 1923.

Квікстеп, як багато хто знає, це дійсно швидкий фокстрот. У 20-і роки багато оркестрів і джаз-банди почали виконувати фокстроти в швидкому темпі, переходячи від чинного дев'ятнадцятого століття до буйного ритму двадцятого. Ті, хто умів танцювати фокстрот, на балах, вечорах були постійно невдоволені тим, що якісь рухи неможливо танцювати, доводилося придумувати нові. Про ці проблеми писали багато популярних у той час газет. У програму танцювальних вечорів, щоб попередити любителів «справжнього» фокстроту, танець почали включати під назвою «quick-timefoxtrot», інколи «quick-time-steps» і, нарешті, коротко - «quickstep».

Роком народження квікстепу вважається 1923 рік, коли оркестр Поля Вайтмана виступав у Великобританії.

Сучасні рухи квікстепу, засновані колись на кроках фокстроту, сильно відрізняються від тих, які танцювали в 20-і роки минулого століття. Стрибки в просуванні і на місці, ланцюжки ходів та інші оригінальні рухи в парі - всі ці рухи, явно або не явно, сильно змінившись або просто безпосередньо потрапили в квікстеп з трьох танців - чарльстону, шиммі і black bottom.

Чарльстон родом з островів Кабо-Верде, назва танцю йде від порту Чарльстон, в якому негритянські докери танцювали енергійний круговий танець (типу «яблучка»). На сцені чарльстон вперше був виконаний в негритянському шоу Джорджа Уайта в 1922 році. Популярність в Європі до чарльстону прийшла в двадцяті роки, після виступів Джозефіни Бакер у Парижі. Цей танець виконувався в ритмі 200-240 ударів в хвилину, з розмахуваннями руками і ногами, кіками і чимось нагадував сучасні молодіжні дискотеки. Танець швидко завоював весь світ, але ще довго в пристойних танцювальних залах його забороняли, обмежували або супроводжували табличками «спокійніше чарльстон, якщо можна...».

Black bottom став відомий завдяки тому ж Джорджу Уайту, його шоу в 1926. Танець виконувався в ритмі від 140 до 160 ударів в хвилину, і включав розгойдування корпусу, згинання-розгинання колін і кіки ногами.

Попередником танцю шиммі є нігерійський танець «шика», який привезли до Америки раби з Африки. Шиммі був дуже популярним в США з 1910 до 1920. Є версія, що шиммі вперше виконувала Етел Уотерс в шоу «Sometime» в 1919. У своїх спогадах вона писала про танець, в якому розгойдувалася, поклавши руки на стегна і не рухаючись з місця. Оце і вся передісторія...

В даний час квікстеп танцюється в ритмі 200 ударів в хвилину. Основні рухи - це прогресивні кроки, шассе, повороти, багато інших рухів, запозичених з фокстроту. Базовий рух для початківців - четвертні повороти.

Основною відмінністю від інших європейських танців є «стрибки», як в просуванні, коли пара немовби «стелиться вздовж паркету», із поворотами або без, так і на місці, з оригінальними кіками і більш складними рухами. Дані рухи дозволені тільки з В класу. До В класу рухи квікстепу складаються з тих, які були в ранні роки (окрім тіпсі), квікстеп з В класу - це новий квікстеп, що увібрав в себе шиммі та чарльстон.

Курс «Європейський бальний танець та методика його викладання» ознайомлення здобувачів вищої освіти з метою та завданнями предмету. Програма дисципліни складається з двох розділів: теорії та практики. Знання, отримані на теоретичних заняттях допоможуть технічно виконувати практичні завдання курсу. На практиці набуваються виконавські навички. В кожному семестрі перед студентам ставляться різноманітні завдання, щодо створення композицій, розвиваючись від найпростіших комбінацій у першому семестрі до складних на наступних курсах.

Мета дисципліни - виховання професійно грамотних виконавців, тренерів танцювальних клубів.

Завдання дисципліни - сформувати професійного виконавця, який володіє основними теоретичними і практичними знаннями всіх танців європейської програми.

- навчити акумулювати усі необхідні знання для створення танцювальних варіацій;

- розвинути балетмейстерську фантазію та творчу особистість;

- навчити працювати з танцювальним колективом та організовувати роботу в танцювальному залі;

- навчити аналізувати побачений танець, виявляючи в ньому позитивні та негативні сторони.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Надайте визначення європейського бального танцю як виду хореографічного мистецтва, а також як спорту.

2. Розкажіть історію виникнення та особливості виконання танцю повільній вальс.

3. Розкажіть історію виникнення та особливості виконання танцю танго.

4. Розкажіть історію виникнення та особливості виконання танцю фокстрот.

5. Розкажіть історію виникнення та особливості виконання танцю віденський вальс.

6. Розкажіть історію виникнення та особливості виконання танцю квікстеп.

**Література: основна 1-6; 11; 13; 14-20; додаткова 1; 22; 30-32**

**Лекція № 2.**  
**СТИЛІ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПРОГРАМІ**  
**СТАНДАРТИЗОВАНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ. АНГЛІЙСЬКИЙ ТА**  
**ІТАЛІЙСЬКИЙ СТИЛЬ.**

**ПЛАН**

1. Історія створення перших професійних організацій вчителів бального танцю.
2. Англійська школа виконання європейського бального танцю.
3. Італійська школа виконання європейського бального танцю. Стильові особливості.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

Наприкінці XIX ст. танцювальне мистецтво пережило епоху значних змін, що привели до формування так званого англійського стилю. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли перші асоціації викладачів бального танцю, які виникли в Англії. Саме звідси походить і назва стилю, що став класикою світового танцювального мистецтва.

Асоціації розробили основні принципи сучасної виконавської моделі, визначили технічні аспекти виконання, унормували танцювальні фігури, встановили відповідні музичні розміри і навіть регламентували мінімальну площу паркету. Їхня діяльність сприяла появі двох підходів до бальних танців — аматорського та професійного.

Згодом відбулася природна селекція танцювальних форм, що призвела до створення конкурсної програми з десяти танців. Першими до неї увійшли п'ять європейських танців: повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот і квікстеп. Наприкінці 1940-х років програму доповнили п'ять латиноамериканських танців: ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль і джайв.

Першими організаціями, що сприяли систематизації бального танцю, стали Британська асоціація викладачів бального танцю (1892), Альянс Сполученого Королівства (1903) та Імперське товариство (1904). Зростаючий інтерес до цього мистецтва в інших країнах привів до проведення першого чемпіонату світу в Парижі у 1909 році, ініційованого Камілем де Реналем.

Протягом XX ст. англійський стиль постійно еволюціонував. Змінювалися технічні аспекти виконання, хореографія ставала складнішою, а танцюристи прагнули виділятися на конкурсному паркеті. Вальс отримав нахили, танго — різкі повороти голови, а квікстеп набув ексцентричних рис. Завдяки англійським викладачам цей стиль поширився по всьому світу, а його виконання стало невід'ємною частиною танцювальної культури.

У 20–30-х роках XX ст. міжнародні чемпіонати та численні змагання заклали основи для створення Блекпульського танцювального фестивалю—події, що стала живою легендою у світі бальних танців. Це престижне змагання, яке бере свій початок з 1921 року у курортному місті Блекпул (Англія), проводиться щорічно, за винятком перерви під час Другої світової війни. Згодом фестиваль

перетворився на відкритий чемпіонат світу, що й нині залишається найпрестижнішим турніром для танцюристів усього світу.

Одним із ключових факторів у розвитку конкурсного бального танцю стало видання англійського журналу «The Dancing Times», редактором якого був Філіп Річардсон. Саме він у 1929 році ініціював створення Official Board of Ballroom Dance (OBBD)—організації, що об'єднала асоціації викладачів бальних танців. Завдяки OBBD і аналогічним установам у різних країнах були встановлені стандарти виконання, запроваджена система медальних тестів для танцюристів і регулярні педагогічні конгреси. Перший світовий конгрес викладачів бального танцю відбувся в 1948 році в межах Блекпульського фестивалю, де щороку провідні фахівці діляться досвідом та новими методиками.

Паралельно у світі розвивалася і аматорська складова бальних танців. У 1935 році на зборах у Празі було створено першу Міжнародну федерацію танцюристів-аматорів (FIDA), що об'єднала асоціації Австрії, Англії, Німеччини, Голландії, Франції, Швейцарії, Чехословаччини та Югославії. Згодом до неї приєдналися країни Балтії, Бельгія, Італія, Канада та Норвегія, а першим президентом федерації став Франц Бюхлер (Австрія).

У 1936 році в Бад-Нойхаймі (Німеччина) відбувся перший чемпіонат світу серед аматорів, що зібрав представників 15 країн з трьох континентів. Друга світова війна тимчасово перервала діяльність федерації, але у 1953 році її відновили з ініціативи семи країн, а через два роки до них приєдналися ще три.

Важливим кроком у становленні бальних танців як системного явища стало видання у 1936 році «Ballroom Dancing», першого підручника британського педагога Алекса Мура, що став основою англійської школи виконання європейської програми. Його аналіз техніки та методичні розробки вплинули на викладання танців по всьому світу. У тому ж році вийшла «The Art of Ballroom» Віктора Сильвестра і Філіпа Річардсона. Починаючи з кінця 30-х років, в Англії видавалися два журнали: «Ballroom Dancing Times» та «Alex Moore Monthly Letter Service», які суттєво сприяли популяризації танцювального мистецтва.

З розширенням програми бальних танців латиноамериканські стилі стали невід'ємною частиною конкурсних виступів. Відтак змагання поділилися на три напрямки: європейську програму (раніше відому як «бальні танці»), латиноамериканську програму та дисципліну десяти танців, що поєднує обидві. Спеціалізація танцюристів в одному з напрямків остаточно сформувалася лише у середині 70-х років ХХ ст..

У середині ХХ ст. бальні танці продовжували набирати популярність, а їхня організаційна структура ставала дедалі більш упорядкованою. 22 вересня 1950 року в Единбурзі було створено International Council of Ballroom Dancing (ICBD)—міжнародний орган, що об'єднав професійні танцювальні асоціації різних країн. Шість років потому аматорські танцюристи заснували аналогічну організацію—International Council of Amateur Dancers (ICAD). Так, наприкінці 1950-х років бальний танець отримав ту структуру, яка фактично існує і сьогодні.

Поряд із Блекпульським фестивалем почали з'являтися й інші значущі конкурси. У 1953 році престижний концертний зал Royal Albert Hall у Лондоні

вперше відкрив свої двері для танцюристів, і саме тут Елса Уеллс, відома чемпіонка та педагог, започаткувала щорічний конкурс International.

1950–1960-ті роки стали періодом розквіту для таких легендарних пар, як Гаррі і Дорін Сміт-Гемпшир, Льон Скрівенер і Нелі Дуган, Соні Біннік і Салі Брок, Білл і Боббі Ірвін, Уолтер Лейерд і Лорейн, Боб Берджес і Дорін Фрімен, Пітер Егльтон і Бренда Уінслід, Карл Броер і Урсула Прагер (ФРН), Рудольф і Міхтільд Трауц (ФРН).

Згодом система змагань поповнилася новими престижними турнірами. У 1980-х роках визнання здобули UK Championships, що проходять у Борнмуті (Англія), та US Open, що проводяться у Маямі (США).

1990-ті принесли нову тенденцію—заявила про себе італійська школа виконання. Її характерний стиль руху вирізнявся експресивністю та пластичністю, що змусило світову спільноту звернути увагу на новий напрям у бальній хореографії. Так сформувався феномен італійського стилю, який тепер існує поряд з англійським. Серед провідних представників італійського стилю того періоду—Массімо Джіорджіане і Алессія Манфердіні, Вільям Піно і Алессандра Бучареллі, Фабіо Селмі і Симона Фанчеллі та інші. Завдяки цьому зростала популярність Italian Open, яке проводиться з 1983 року.

На сучасному етапі умовно розрізняють дві школи—англійську та італійську. Англія заклала фундамент міжнародного стандарту виконання європейської програми, що швидко була прийнята світовою спільнотою. Її система стала наднаціональною, а новаторські ідеї окремих майстрів бального танцю лише збагачували усталені традиції.

На цьому тлі італійські новації, зосереджені на музично-хореографічній взаємодії, набули статусу стильової течії. Проте, на відміну від англійської школи, яка має чітко сформовану структуру, італійський стиль поки що не досяг рівня системного об'єднання навколо єдиної художньої концепції.

Фіналістка Блекпульського фестивалю 2007 року, призерка міжнародних турнірів, тренер і суддя Лін Марінер зазначає, що танцюристів можна умовно поділити за стилем: Арунас Біжокас—яскравий представник англійської традиції, тоді як Мірко Гоццолі—італійської. Лін, маючи досвід роботи як з англійськими, так і з італійськими партнерами, підкреслює, що техніка виконання у них однакова, проте головна відмінність—у ментальному аспекті.

Англіяці більшою мірою зосереджені на деталізації техніки—рухів стоп, ніг, стегон, корпусу. Італійці ж, використовуючи ті самі технічні знання, прагнуть їх синтезувати у виразну систему, де важливу роль відіграє емоційна складова.

На основі аналізу відеозаписів змагань, виступів, шоу-номерів, навчальних матеріалів, а також вивчення наукових публікацій і дискусій на спеціалізованих форумах можна стверджувати, що в сучасній європейській програмі бальних танців існують два основні стилі: англійський та італійський.

Англійський стиль, який формувався протягом усього ХХ ст., є класичною школою техніки виконання. Він включає чітко визначену систему рухів, зокрема специфічну структуру кроків у фігурах. До кінця ХХ ст. цей стиль вважався міжнародним стандартом і функціонував як єдина система.

Італійський стиль, що виник на основі англійського, поступово набув власних характерних рис. Він увібрав у себе особливості темпераменту виконавців, а також змінився під впливом фізичних і культурних чинників. Однак його не можна розглядати як повністю самостійний напрям, оскільки технічна база обох стилів залишається єдиною, а відмінності мають переважно виразний характер.

Англійський стиль вирізняється елегантністю, консервативністю, чіткістю ліній, простотою та благородністю. Він підкреслює вишуканість манер і стриманість у виконавському стилі.

Італійський стиль, навпаки, характеризується динамічністю, складністю хореографії, збільшенням нахилів (свей), використанням кидків, незвичних позувань, синкопованими ритмами та прискореними рухами. Це робить його більш емоційним, видовищним і навіть епатажним.

Фізичні параметри виконавців також впливають на стиль танцю. Англійські танцюристи, як правило, мають вищий зріст, що визначає ширину їхніх кроків і загальну манеру руху. Італійські танцюристи, навпаки, мають нижчий зріст, що забезпечує їм більшу швидкість і маневреність на паркеті.

Відмінності між англійським та італійським стилями, а також видовищність італійських виступів у поєднанні з високим рівнем технічної майстерності створили конкуренцію класичній англійській школі.

Вільям Піно, один із перших представників італійського стилю, зазначав, що культурне середовище та національні особливості суттєво впливають на танцюристів, формуючи їхню манеру виконання.

Аналіз статистики переможців міжнародних змагань з 1922 року свідчить, що в категорії «професіонали» домінували англійські танцюристи. Лише у 2000 році першість здобули представники італійської школи.

Бальні танці продовжують еволюціонувати, адаптуючись до загальних тенденцій розвитку суспільства. Вдосконалюється техніка виконання, з'являються нові фігури, змінюється образ танцюристів.

Не виключено, що з часом поряд з англійським та італійським стилями з'являться нові напрямки, які теоретики танцю почнуть розглядати як окремі школи.

Попри єдину технічну основу, спостерігаючи за виступом конкретної пари, можна чітко визначити її стиль—англійський або італійський.

Головна різниця полягає у характері танцюристів: англійці дотримуються консервативного підходу, зосереджуючись на техніці виконання (рухи стоп, ніг, стегон, корпусу). Італійці, використовуючи ті самі технічні знання, прагнуть їх синтезувати та винаходити нові підходи, роблячи танець більш експресивним та емоційним.

Європейська програма бальних танців представлена двома основними стилями—англійським та італійським. Кожен із них має свої особливості виконання, що впливають на загальну естетику руху, хореографічні елементи та динаміку танцю.

Пари, що представляють англійський стиль, вирізняються плавністю рухів та витонченістю хореографії. Їхні танці ґрунтуються на використанні великої

кількості базових фігур, що забезпечує стрункість та лінійність композиції. У хореографії домінують вишукані лінійні фігури, такі як ланч, які підкреслюють елегантність танцю.

Фізіологічна особливість виконавців також має значення—танцюристи англійської школи, як правило, мають високий зріст, що впливає на характер їхніх рухів. Довші ноги сприяють широкій амплітуді кроків, забезпечуючи плавність переміщень по паркету.

Італійський стиль, навпаки, демонструє динаміку, гостроту рухів та насиченість хореографічними елементами. Навіть у такому спокійному танці, як вальс, італійські пари можуть проявляти більш виразну різкість рухів.

Хореографія цього стилю перенасичена синкопованими ритмами та складними фігурами. Значну роль відіграють поворотні рухи, а також ефектні кидки ніг або ронди, які виконують як партнери, так і партнерки.

Італійські танцюристи, на відміну від англійських, мають порівняно нижчий зріст, що сприяє їхній швидкості та маневреності на паркеті. Це дозволяє їм створювати більш експресивні та енергійні композиції.

Попри спільну технічну основу, англійський і італійський стилі мають суттєві відмінності, які роблять кожен із них унікальним. Англійська школа акцентує увагу на класичній гармонійності та структурованості рухів, тоді як італійський стиль прагне до ефектності, емоційної насиченості та динамічності.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Які є стилі в сучасній європейській програмі стандартизованих бальних танців
2. Назвіть збіги та розбіжності у виконанні бальних танців європейської програми в англійському та італійському стилі
3. Розкажіть історію виникнення професійних об'єднань вчителів бальних танців

**Література: основна 1-6; 11; 13; 14-20; додаткова 22; 30-32; 35; 36**

### **Лекція № 3.**

## **ЗАГАЛЬНОПРИЙНЯТА У СВІТІ ТЕРМІНОЛОГІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ**

### **ПЛАН**

1. Опис техніки виконання спортивних танців
2. Термінологія
3. Крок / Дія
4. Позиції стоп
5. Ведуче ліве або праве плече
6. Позиція Променад
7. Протидія корпусом – ПДК

8. Позиція в протидії руху корпусом ППДК
9. Рівняння
10. Напрямок
11. Величина повороту
12. Список скорочень

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Опис техніки виконання спортивних танців, як у європейській, так в латиноамериканській програмах, в підручниках з бального танцю викладений в табличній формі. Саме такий опис прийнятий та використовується у всьому світі танцівниками. Для того, щоб добре розуміти опис фігур, потрібно знати точний зміст термінів, що стоять в заголовках таблиць. Також важливо, щоб студент розумів основні принципи вивчення техніки і її змін. Якщо пояснення, які наводяться нижче, будуть добре засвоєні, відпаде необхідність запам'ятовування всіх відомостей, що містяться в таблиці опису, що стало б складною, трудомісткою і виснажливою справою. Опис фігур є коротким та включає:

1) звичайне рівняння на початку; 2) всі подробиці позиції стоп плюс інформація про те, чи виконується поворот; 3) якщо крок виконується в сторону, необхідно вказати, чи виконується він в ту ж лінію танцю, або через лінію танцю необхідності вказати рівняння; 4) прописаний для кроків ритм.

Термінологія (англ., Terms) Такі терміни як вперед, назад, в сторону, в сторону і трохи вперед, в сторону і трохи назад, ЛН закривається до ПН, ПН закривається до ЛН, або закривається трохи попереду або трохи позаду, з вагою або без, зрозумілі без пояснень. Малий крок в сторону природно значить, що по ширині він менше звичайного. По Діагоналі вперед або назад означає, що крок виконується вперед і в сторону, або назад і в сторону на рівну відстань.

**Крок / Дія** (англ., Step / Action) - Це описання певної кількості кроків або дій, які містяться в кожній таблиці. Крок це скоординоване перенесення повної або

часткової ваги з однієї ноги на іншу. Дія - це основний рух, що не пов'язаний з перенесенням ваги тіла.

**Позиції стоп** (англ., Positions of Feet) Цей термін відноситься до позиції однієї стопи по відношенню до іншої наприкінці кроку. Стопа (права чи ліва) може бути розміщена в будь-якому напрямку: вперед, назад, в сторону, в сторону і трохи вперед, в сторону і трохи назад, ЛН приставляється до ПН, ПН приставляється до ЛН (якщо обидві стопи зібрані під тілом), з вагою або без ваги. Вони зрозумілі і не потребують додаткового пояснення Діагонально вперед або діагонально назад означає, що крок був зроблений вперед і в сторону або назад і в сторону на однакову відстань. Деякі позиції можуть включати в себе додатковий конкретний опис (наприклад, пересікаючи лінію корпусу, англ., Cross Body).

**Ведуче ліве або праве плече** (англ., Left or Right Shoulder Leading) Цей термін протилежний за значенням терміну ПДК і позначає рух однойменної стопи, що виконує крок, та сторони корпусу під час виконання цього кроку або вперед, або назад; зазвичай виконується перед кроком зовні партнера Підготовка до кроку зовні партнера (англ., Preparing to Step Outside Partner) Це крок, що виконується вперед в трохи більш відкриту позицію, ніж звичайний крок. Зовні партнера (англ., Outside Partner - OP) Крок вперед, що зазвичай виконується з правої сторони від партнера.

**Позиція Променада** - ПП (англ., Promenade Position - PP) Це позиція коли права сторона корпусу партнера і ліва сторона корпусу партнерки знаходяться в контакті, при цьому партнерка тримається трохи позаду правого боку корпусу партнера, а протилежні сторони їх корпусів утворюють букву V. Коліно ноги без ваги спрямовано всередину по напрямку до коліна опорної ноги. Зазвичай, напрямок стоп відповідає розвороту корпусу. Наявність позиції Променада вказується в колонці "Позиції стоп" табличній формі опису фігур. Класична позиція Променада в танці Танго - контрольована і компактна.

**Протидія корпусом** - ПДК (англ., Contrary Body Movement CBM) Рух корпусу, який використовується для того, щоб почати поворот. Суть полягає в тому, що протилежна сторона корпусу рухається до стопи, що виконує крок, незалежно від того, рухається вона вперед або назад. Цей рух найбільш виразно видно в таких фігурах, як Натуральний і Зворотний півоти.

**Позиція в протидії руху корпусом ППДК** (англ., Contrary Body Movement Position - CBMP) Розташування стопи, що виконує крок, спереду або позаду, на лінії іншої стопи або через неї, створює враження використання ПДК, але без повороту корпусу. ППДК використовується у всіх кроках зовні партнера, за винятком кроку з фігури «Фіш Тейл» («Риб'ячий хвіст») у танці Квікстеп, для створення гарної лінії і контакту. У Танго на кроках, що виконуються в лінію з партнеркою (партнером) ППДК використовується на більшості кроків вперед з ЛН і назад з ПН. Термін «Вперед і навхрест в ППДК» означає, що нога, яка рухається, більше перетинає лінію іншої ноги. Ця ситуація виникає тільки на кроках, які виконуються в позицію Променада.

**Рівняння** (англ., Alignment) Цей термін відноситься до стопи або до стоп, але не до корпусу, і описує такі моменти, коли стопи в кінці кроку повернені вперед, назад, або щодо напрямків в залі. Зазначене рівняння має показувати той напрямок, в якому здійснюється переміщення при виконанні фігури. Термін у напрямку використовується, коли на внутрішній стороні повороту крок в сторону виповнюється з більшим поворотом, ніж поворот корпусом. Термін у напрямку Використовується при описі деяких кроків вперед в ПП.

**Напрямок** (англ., Direction) Термін описує рух стопи по відношенню до напрямків в залі. Лінія танцю - лт (англ., Line of Dance - LOD) Лінія

переміщення навколо залу В напрямку проти годинникової стрілки. Цей термін описує куди пара рухається в залі (напрямок) і як кожен танцюрист орієнтується за певним напрямом (рівняння). Ця технічна деталь може розглядатися як хореографічна пропозиція, а не як структура. Термін «вказуючи» використовується при описі деяких кроків, виконуваних вперед в ПП. Опис позиції корпусу також іноді включається в колонку під назвою «Побудова», оскільки положення корпусу не збігається з поверненими позиціями стоп під час виконання кроків в ПП.

**Величина повороту** (англ., Amount of Turn) Цей термін описує загальну величину повороту, що Використана в фігурі, або ту величину повороту, що виконана стопами між кожним кроком. Поворот може бути виконаний вправо ВП (англ., Right R) або вліво ВЛ (англ., Left - L), і визначається ступінь повороту - від 1/8 повороту до 1 і більше цілих обертів вліво або вправо У Танго ступінь повороту вказується для фігури в цілому

**Зовнішня сторона повороту** (англ., Outside of a Turn) Цей термін описує ті випадки, коли поворот виконується після кроку вперед. Величина повороту розподіляється на перших трьох кроках.

**Внутрішня сторона повороту** (англ., Inside of a Turn) Цей термін показує, що поворот виконується після кроку назад. На кроці 2 немає скручування на стопі, а весь поворот виконується між кроком назад і наступним кроком. На внутрішній стороні повороту стопа часто повертається більше, ніж корпус, в цьому випадку при описі ступеня повороту використовується термін «корпус повертається менше».

**Робота стопи** (англ., Foot Action) Цей термін описує ту частину стопи, що знаходиться в контакті з підлогою (з вагою або без неї) під час виконання кроку, і його позицію. У таблицях вказані лише початковий контакт і кінцеві точки контакту стопи. Проміжні точки дотику неявні. Робота стопи на кроці вперед з підйомом або поворотом описується як «Каблук-носок». Робота стопи на кроці вперед без підйому або повороту описується як «Каблук», як «Каблук», хоча носок опускається в кінці кроку. Зазвичай на всіх кроках назад робота стопи описується як «Носок-каблук». Стопа ноги, що залишилася попереду, підтягується назад каблуком, який знаходиться в контакті з підлогою, але цей каблук не вказується в описі роботи стопи за винятком випадків коли виконується "Каблукове підтягування" або "Каблуковий поворот". Коли крок в сторону виконується після кроку назад, робота стопи на кроці назад буде описуватися як «Носок-каблук закінчуватися «плоскою стопою», носок не буде відриватися від підлоги, коли буде зроблений крок в сторону.

**Підйоми і зниження** (англ., Rise and Fall) Цей розділ техніки використовується в танцях "Повільний вальс", "Квікстеп" і "Фокстрот". Підйом визначається як рух вгору (Increased elevation) за рахунок напруги м'язів ніг, випрямлення колін і розтягування корпусу вгору, що зазвичай супроводжується підйомом каблука або Зниження визначається Як опускання каблуків від паркету. (Lowering) опорної стопи від носка до каблука з подальшим пом'якшенням колін при виконанні наступного кроку.

**Підйом у стопі** (англ., Foot Rise) Під час підйому в стопі вага тіла проходить від центру стопи до подушечки або носку стопи, завдяки чому, каблук залишає підлогу поступово або раптово. Згідно анатомії, відбувається розширення щиколотки і підвищення м'язового тонусу в литковому м'язі. І навпаки, під час зниження, каблук повертається на підлогу завдяки постійній контролюючій дії литкових м'язів.

**Підйом в нозі** (англ., Leg Rise) Підйом в нозі викликаний випрямленням (розгинання) коліна (без фіксації спини) відносно нейтрального положення. Замість цього зниження в нозі буде відбуватися через згинання коліна опорної ноги.

**Підйом в корпусі** (англ., Body Rise) Підйом в корпусі досягається за рахунок додаткового підйому верхньої частини корпусу. Зазвичай, ця дія використовується коли танцюрист розтягується до максимального підйому або коли один з партнерів не використовує підйом в стопі.

**Без підйому стопи - БПС** (англ., No Foot Rise - NFR) Це має місце, коли підйом відчувається через ноги і корпус, як було описано вище, але при виконанні кроку назад в опорній стопі підйому немає. Коли слідом за кроком, який виконується без підйому стопи, робиться крок у сторону, стопа опорної ноги буде плоскою, і коли вага буде повністю перенесена на кроці 2, каблук ноги, що виконала 1-ий крок, буде піднятий над підлогою.

**Нахил** (англ., Sway) Цей термін описує бокове згинання корпусу (lateral-flexion) вліво або вправо від щиколоток і вгору, виконане в напрямку ноги, що рухається або від неї. Нахил може використовуватися для різних цілей, в тому числі: для досягнення балансу, початку руху, збільшення швидкості руху, але в основному, для створення ефекту або поліпшення естетики фігури. Принцип нахилу полягає в природному нахиленні (inclination) корпусу в напрямку внутрішньої частини повороту. Нахил може бути зроблений на одному кроці, на двох кроках.

**Баланс** (англ., Balance) Це правильний розподіл ваги тіла над стопою або стопами ніг під час руху або в стаціонарному положенні.

**Попередні фігури** (англ., Precede) Це фігури, які можуть бути використані перед виконанням фігури, що знаходиться в розгляді.

**Наступні фігури** (англ., Follow) Це фігури, які можуть бути використані після виконання фігури, що знаходиться в розгляді.

## **СПИСОК СКОРОЧЕНЬ**

Нижче наведено список скорочень, загальноприйнятий в усьому світі для опису техніки виконання фігур бального танцю в підручниках та методичних посібниках.

ПН - права нога

ЛН - ліва нога

П - правий (-а, -е)

Л - лівий (-а, -е)

ВП - вправо

ВЛ - вліво

Вп - вперед  
Нз - назад  
діаг - діагональ (-но)  
ВСТН - в сторону  
н/прк - наприкінці  
ЛТ - лінія танцю  
С - стіна  
Ц - центр  
ДС - діагонально до стіни  
ДЦ - діагонально до центру  
ПП - позиція Променад  
ППДК - позиція проти руху корпусу  
ПДК - проти рух корпусу  
Д - партнерка  
М - партнер  
S - повільно (при описі ритму або рахунку)  
Q - швидко (при описі ритму або рахунку)  
Б/н - без нахилу  
БПС - без підйому стопи  
БВТ - без ваги тіла  
К - каблук  
Н - носок стопи  
П - подушечка стопи

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Дайте пояснення терміну крок
2. Дайте пояснення терміну позиція стоп
3. Дайте пояснення терміну ведуче плече
4. Дайте пояснення терміну крок зовні партнера
5. Дайте пояснення терміну позиція променад
6. Дайте пояснення терміну протидія корпусом
7. Дайте пояснення терміну позиція в протидії руху корпусом
8. Дайте пояснення терміну рівняння
9. Дайте пояснення терміну напрямок
10. Дайте пояснення терміну лінія танцю
11. Дайте пояснення терміну величина повороту
12. Дайте пояснення терміну зовнішня та внутрішня сторона повороту
13. Дайте пояснення терміну робота стопи
14. Дайте пояснення терміну підйоми і зниження (підйом у стопі, підйом у носі, підйом в корпусі, без підйому стопи)
15. Дайте пояснення терміну нахил
16. Дайте пояснення терміну попередні та наступні фігури

***Література: основна 13; 14-20 додаткова: 5; 6; 7; 13; 30; 35; 36***

**Лекція № 4**  
**СПЕЦИФІЧНІ ПРИНЦИПИ НАВЧАННЯ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ**  
**БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ. ПОЗИЦІЯ У ПАРІ. ОСНОВНІ ПОЗИЦІЇ ЦЕНТРУ**  
**(ДЕВ'ЯТЬ ПОЗИЦІЙ У ПАРІ). ПОЗИЦІЇ ГОЛОВИ**

**ПЛАН**

1. Специфічні принципи навчання у спортивних бальних танцях європейської програми
2. Позиція пари
3. Постановка корпусу
4. Дев'ять позицій центру
5. Позиція голови

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

Спортивні бальні танці, поряд з фігурним катанням і художньою гімнастикою, відносять до групи складно-координаційних видів спорту. Більшість наукових досягнень, методичних принципів цих видів можуть бути використані адаптовано до спортивних бальних танців.

Для досягнення високих результатів в бальних танцях необхідно досконало оволодіти величезною кількістю найрізноманітніших рухів та їх поєднань. Це можливо тільки при наявності логічній та обґрунтованій послідовності навчання.

На практиці, в танцювальному спорті навчання і тренування велися методом багаторазового повторення конкретних композицій або їх фрагментів, тобто фактично змагальних вправ. При такому підході можна говорити про збалансованість тренувального процесу.

В даний час досягти успіхів у танцях, не маючи високого рівня розвитку витривалості, гнучкості, координаційних здібностей неможливо.

При аналізі сукупності всіх педагогічних засобів та інших факторів, які цілеспрямовано використовуються для досягнення високих результатів, умовно можна виділити три компоненти підготовки.

Перший компонент - система змагань. Змагання в системі підготовки танцівників є засобом контролю за рівнем підготовленості, способом виявлення переможця, найважливішим засобом підвищення мотивації, вдосконалення танцювальної майстерності.

Другий компонент - система спортивного тренування. Вона являє в системі підготовки танцівників основну (практичну) частину. Спортивне тренування охоплює певною мірою всі види підготовки виконавця бального танцю. Найбільш повно в ній представлена фізична підготовка, а також практичні розділи технічної, тактичної і психологічної підготовки.

Третій компонент - система чинників на додаток до тренування і змагання, які оптимізують їх ефект.

Методика навчання та технічна підготовка танцюристів на початковому етапі включає в свою структуру перш за все роботу над засвоєнням індивідуальної техніки (так звану школу рухів - фігур і їх окремих елементів, роботу з комбінаціями фігур, музично-ритмічну підготовку) і реалізується надалі в процесі вивчення композицій танців.

**Позиція пари** (англ., Couple Position) Це конкретна комбінація понять «Постановка в парі» і «З'єднання центру» між партнером і партнеркою, що повинна враховувати функціональні та естетичні принципи взаємодії в парі.

**Постановка корпусу** (англ., Posture) Зазвичай постановку корпусу можна визначити як положення, прийняте тілом для протидії силі тяжіння в статичному положенні або в ситуації під час руху.

У спортивних танцях (танцювальному спорті) статичне положення вважається нормальним положенням корпусу, що досягається за допомогою адаптацій до природного вертикального положення корпусу (природня постава) і полягає в наступному:

**ПАРТНЕР** - стати, тримаючись природно рівно з трохи пом'якшеними колінами, корпус трохи нахилений вперед від стоп, легке розтягнення м'язів живота сприяє також невеликому розтягненню спини, контроль м'язів тазу - лінія талії зберігається майже паралельно лінії підлоги, плечі розслаблені і на нормальному рівні, без напруги в грудній клітці, вага переміщується на подушечку стопи, коліна утримуються злегка зігнутими, кут лінії тіла повинен залишатися постійним по відношенню до підлоги, стопи розташовані плоско.

**ПАРТНЕРКА** - рівновага для партнерки буде така, як описана для партнера, за тим винятком, що вагу тіла партнерка переміщує до подушечки стопи (гомількостопного суглобу), але тільки з центром гравітації, залишаючи голову в початковому положенні. Це дозволить створити зворотну вигнуту лінію, не присутню в вихідній початковій позиції. Тіло буде злегка зміщене вліво, поки останнє праве ребро партнерки не вступить в контакт з останнім правим ребром партнера. Лінія плечей повинна залишатися паралельною підлозі, голова вертикально, шия довга і плечі опущені.

**Постановка в парі** (англ., Hand Hold) Постановка в парі складається з наступних точок контакту між партнером і партнеркою. Наведений нижче порядок виступає в якості запропонованої процедури для створення з'єднання.

**ПАРТНЕР** - стати обличчям до партнерки, як описано в розділі «Постановка корпусу», партнерка трохи зміщена вправо щодо партнера. Долоню правої руки покласти на спину партнерки трохи нижче її лівої лопатки, пальці разом. Верхня частина правої руки від плеча до ліктя повинна йти по нахилу вниз, потім по прямій від ліктя до долоні. Це дає змогу підтримувати партнерку, вказуючи рух вперед, назад і в сторону.

Ліва рука тримає праву руку партнерки, так щоб її пальці були між великим і вказівним пальцями партнера і партнер закриває пальці на правій стороні руки партнерки. Ліва кисть не повинна згинатися. Між ліктем і долонею повинна створюватися пряма без кутів лінія. Долоню руки спрямовано по діагоналі до підлоги, верхня частина правої руки повинна йти з невеликим нахилом вниз, рука зігнута в лікті, а від ліктя до долоні рука йде під нахилом вгору. Руку тримають на

рівні трохи вище лівого вуха, частина руки від ліктя до долоні йде під невеликим нахилом від корпусу назовні.

**ПАРТНЕРКА** - ліва рука лежить легко на правій руці партнера, пальці лівої руки складені разом по центру руки, відразу над його нижнім кінцем правого дельтоподібного м'язу правого плеча (в залежності від росту партнера). Це дає можливість показати плавну форму руки і плеча, уникаючи тягнучої дії плеча партнера разом з рукою партнерки.

Права рука йде під невеликим нахилом вниз від плеча до ліктя і під нахилом вгору від ліктя до лівої руки партнера. Пальці легко закриваються на лівій руці партнера, між його великим і вказівним пальцями приблизно, на рівні її очей, зберігаючи природну форму рук.

**Дев'ять позицій центру** (або дев'ять позицій у парі) (англ., Nine Positions of Centre (or Nine Couple Positions))

**Закрита позиція** (Права до правої) (англ., Closed Position (Right to Right))  
Це базова позиція, зазвичай використовується на початку кожного танцю. У закритому положенні права сторона жіночого центру стикається з правою стороною чоловічого центру.

Отже, ліва сторона корпусу партнера і партнерки не доторкаються, а плечі і стегна залишаються паралельними.

**Позиція зовні партнера** (англ., Outside Partner Position) Ця позиція дуже схожа на закриту позицію і використовується, коли партнер, котрий рухається вперед, повинен вийти назовні правою ногою

Якщо крок зроблений з підйомом, різниця із закритою позицією дуже мала: обидва партнери роблять невелике обертання вправо, щоб створити приблизно 1/8 повороту між плечима і стегнами, дозволяючи нозі і коліну партнера рухатися вперед зовні партнера.

У ситуації, коли крок виконується в фазі опускання стегна будуть злегка зрушуватися в сторону, поки праве стегно партнера, котрий рухається вперед, не опиниться поруч з правим стегном партнера, котрий рухається назад. У цій ситуації тільки праві кістки ребер залишаться в контакті.

**Позиція Променад** (англ., Promenade Position) Точки контакту в цій позиції - права сторона партнера і ліва сторона партнерки утворюють V-подібну форму. Ця позиція використовується, коли обидва партнери повинні рухатися вперед в одному і тому ж напрямку (до відкритої частини V-подібної форми).

Щоб описати цю позицію більш докладно, можна взяти до уваги такий приклад: позиція Променад, починаючи з Закритої позиції, може бути отримана шляхом невеликого повороту тіл обох танцюристів (вліво для партнера і вправо для партнерки). Два тіла повернуться у вигляді «шарнірної» дії без ковзання, щоб прийняти V-подібну форму.

**Позиція Фолевей** (англ., Fallaway Position) Точки контакту в цій позиції - права сторона партнера і ліва сторона партнерки утворюють V-подібну форму.

Ця позиція використовується, коли обидва партнери повинні рухатися назад в одному напрямку (до закритої частини V-подібної форми). Слід зазначити, що позиція Фолевей дуже схожа на позицію Променад.

**Позиція Контр Променада** (англ., Counter Promenade Position) Точки контакту в цій позиції - ліва сторона партнера і права сторона партнерки утворюють V-подібну форму. Ця позиція використовується, коли обидва партнери повинні рухатися вперед в одному і тому ж напрямку (до відкритої частини V-подібної форми). Примітка: за своєю функцією ця позиція аналогічна позиції Променада.

**Позиція Контр Фолевей** (англ., Counter Fallaway Position) Точки контакту в цій позиції - ліва сторона партнера і права сторона партнерки, що створює V-подібну форму. Ця позиція використовується, коли обидва партнери повинні рухатися назад в одному і тому ж напрямку (до закритої частини V-подібної форми). Примітка: за своєю функцією ця позиція аналогічна позиції Фолевей.

**Позиція Крило** (ліва до лівої) (англ., Wing Position (Left to Left)) у позиції Крило ліва сторона жіночого центру контактує з лівою стороною чоловічого центру. Ця позиція є повною протилежністю закритої позиції рук. Між протилежними сторонами корпусів контакт трохи вільніше, в порівнянні із закритою позицією рук, плечі і стегна паралельні.

Ця позиція використовується, коли партнер, рухаючись вперед, повинен вийти назвні лівою ногою. Цей крок може бути виконаний на будь-якому рівні підйому, а в ситуації, коли крок виконується на нижньому рівні, стегна злегка ковзають в сторону, поки ліве стегно партнера, який рухається вперед, не опиниться поруч з правим стегном партнера, який рухається назад. У цій ситуації тільки ліві ребра залишаються в контакті.

Найбільш ефективна процедура для прийняття позиції Крило полягає в наступному: партнерка ковзає до лівої сторони партнера з подальшим зв'язком між лівою частиною чоловічого центру і лівою частиною жіночого центру.

**Позиція правого кута** (англ., Right Angle Position) У цьому положенні ліве стегно партнерки знаходиться в контакті з правою стороною паху партнера, з приблизним розкриттям стегон в діапазоні від 1/8 до 1/4 повороту вправо. Як і в позиції Крило, позиція правого кута вимагає ковзання корпусу партнерки відносно корпусу партнера. Як і в позиціях Променада і Фолевей, плечі будуть повертатися менше, ніж стегна, залишаючись максимально паралельними, в той час як стегна будуть відкриватися між ступенем повороту від 1/16 до 1/8 вправо.

**Позиція лівого кута** (англ., Left Angle Position) Пряма протилежність позиції правого кута; внутрішній край правого стегна партнерки буде розташований на лівій стороні паху партнера. Ця позиція утворюється за допомогою «петле-подібного» руху тіла партнерки від тіла партнера, а не за допомогою ковзаючого руху.

**Позиція голови** (англ., Head Position) Це положення підборіддя по відношенню до плечей або грудної клітки, що досягається за рахунок скручування шиї і подальшого обертання голови.

Використання позицій голови - індивідуально і залежить від інтерпретації в хореографії і стилу пари.

Нижче наведені приклади опису найбільш поширених положень голови відносно нейтральної позиції (в танці не використовується), де підборіддя утримується безпосередньо над грудною кліткою.

Позиція 1. Підборіддя розташоване приблизно над лівим плечем. Досягається шляхом підборіддя з нейтрального переміщення положення в напрямку лівого плеча.

Позиція 2. Підборіддя розташоване приблизно 45° зліва від грудини. Досягається шляхом переміщення підборіддя з нейтрального положення вліво і зупинки на 45°.

Позиція 3. Підборіддя розташоване приблизно 2-3 см зліва від грудної клітки. Досягається шляхом незначного переміщення підборіддя з нейтрального положення вліво. Зазвичай дана позиція голови використовується партнером в закритій позиції («Права до правої сторони»).

Позиція 4. Підборіддя розташоване приблизно 2-3 см праворуч від грудної клітки. Досягається шляхом невеликого переміщення підборіддя з нейтрального положення вправо. Зазвичай дана позиція голови використовується партнером в фігурах з нахилом вправо.

Позиція 5. Підборіддя розташоване приблизно 45° праворуч від грудної клітки. Досягається шляхом переміщення підборіддя з нейтрального положення вправо і зупинки на 45°.

Позиція 6. Підборіддя розташоване приблизно над правим плечем. Досягається шляхом переміщення підборіддя з нейтрального положення в напрямку правого плеча.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Дайте пояснення терміну постановка корпусу в європейському бальному танці
2. Дайте пояснення терміну постановка в парі в європейському бальному танці
3. Дайте пояснення терміну позиції центру
4. Дайте описання закритій позиції в парі ( права до правої сторони)
5. Дайте описання позиції зовні партнера
6. Дайте описання позиції променад
7. Дайте описання позиції фоловей
8. Дайте описання позиції контр променад
9. Дайте описання позиції контр фоловей
10. Дайте описання позиції крило (ліва до лівої сторони)
11. Дайте описання позиції правого кута
12. Дайте описання позиції лівого кута
13. Назвіть та продемонструйте позиції голови в європейському бальному танці

**Література: основна 13; 14-20 додаткова: 5; 6; 7; 13; 30; 35; 36**

### **Лекція № 5**

# ВИДАТНІ ВИКОНАВЦІ ТА ПЕДАГОГИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

## ПЛАН

1. Становлення бальних танців
2. Усі Чемпіони світу з європейських танців:
3. Алекс Мур
4. Білл та Боббі Ірвін

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Становлення бальних танців проходило поступово і довго, але стандартизація почалася лише у 1920-ті роки, коли в Англії при Імператорському товаристві вчителів танців утворилася спеціальна Рада. Її учасники встановили стандарт для вальсу, швидкого та повільного фокстроту та танго. Фактично з цього моменту з'явилося два напрямки – спортивний танець (International Ballroom or Standard) та соціальний танець (social dance). У 1930—1950-ті роки сформувалася так звана класична «десятка» за рахунок ухвалення п'яти латиноамериканських танців (ча-ча-ча, самба, джайв, румба, пасодобль). Першим чемпіоном за версією Всесвітньої танцювальної ради (WDC) став у 1922 році Віктор Сільвестр із Філіс Кларк (Великобританія). Віктор Сільвестр був автором першого підручника з конкурсних бальних танців, а також виступав як диригент, очолюючи найкращий танцювальний оркестр Англії. Саме Віктор Сільвестр створив на телебаченні першу танцювальну програму, яка стала дуже популярною на Туманному Альбіоні. Починаючи з 1922-го року найбільших успіхів досягли: Білл і Боббі Ірвін (семиразові чемпіони світу), Пітер Егльтон та Брендра Уїнслейд (триразові чемпіони світу), Ентоні Хелі та Фей Секстон (дворазові чемпіони світу), Річард та Джанет Глів (восьмиразові чемпіони світу), Майкл та Вікі Барр (п'ятиразові чемпіони світу), Стівен та Ліндсі Хіллер (дворазові чемпіони світу), Маркус і Карен Хілтон (дев'ятиразові чемпіони світу), Лука та Лорейн Барічі (дворазові чемпіони світу), Крістофер Хоукінс та Хейзел Ньюберрі (триразові чемпіони світу). Всі ці пари представляли Велику Британію. Тільки в 2000-му році англійців вдалося зрушити з вищого ступеня п'єдесталу. Це зробили італійці Аугусто Ск'яво з Катаріною Арзентон. Слідом за ними їхні співвітчизники Мірко Гоззоллі та Алесія Бетті з 2005 по 2008 роки ставали чемпіонами світу. З 2009 року беззмінними чемпіонами світу, десять разів поспіль, ставали Арунас Біжокас та Катюша Демидова.

Усі Чемпіони світу з європейських танців:

- 1922 - Віктор Сільвестр і Філіс Кларк (Великобританія)
- 1923 – 1924 Максвелл Стюарт та Барбара Майлс (Великобританія)
- 1925 - Генрі Каталан з партнеркою (Іспанія)
- 1926 - Максвелл Стюарт і Пет Сайкс (Велика Британія)
- 1927 - Едвард Блант і Доріс Гермай (Велика Британія)
- 1928 - Максвелл Стюарт і Пет Сайкс (Велика Британія)
- 1929 - Герберт Дженалл та Герті Хепприч (Великобританія)
- 1930 - Максвелл Стюарт і Пет Сайкс (Велика Британія)

1931 - Артур Мілнер та Норма Кейв (Великобританія)  
1932 - Марсел та мадам Чапо (Франція)  
1933 - Сідней Стерн і Мей Уолмсі (Велика Британія)  
1934 – 1936 Марсел та мадам Чапо (Франція)  
1937 – 1939 Артур Нортон і Пет Ітон (Велика Британія)  
1947 - Віктор Баррет і Дорін Фрімен (Велика Британія)  
1948 – 1950 Боб Хендерсон і Айлін Хеншелл (Велика Британія)  
1959 - Десмонд Еллісон і Бренда Уінслейд (Великобританія)  
1960 - Білл і Боббі Ірвін (Південна Африка)  
1961 - Геррі Сміт-Хемпшир і Дорін Кейсі (Великобританія)  
1962 – 1965 Білл і Боббі Ірвін (Великобританія)  
1966 - Пітер Егльтон і Бренда Уінслейд (Великобританія)  
1967 - Білл і Боббі Ірвін (Великобританія)  
1968 - Білл і Боббі Ірвін (Великобританія)  
1969 – 1970 Пітер Егльтон і Бренда Уінслейд (Великобританія)  
1971 – 1972 Ентоні Хелі та Фей Секстон (Великобританія)  
1973 – 1980 Річард і Джанет Глів (Великобританія)  
1981 – 1985 Майкл і Вікі Барр (Велика Британія)  
1986 – 1988 Стівен і Ліндсі Хіллер (Великобританія)  
1989 - Джон Вуд і Ен Льюїс (Великобританія)  
1990 – 1998 Маркус і Карен Хілтон (Великобританія)  
1999 - Лука та Лорейн Бариччі (Великобританія)  
2000 - Аугусто Скьяво та Катаріна Арзентон (Італія)  
2001 - Лука та Лорейн Бариччі (Великобританія)  
2002 – 2004 Крістофер Хоукінс і Хейзел Ньюберрі (Великобританія)  
2005 – 2008 Мірко Гоззолі та Алесія Бетті (Італія)  
2009 – 2018 Арунас Біжокас та Катюша Демідова (США)  
2019 - Андреа Джиджиарелли та Сандра Андрашіо (Великобританія)  
2021 - Домен Крапец та Наташа Карабей (Німеччина)  
2022 - Валеріо Колантоні та Анна Демідова  
2023 - Валеріо Колантоні та Анна Демідова  
2024 - Дусан Драговіч та Валерія Аджікян

Алекс Мур – засновположник системи європейського бального танцю.  
Біографія.

Дата народження: 10 листопада 1901 року. Рідне місто: графство Ессекс, Англія  
Початок кар'єри: 1920 рік  
Дата смерті: 26 лютого 1991 рік

Алекс Мур - всесвітньо відомий лектор, вчитель і суддя бальних танців народився в графстві Ессекс в 1901 році. З раннього віку Алекс мав гарно розвинуте почуття прекрасного, оскільки його батько був вчителем бальних танців, і познайомив сина з мистецтвом. В молоді роки хлопець був дуже пристрасним спортсменом. Він приймав участь у Всеанглійському чемпіонаті зі снукеру, його гандикап в гольфі дорівнював шести, також він був відмінним тенісистом. У віці 20-ти років Мур почав працювати в сфері бухгалтерського

обліку, але пізніше став керівником танцювального залу принца в Річмонді з зарплатою 500 британських фунтів стерлінгів на рік. Це більше, ніж він заробив би за п'ять років роботи в бухгалтерії. Ім'я Мура вперше з'явилося на афішах в 1923 році, коли він танцював у мюзиклі «Blues Dance» в галереї принца в Лондоні. У 1926 році разом з Віктором Сильвестером та іншими провідними постатями танцювального світу, він заснував бальне відділення при Імперському товаристві вчителів танців, то стала найбільша організація вчителів танцю в світі. На той час існувало багато різних танцювальних стилів, але жодного формального узгодження щодо техніки. Мур і суспільство встановили стійкі рекомендації щодо кроків і стилю танців таких, як фокстрот, квікстеп і танго, які визнані до сьогодення. В тому ж році Алекс посів друге місце в чемпіонаті світу, його партнеркою була сестра Авіс. Пізніше, разом з сестрою він започаткував школу танців в залі принца в Річмонді. Там він познайомився з пані Пет Кілпатрік, яка стала його постійною партнеркою після одруження Авіс Мур. Згодом, в 1947 році, Алекс і Пет одружились. Алекс Мур багато подорожував, через це одного разу його назвали «Фокстротером земної кулі». У 1932 році його запросили до Південно-Африканської асоціації вчителів танцю, щоб очолити лекційний тур по Південній Африці на тему «Сучасні тенденції та техніки, і як танцювати краще». Під час туру Муру стало відомо про загальний брак матеріалу і доступної інформації. Один південноафриканський вчитель попросив Мура написати в новинах про те, що відбувалося в світі бальних танців в Британії. В результаті з'явився «Monthly Letter Service» Алекса Мура - щомісячний журнал, видавництво якого розпочато в 1933 році. Майстерний співрозмовник з аналітичним складом розуму і фотографічною пам'яттю, Алекс використовував ці навички для аналізу руху, викладав свої висновки на папері і висловлював їх танцювальному світу через свій щомісячний журнал «Monthly Letter Service» (MLS). Згодом журнал було перекладено і відправлено в більш ніж 32 країни, включаючи Сполучені Штати Америки, Японію, Нову Зеландію та Австралію. В ньому містилися технічні питання, рекомендації з підготовки до технічних екзаменів, статті про тенденції і моду в танцях, а також критичні огляди міжнародних чемпіонатів. Технічне ноу-хау Мура, інтерес до заохочення танцюристів-початківців і його бажання формалізувати стиль привели його до написання книги «Бальні танці». Це комплексний довідник, який описує стандартні техніки для початківців, конкурсантів танцювальних змагань і студентів відділення бальних танців. Описана ним система дуже унікальна; вона охоплює всі технічні аспекти бальних (стандартних) танців, використовуючи його добре відомі прийоми. Він дав світу довідник бальних танців, який навіть сьогодні вивчається для складання іспитів. На цей час книга існує вже у дев'ятому виданні, продано близько 300 000 копій. Разом з Детлефом Хегеманном Алекс Мур заклав основу для тодішнього «спільного комітету» Міжнародного комітету бальних танців / Міжнародного комітету непрофесійних танцівників. Сьогодні це

Міжнародний танцювальний комітет та Світова федерація спортивного танцю. У 50-60-ті роки, протягом 16 років Мур був його президентом. До цього не було жодної організації, яка координувала або представляла різні країни, що беруть участь в танці. Разом з Філіпом Річардсоном, який потім став редактором «Dancing Times», Мур зіграв важливу роль в отриманні підтримки та покровительства комітету ключовими танцювальними постатями. У 1959 році Мур відвідав Сполучені Штати Америки, контролюючи іспити для Імперського товариства вчителів танцю у Сполучених Штатах Америки, а також створив американське відділення товариства. Помер Алекс Мур 26 лютого 1991 року в резиденції Ешлі Парк, графство Суррей. Він був дуже талановитим, велике значення в світі бальних танців випливає з його провідної ролі в їх навчанні і просуванні на міжнародному рівні. Саме це зробило його відомим як «батька бальних танців».

Головні досягнення: • 1926р. друге місце в чемпіонаті світу • 1932р. почав публікувати «Monthly Letter Service» • 1936р. опублікував довідник «Бальні танці» • 1950р. опублікував перше видання «Переглянута техніка європейських танців» • 1947-1976рр. голова Імперського товариства вчителів бальних танців • 1954р. перше видання популярних варіацій • 1964-1979рр. обраний президент або голова Міжнародного комітету бальних танців, сьогодні Міжнародний танцювальний комітет • 1975р. призначений кавалером Ордону Британської імперії • 1959, 1966, 1975 та 1979рр. лауреат премії Carl Alan Awards

Біл та Боббі Ірвін – провідні виконавці та педагоги європейського бального танцю ХХ ст.

Біл Ірвін: Дата народження: 30.01.1926 року Рідне місто: Кілсіт (Шотландія)  
Початок кар'єри: 1950 рік Дата смерті: 14.02.2008 рік

Боббі Ірвін Баруел: Дата народження: 27.07.1932 року Рідне місто: Оудтсхорн (Південна Африка) Початок кар'єри: 1950 рік Дата смерті: 30.05.2004 рік

Біл Ірвін народився у сім'ї потомствених шахтарів у місті Кілсіф (Шотландія). Його батьки дуже часто відвідували танцювальні вечори, і це розіграло цікавість хлопця. У віці 11 років почав займатися в школі національними шотландськими танцями. Приблизно в цей же час, в місті Оудтсхорн у Південній Африці, маленька трирічна дівчинка Боббі Барвелл, виступала на сцені з номером степу. Протягом восьми років Боббі навчалася в ірландській католицькій школі з суворими порядками, але вона згадує цей час як щасливий. Вона займалася балетом, степом, брала уроки музики і ораторського мистецтва. Любила робити все, що пов'язане зі сценою, особливо брати участь у шкільних виставах. Та головний інтерес становили танці. Але повернемося до Білла. Його родина не мала багатих статків і хлопець почав підробляти. У п'ятнадцять років під час війни піліток розвозив молоко. В цей же час він вперше

пішов на танці, але простояв весь вечір, не знаючи, як це робити. Вже рік потому шістнадцятирічний Білл виграв свій перший в житті конкурс разом з призом – 10 шилінгів. Оскільки гроші за виступи отримують тільки професіонали, можна вважати, що Білл виступає в професіоналах з 16 років. Після війни Білл переїхав до Південної Африки для роботи в танцювальній студії. Одночасно він почав виступати на конкурсах, причому вже у двох програмах. У 1953-54 рр. він виграв Південноафриканський чемпіонат з латини і стає другим у стандарті. Саме там відбулась перша зустріч Білла та Боббі. Вона виступала в парі з Верноном Белентайном і посіла перше місце (стандарт). Незабаром партнери Білла та Боббі пішли з танців і утворився новий танцювальний дует - Білл Ірвін та Боббі Барвелл. Але молодих людей об'єднували не тільки танці, вони мали глибокі почуття одне до одного і у 1957 році одружились. Перший серйозний професійний успіх Білла і Боббі відбувся в 1960 р. у Берліні, де вони стали чемпіонами світу з європейської програми. В той самий рік вони були другими в світі з латини і виграли всі титули у програмі 9 танців. Перший Блекпул виграли у 1962 р. у європейській програмі. У цьому ж році стали переможцями чемпіонату світу в стандарті і 9 танцях. У 1965 р. виграли чемпіонат світу з латини. У 1966 р. виграли Блекпул і з латини, і з стандарту. Одне з найбільш видатних досягнень – в 1968 р. в один день виграли звання чемпіонів світу і з стандарту, і з латини (Альберт Холл, Лондон). Це довело чисельність їх титулів чемпіонів світу до тринадцяти, що і було занесено в Книгу рекордів Гіннеса. Біллу і Боббі Ірвін присвоєно почесне звання Великобританії – Member of British Empire (МВЕ) (вручається королевою Англії в Букенгемському палаці). Вони є одними з провідних педагогів світу в європейській програмі. Протягом усієї своєї кар'єри вони завойовували практично всі світові нагороди, про які тільки може мріяти спортивний танцюрист, і призначалися почесними членами більшості Професійних Асоціацій по всьому світу.

Білл був обраний президентом Королівської Спільноти (Imperial Society), Британської ради (British Dance Council) та Світової ради (Worlds Council).

Білл Ірвін – Суддя з бального танцю

Наступна його кар'єра, що визначається жвавістю та спілкуванням з молодим поколінням – місце судді у Блекпулі. Танцюристи всіх країн спостерігали на сцені Білла Ірвіна, а він казав: «Добрий вечір, пані та панове!» Його голос став голосом Блекпула, і для багатьох Блекпул та Білл Ірвін стали синонімами. Він дав цьому, справді, найтрадиційнішому та яскравому танцювальному фестивалю свій фірмовий підпис.

Білл продовжував займати провідну позицію в танці, стаючи екзаменатором і членом, а пізніше і суддею Філії Комітету європейських бальних танців (Ballroom Branch Committee) (зараз Комітет Сучасних Європейських бальних танців (Modern Ballroom Faculty Committee)). Він був також головою Комісії з європейських бальних танців (Ballroom Faculties Board).

Білл вийшов на пенсію, будучи головою Британського Відкритого суддівства (British Open adjudicators) у червні 2001 року, після двадцяти трьох років служби.

Білл дуже пишався своїм кілситським корінням і підтримував зв'язок з братом, який проживає в містечку John Wilson. За його словами, він відчував особливу гордість через те, що в Кілті його іменем назвали вулицю.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Як відбувався процес стандартизації європейського бального танцю
2. Чемпіони світу з європейських бальних танців
3. Алекс Мур
4. Білл та Боббі Ірвін творчий шлях

*Література: основна 1-6; 9; 11 додаткова 1; 22; 38*

### **Лекція № 6**

## **СИСТЕМА ОЦІНЮВАННЯ ЗМАГАНЬ СКЕЙТИНГ. СИСТЕМА ОЦІНЮВАННЯ ЗМАГАНЬ 2.1.**

### **ПЛАН**

1. Скейтинг
2. Система 2.1 WDSF

### **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

Існує декілька способів підрахунку результатів змагань з бальних танців. Але два основних з них – це система «скейтинг», яку найбільше використовують для визначення місць танцівників на змаганнях зі спортивних бальних танців, та частково – змагань з танцювального спорту і система 2.1, прийнята для оцінювання найбільш вагомих змагань з танцювального спорту.

Система «скейтинг» (skating) служить для підрахунку балів та місць бальних танцюристів. Вона розроблена в Англії та застосовується з 1954 року. Система дозволяє отримати результати, які враховують думку більшості суддів, навіть якщо вони по-різному оцінювали пари.

На початку минулого ст. пари оцінювалися шляхом складання виставлених балів, і пара, що набрала меншу кількість балів, ставала переможцем. Місця, що залишилися, розподілялися за тим же принципом.

З 1 січня 1947 року система підрахунку було виправлено таким чином, що якщо жодна пара не отримувала більшість перших оцінок, то переможцем ставала пара, яка отримувала дві та вище оцінки у більшості суддів. Інші результати розподілялися так само.

Як відомо, одним з основних історично сформованих принципів суддівства у спортивних бальних танцях є оцінка виконавської майстерності танцювальних пар по відношенню одна до одної шляхом порівняння відповідно до послідовності заданих критеріїв. В першу чергу це пов'язано з аналізом танцю і методикою суддівства.

В суддівських правилах дано лише загальне визначення кожного з критеріїв. В попередніх турах суддя вибирає пари за принципом «подобається — не подобається». У фінальній частині змагань суддя зобов'язаний виставити одне перше, одне друге (і т. д.) місця. Тобто робота судді полягає в порівнянні пар між собою, а не в аналізі якості танцю.

Однією з особливостей суддівської системи танцювального спорту, не дивлячись на удосконалення системи «Скейтинг» є те, що критерії оцінювання танцювальних пар не до кінця об'єктивні, кожен суддя оцінює ту чи іншу пару через призму своїх власних знань і умінь, оцінка пари суддею виходить з його особистого практичного і теоретичного досвіду, а саме: досвід змагальної діяльності та досвід роботи з кваліфікованими педагогами.

Система skating складається з 11 правил.

Перше правило встановлює порядок виставлення оцінок у картках суддів у попередніх турах (включаючи півфінал), правила 2-4 визначають порядок виставлення оцінок у картках суддів у фіналі, 5-8 правила визначають порядок обробки оцінок суддів для визначення лічильною комісією місць, зайнятих парами в окремих танцях, 9-11 правила визначають порядок обробки результатів змагань для визначення лічильною комісією підсумкових місць, зайнятих парами за результатами виступу у всіх танцях.

Правила поділяються на 3 категорії:

- загальні правила
- розподіл результатів у фіналі в окремих танцях
- визначення місць, зайнятих парами за результатами всіх танців

Загальні правила

Правило №1. Кількість пар, що має бути відібрано у кожному турі змагання для участі у наступному, визначається головним суддею (зазвичай це 2/3, але не менше 1/2 пар, що беруть участь). Відповідно до цього рішення суддя має відібрати в кожному танці вказану кількість пар.

Зазвичай відбирають за принципом «за» чи «проти». У наступний тур виводяться пари, що мають найбільші значення підсумкових балів. У процесі відбору може виникнути ситуація, коли кілька пар мають однакове значення підсумкових балів, що дозволяє взяти участь у наступному турі, але включення цих пар до складу учасників наступного етапу може бути неможливим, якщо загальна кількість пар перевищить задане число. У цьому випадку суддя та оргкомітет змагань мають ухвалити рішення – або допустити до участі у наступному турі всі пари, які мають однакове мінімально необхідне значення підсумкових балів, або не допустити жодної з них. Перетанцювання не допускають.

Правило №2. У фіналі пари, що змагаються, повинні бути розставлені суддею в кожному танці по місцях відповідно до рівня їх виконавської майстерності.

Правило №3. Найкращою, на його думку, парі у кожному танці фіналу кожен суддя присвоює перше місце. Зазвичай у фінальному турі змагань беруть участь 6-8 пар.

Правило №4. У фіналі судді не мають права в жодному з танців поставити двом або більше парам однакове місце.

Правило №5. Застосовується у випадку, коли пара отримала відповідне місце у необхідній більшості суддів (не менше, ніж 3 судді з 5; 4 судді з 6 або 7; 5 суддів з 8 або 9 тощо), яке є абсолютною більшістю в кожній колонці «кількість місць».

Правило №6. Застосовується у разі, коли дві або більше пар мають необхідну більшість місць для присудження чергового місця за танець, причому нерівне. У цьому випадку чергове місце за танець присуджується парі, яка мала більшу «більшість місць», наступне місце присуджується парі з меншою «більшістю місць» тощо. у порядку спадання.

Правило №7. Застосовується у випадку, коли дві або більше пари мають необхідну більшість місць для присвоєння чергового місця за танець, причому кількість місць у всіх цих пар дорівнює. Необхідний аналіз компонентів, що становили цю більшість. Йдеться про підсумовування місць, з яких склалися рівні кількості місць у пар. Отримані суми записують у круглих дужках біля відповідних кількостей місць (знизу праворуч) у тій самій колонці місць.

7а Застосовується у випадку, коли пари мають необхідну більшість місць, кількість місць, набраних цими парами, збігається, а суми місць не рівні. У цьому випадку чергове місце в танці присуджується тій парі, у якої сума становила найменша, а наступні місця парам, які мали велику суму складових у порядку зростання.

7б Застосовується у випадку, коли пари мають необхідну більшість місць, кількість місць, набраних цими парами, збігається, і суми місць також дорівнюють.

У цьому випадку для визначення місць, зайнятих парами в танці, необхідно враховувати нижчі місця і знову намагатися виявити відмінність у кількості місць або сумі складових, але тільки для пар, що сперечаються за чергове місце, на час «забувши» про інші пари.

Після вирішення питання про присудження чергового місця необхідно поновити порушений порядок розгляду колонок «кількість місць».

Правило №8 Застосовується у разі, коли в результаті застосування попередніх правил, думку більшості суддів встановити не вдається.

Така ситуація не є чимось незвичайним і часто зустрічається на змаганнях. Вона може виникнути, наприклад, якщо пари від усіх суддів за танець отримали однакові оцінки точністю до перестановки. Тоді у цих пар у всіх колонках місць буде однакова кількість місць та однакова сума складових, і всім парам, щодо яких не вдалося встановити думку більшості суддів, присуджується однакове

місце, яке визначається як результат поділу суми місць, на які претендують пари, на кількість пар, які претендують на ці місця.

Правило №9. Після закінчення змагань з усіх танців місця пар виносяться до таблиці визначення результатів фінального туру. До неї заносяться місця, зайняті парами окремих танцях. Ці місця підсумовуються, і результат записується до графи «загальна сума місць».

Перше місце займе та пара, у якої ця підсумкова сума виявиться мінімальною. Далі місця пар розподіляються від меншої суми до найбільшої по порядку.

Правило №10 Застосовується у випадку, коли кілька пар претендують на те саме місце у фіналі, маючи однакову підсумкову суму оцінок за всі танці. Оспорюване місце присуджується парі, що зайняла більшу кількість разів, що розглядається і вище місця в окремих танцях: «коефіцієнт ефективності». Місця з половинками при цьому округляють до наступного цілого числа.

Оцінка виступу спортсменів, до сих пір, було і є головною перепоною на шляху включення спортивних танців європейської та латиноамериканської програм в Олімпійські ігри. Тому, головне завдання, що поставив Міжнародний Олімпійський Комітет перед видами спорту з суб'єктивною оцінкою результату, це вдосконалення об'єктивізації і конкретизація оцінки виконавської майстерності спортсменів – танцюристів.

Основним флагманом в цьому напрямку є Всесвітня Федерація Танцювального Спорту (WDSF), визнана МОК. Решта міжнародних танцювальних організацій (WDC, IDSA, EDSF і т.п.) дотримуються історично сформованих традицій оцінки в конкурсному танці.

WDSF, керуючись принципами: прозорість, об'єктивність, зрозумілість, запропонувала і проводить активне впровадження на своїх змаганнях вищого рівня суддівську систему ICY (схвалена МОК система оцінок для фігурного катання). Тобто, за аналогією з Міжнародним Союзом ковзанярського спорту, на сьогоднішній день використовується багатобальна оцінка за затвердженими WDSF системним компонентам критеріїв (версія 2.1).

На погляд члена Міжнародної Академії Танцювального Спорту "Team Diablo" (Італія, Болонья) Денисова В.А, критерії суддівства — це правила, що засновані на створенні ідеальної моделі танцювального спорту, яку кожен арбітр WDSF повинен враховувати при оцінюванні танцювальних пар. Ідеальна модель — це абсолютне відтворення всіх технічних та естетичних аспектів спортивного танцю. Ця модель створюється на основі досвіду суддів, тренерів та спортсменів і базується на результатах наукових досліджень.

**Система суддівства WDSF JUDGING SYSTEM 2.1** передбачає оцінку танцювальних пар за чотирма компонентами. Дві складових охоплюють технічні аспекти танцю, дві – артистичні якості:

- 1) TQ – технічна якість (англ., Technical Quality);
- 2) MM – рух під музику (англ., Movement To Music);
- 3) PS – партнерські навички (англ., Partnering Skills);
- 4) CP – хореографія та презентація (англ., Choreography and Presentation).

Для кожного з перерахованих компонентів визначені стандарти оцінки виступу (P.A.S.). Кожен із компонентів складається з під компонентів).

Шкала оцінок: 10 балів – видатний рівень виконання; 9 – винятковий; 8 – дуже хороший; 7 – хороший; 6 – вище середнього; 5 – середній; 4 – задовільний; 3 – слабкий; 2 – поганий; 1 – дуже поганий.

У той час як раніше панель складалася з дев'яти суддів, які оцінювали всі компоненти, у Системі 2.1 суддівська бригада складатиметься з 12 арбітрів, які поділені на чотири групи по три судді, і кожна така група оцінюватиме лише один компонент. Причому компоненти розподілятимуться випадковим чином безпосередньо перед кожним танцем.

Класифікація продовжує знаходитися на встановленій шкалі від 1 (Дуже погано) до 10 (Видатний) і 0.25 – частка, яка може бути присуджена для подальшої диференціації дуетів. При розрахунку оцінки (в середньому) для кожного компонента між трьома балами, присудженими групою арбітрів, найвища та найнижча оцінка розраховується лише на 50% по відношенню до середньої.

Фактично "навантаження" на суддів знижується з погляду оцінки пар, а також механічного введення значень на сенсорному екрані терміналів. Одним суддею в один час повинен бути розглянутий тільки один компонент і тільки одне значення для кожної пари має бути введено після того, як проводиться оцінка. Це, у свою чергу, робить Суддівську Систему 2.1 доступною для застосування на групі танцюристів. Навіть у танцювальному заході з восьми пар та за тривалості танцю трохи більше двох хвилин, суддя має час для індивідуальної оцінки кожної пари.

Це дозволяє використовувати цю систему суддівства, починаючи з 1/4 змагання, а також на групових танцях у фіналі. Два з п'яти танців зараз є груповими, і три танці, що виконуються соло, вибираються за випадковим принципом. Порядок, у якому танці виконуються у фіналі, Соло- Група-Група-Соло-Група.

Система 2.1 використовується на всіх змаганнях серії Grand Slam з 2013 року по стандарту та латині, на Всесвітніх іграх та Всесвітніх танцювальних іграх

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Основні принципи оцінювання змагань, використовуючи систему підрахунку результатів скейтинг
2. Відмінності системи оцінювання змагань 2.1, яку використовують в танцювальному спорті

***Література: інформаційні ресурси 1-4***

### **Лекція № 7**

## **ВДЕНСЬКИЙ ВАЛЬС ТА ФІГУРИ ЯКІ ДОЗВОЛЕНІ ДО ВИКОНАННЯ ЗА СТАНДАРТАМИ МІЖНАРОДНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ WDSF**

## ПЛАН

1. Віденський вальс, та зміни, які він зазнав останнім часом у танцювальному спорті
2. Фігури з інших танців європейської програми. Дозволені до виконання у віденському вальсі в федерації WDSF

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Європейська програма сьогодні балансує між свободою авангарду та суворістю класики. Якщо базові принципи руху залишаються незмінними, то макіяж, зачіска, хореографії у стандарті останнім часом зазнають значних змін. Загальне прагнення новизни нещодавно торкнулося і танцю віденський вальс, у якому, крім традиційних правого і лівого поворотів, контр-чека, змін і флекерів, почали з'являтися нові, запозичені з інших свінгових танців фігури. Сьогодні композиції віденського вальсу все частіше можна побачити не лише у фіналах Grand Slam, а й на невеликих міжклубних турнірах.

У наш час варіації у Дорослій категорії та й у Професіоналах в організації WDSF не можливо знайти пару високого рівня у якої не було б розкладеного по тактам та фразам не тільки правий, лівий оберти та зміни, а й поставлений варіації з різними фігурами, різних зв'язок, поз і так далі, які вони виконують на конкурсах. Звичайно для пар високого рівня це потрібно коло вони попадають у фінали та півфінали чемпіонату світу, є необхідність виконання своїх поставлених варіацій на танці презентації (по системі 2.1 wdsf, 2 танці з 5 оцінюють соло). Таким чином пари високого рівня демонструють не тільки гарну техніку виконання основних фігур віденського вальсу, а також демонструють суддям складність виконання своїх варіацій баланс та взаємодію в парі.

Таким чином Віденський Вальс у наші дні став повноцінним п'ятим танцем європейської програми, який почав включати в себе безліч фігур, які вимагають високої технічної підготовки від пар, координації та витримки.

Фігури с інших танців можна виконувати танцівникам викритих класів, а такох вони діляться на 3 рівні:

### 1 рівень

- Continuous Spins (Natural off beat spin)
- Reverse Pivots (Reverse off beat spin)
- Hesitation Change
- Checked Natural Turn
- Natural Back Check
- Checked Reverse Turn
- Reverse Back Check
- Drag Hesitation
- Natural Spin Turn
- Contra Check

### 2 рівень

- Overturned Natural Spin Turn
- Throwaway Oversway

- Closed Telemark
- Hover Reverse Turn
- Running Feather
- Left Whisk
- Running Weave
- Natural Spin Turn Reverse Pivot

### 3 рівень

- Natural Fleckerl
- Reverse Fleckerl
- Check from Reverse to Natural Fleckerl
- Double Reverse Spin Overspin
- Reverse Impetus Into Right Lunge
- Rudolph Fallaway
- Ronde Twist Turn
- Double Leg Ronde
- Swivel Into Promenade Pivot
- Swivel Into Promenade Link

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Які фігури віденського вальсу описані для виконання в підручниках А.Мура та Г.Ховарда?
2. Які зміни відбулися в правилах танцювального спорту щодо композицій віденського вальсу?
3. Назвіть рівні фігур, дозволених до виконання та назвіть фігури.

*Література основна 14-20; додаткова 30-36*

### **Лекція №8**

## **МУЗИКА В ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ. ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ ТА ЗАСТОСУВАННЯ В ТАНЦЮВАЛЬНИХ РУХАХ**

### **ПЛАН**

1. Музика основа хореографічного твору
2. Що таке «музикальність руху»
3. Критерій «техніка виконання» та його складова -музикальність

### **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

Музика – основа хореографічного твору. Хореографічна лексика складається балетмейстером, а потім, втілюється виконавцем, спираючись на такі поняття музики як: розмір, такт, речення, фраза, період, мотив, пульсація, акценти, динаміка.

Питання музичності виконання актуальне як для педагогів, так і для членів конкурсних журі або суддівської колегії танцювального спорту і для танцюристів бального танцю. Виховуючи танцюристів, займаючись власним розвитком, виконавці танців європейської та латиноамериканської програм удосконалюють свою майстерність, знаходячи все нові деталі, нюанси, дрібні поодинокі дії. Точне розуміння співвідношення музичних тривалостей та танцювальних рухів, передача емоції, настрою, образу, що відображає музику – шлях до вдосконалення майстерності, яка буде високо оцінено глядачами, членами журі або суддями танцювального спорту.

Для досягнення музичного виконання рухів, якісної партнерської взаємодії, виконання композицій різних рівнів складності, - танцюристи використовують техніку руху. Тому говорячи про музичність, партнерство, композицію та презентацію, ми маємо на увазі те, якими технічними діями танцюристи повинні володіти. Але, необхідно розуміти, що техніка заради техніки не потрібна. Вона знаходить цінність лише при досягненні виконавцями гарного виконавського рівня музичності, партнерства, хореографії та презентації.

Компонент «музикальність руху» має три підкомпоненти:

- рахунок (таймінг) - інтерпретація його тривалості;
- ритм – відповідність ритмічним акцентам музики;
- музична структура – фраза, мелодія, тема, пауза, інтенсивність...

Таким чином, будь-якій технічній дії-руху музичний супровід диктує темп, музичний розмір, ритмічні акценти, фразування, характер та динаміку. Організація звуків у часі, чергування їх рівними за часу частками утворює рівномірний рух - пульсацію. При цьому у русі деякі моменти виділяються акцентами. Частки музики, на які припадають акценти, називаються сильними частками, частки, які не мають акцентів – слабкими. Рівномірне чергування сильних і слабких часток визначає музичний розмір.

Під ритмом розуміють співвідношення тривалостей звуків у їх послідовності. Чергування тривалостей, об'єднане у певній послідовності, утворює ритмічний малюнок. Кожен ритмічний малюнок має свої акценти, які не завжди збігаються з акцентом (сильною часткою) такту. Для рахунку рухів застосовується два варіанти: «повільно – швидко» або з використанням звуків «1і-2а-3іа...». Кожен з бальних танців має свій характерний ритм зі специфічними сильними та слабкими акцентами. Ці ритми склалися традиційно, відображаючи природу та походження кожного з танців. Ритми фігур танцю можуть мати додані чи згладжені акценти, що мають природу варіювання та відображають, збагачують характер кожного танцю європейської та латиноамериканської програм.

Критерій «техніка виконання» включає поняття «музикальність», оцінка якої ґрунтується на відповідності рухів танцівників щодо основного ритму музичного супроводу; відповідній динаміці виконання танцювальних рухів згідно темпу та характеру музичного супроводу; на відповідності виконання танцювальною парою композиції згідно фразеологічної концепції музичного супроводу; та гармонійній відповідності типових рухів щодо ритмів, заданих мелодією, та текстом музичного супроводу. Рівень складності за цим критерієм

визначається темпом музичного супроводу, кількістю та різноманітністю виконуваних ритмів.

На одну музичну частку танцюрист має зробити велику кількість різних дій. Настати стопою, донести вагу, використати характерний рух тілом (залежно від танцю це може бути поворот стегна, маятникова дія стегон, «баунс», нахил, поворот торса, рух рукою, головою тощо). Кожну музичну частку ми умовно можемо поділити на: власне удар, і на тривалість - час до наступного удару. Наповнення тривалості рухом і є музичне виконання. Високо цінується якщо наступ на стопу збігається з ударом у музику, з наступними одиничними діями протягом тривалості цього удару. Під одиничним дією розуміється дрібний рух якоюсь частиною тіла, рук, ніг, голови. З одиничних дій складається рух, з рухів – постать, а з постатей – хореографічний текст. Говорячи про поодинокі дії в парі, ми маємо на увазі імпульс одного партнера іншому, реакція на цей імпульс, способи передачі імпульсу-взаємодії партнерів один-одному. Чим більше різних дій зі специфічними характеристиками, тим професійній і вищій рівень виконання. Кожен з танців європейської програми має характерні фігури і, отже, притаманні конкретному танцю рухи та поодинокі дії. Оволодіваючи технічними якостями виконання рухів, танцюрист демонструє їх під музику, співвідносячи поодинокі дії з музичною тривалістю. Педагогу необхідно контролювати правильне виконання деталей руху під музику. Крок, донесення ваги, рух корпусу, взаємодія у парі. Дані дії повинні бути не рефлексними, а усвідомленими з самоконтролем та правильним наповненням силою, емоціями, взаємодією в парі.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Музичні твори танців міжнародної програми. Назвіть темпоритм музичних творів згідно вимог до музичного супроводу змагань з європейського бального танцю. Які ще вимоги є до мелодій, які використовують на змаганнях?
2. Назвіть основні критерії музикальності танцівника
3. Як пов'язані між собою поняття «техніка танцю» та «музикальність»?

*Література: основна 1-7; 9; 10; 13; 14-20 додаткова 6; 7; 13; 18; 20; 22; 30-36*

### **Лекція №9**

## **МУЗИЧНА СТРУКТУРА ЗМАГАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ**

### **ПЛАН**

1. Рівні розвитку танцювальної музикальності танцюристів
2. Типи руху

### **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

Музикальність - один з найважливіших критеріїв оцінювання у сучасному бальному танці.

Розвиток танцювальної музичності танцюристів - досить складна проблема, пов'язана з багатоаспектністю цього поняття в бальному танці. Музикальність в спортивному бальному можна розглядати на двох основних рівнях:

1) базова музикальність - відповідність танцювальних кроків і рухів ритмічній структурі танцю що виконується. На цьому рівні музикальність є компонентом танцювальної техніки і міститься в чіткому дотриманні таймінгу (співвідношення тривалості) і ритмічних акцентів;

2) розвинута («продвинута») музикальність - відображення музикальних нюансів, вміння передати в танці музикальні особливості конкретної мелодії що лунає. На цьому рівні музикальність стає потужним засобом художньої виразності, працюючим на створення музикально-пластичних образів пари.

Принципи базової музикальності детально розібрані в технічних підручниках. Розвиток базової музикальності є первинною потребою і відбувається на початковому етапі навчання танцюристів. Проблема міститься в переході від базової музикальності до «продвинутої» - тут немає єдиної методичної концепції, и кожний педагог діє у відповідності із своїм баченням, а іноді і взагалі залишає це питання без уваги, сподіваючись на природну талановитість танцюристів.

Для того щоб перейти на рівень «продвинутої» музикальності, виконавцю необхідно навчитися чути в музиці не тільки базовий ритм, чому навчаються усі танцюристи з дитинства, але і розрізняти різноманітні музикальні нюанси: музикальні фрази, напрям руху мелодії, партії різних інструментів, вокал и таке інше. Навчившись чути ці відтінки в музиці, танцюристу необхідно навчитись втілювати їх пластично.

Глядачі, як і судді, сприймають ритм кінестично, тобто крізь рух. Вони відчують постійну пульсацію, повторення, акценти и переходи від однієї фрази к іншій, що створюють гармонійну взаємодію.

Коли усе багатство засобів музикальної виразності знаходить своє вираження в танцювальній пластиці, ми отримуємо деяке упорядковане чередування рухів різної тривалості і амплітуди, утворюючих ритмічну послідовність. Але на даному рівні поняття "ритм" повинно отримати дещо інше тлумачення. На рівні «продвинутої» музикальності ритм не зводиться к таймінгу - дотримання тривалості кроків.

Дуже часто ритм розуміється як таймінг, тобто як щось, пов'язане тільки із часом ("хронометрування"). Час - основний структуруючий фактор руху, але не єдиний.

Ритм для танцюриста має декілька вимірів - це і ритм музики, і ритм руху. Необхідно відрізнити ритм руху від ритму почутого в музиці, і також вміти зв'язувати їх між собою, це допомагає глибше зрозуміти, що ж таке музикальність.

Звернемось до висловлювання Р.Верми - відомого дослідника, теоретика і практика спортивного бального танцю: "Ритм кроків по відношенню до музики може бути прорахований танцюристом, але справжній танець починається тільки

тоді, коли "прорахування" закінчується. Музика часто використовується як основа для ритмічної структури і як стимул для танцюриста. І при цьому легко потрапити в пастку, імітуючи метричну структуру музики механічними рухами тіла ("кроками").

Ритм рухів проявляється в зміні їх різних параметрів - не тільки тривалості, але і швидкості, амплітуди, створення акцентів. Хореологія (сучасна теорія руху і танцю) відокремлює декілька ритмічних **типів руху**:

1. **Рух з імпульсом**. Рух має акцент на початку, тому саме на початку відчутна його найбільша швидкість. Рух затухає в часі.

2. **Рух з імпаком**. Протилежність імпульсу. Акцент і найбільша швидкість спостерігається в кінці, швидкість наростає в процесі руху.

3. **Свінговий рух**. Акцент свінга знаходиться всередині, де найбільша швидкість і тиск ваги.

4. **Рівномірний рух**. Багато рухів не мають акценту або помітних змін якого-небудь роду і контролюються на всьому їх протязі.

5. **Вібрувальний рух**. Акцент на кожному русі, виконується із змінною швидкістю, контроль за рахунок постійної зміни напруги і розслаблення.

6. **Ударний рух**. Акцент на кожному руху, що створює чітку ритмічну структуру.

7. **Рух повернення**. Це імпакт з послідуєчим імпульсом, з'єднані в один рух з одним акцентом.

8. **Зростаючий рух**. Це рух, який наростає, поки не перейде в наступний.

Ці приклади описують ритм окремих рухів. Але в танці ми не виконуємо окремі рухи, ми відтворюємо їх у поєднанні між собою. Цей взаємозв'язок рухів з послідуєчими має назву "фразировка". Зрозуміти сенс фразировки допомагає лінгвістична модель: букви залишаються в слова, слова - в речення, речення - в текст и т.д.

В танці фразировка рухів співвідноситься із структурою музики. Фраза ритму тіла представляє собою найдрібніший композиційний фрагмент танцю, в якому дії організовані ритмічеськи в закінчену форму, хореографічний патерн.

Подібно до того, як відрізняються ритм музики и ритм рухів, можна виділити музикальну фразировку и фразировку рухів. Коли танцювальна фраза не ідентична музикальній, це не означає, що вони не взаємопов'язані. Бути музикальним - не значить збігатися з ритмом музики, що її чути. Музикальність танцюриста пов'язана з його здатністю створювати власну фразировку рухів і співвідносити її з ритмом музики. Музикальність - взаємодія цих двох ритмів, їх збіг, взаїмодоповнення або, навпаки - протиставлення.

Окрім взаємодії з музикою, танцюристи через ритм взаємодіють друг с другом в парі. На продвинутому рівні партнер не може та і не повинен мати таку ж саму фразировку рухів, як і його партнерка; і до тих пір, поки кожен з них не буде точно знати свій ритм, пара не стане своєрідним містом зустрічі між партнерами и музикою.

Таким чином, подвинута музичність пари складається з музикальної фразировки рухів партнера и фразировки рухів партнерки. Все це разом створює танцювальну фразу.

Проблема використання таких комплексних багатокомпонентних танцювальних фраз полягає в специфіці бального танцю, де композиція пари - компонент відносно постійний, а музика може звучати різноманітна і навіть не завжди відповідна характеру танцю, що виконується, і кожний в парі сприймає її по своєму. Танцювальній парі необхідно розвивати єдність музикального сприйняття для обох партнерів, а також тренувати навички варіативності і імпровізації при виконанні своєї хореографії під різноманітну танцювальну музику.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Що таке базова та розвинута музикальність
2. Дайте пояснення терміну мелодія
3. Дайте пояснення терміну ритм
4. Дайте пояснення терміну дотримання основної ритмічної структури
5. Дайте пояснення терміну метр
6. Дайте пояснення терміну такт
7. Дайте пояснення терміну акцент
8. Дайте пояснення терміну темп
9. Дайте пояснення терміну синкопування
10. Дайте пояснення терміну музичний розмір
11. Дайте пояснення терміну таймінг
12. Дайте пояснення терміну крок в ритмі «повільно»
13. Дайте пояснення терміну крок в ритмі «швидко»
14. Дайте пояснення терміну кроки без удару
15. Ритмічна структура музичних творів у спортивних бальних танцях європейської програми
16. Дайте пояснення терміну фразування

*Література: основна 1-7; 9; 10; 13; 14-20 додаткова 6; 7; 13; 18; 20; 22; 30-36*

### **Лекція № 10**

## **ВИМОГИ ДО ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ РІЗНИХ ВІКОВИХ І КЛАСОВИХ КАТЕГОРІЙ. МЕТОДИКА СКЛАДАННЯ ЗМАГАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ У ТАНЦЯХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРОГРАМИ**

### **ПЛАН**

1. Основні принципи створення композицій для класових змагань з європейських танців.
2. Методика складання танцювальних програм.
3. Композиція і презентація

### **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

**Створення композиції танцю** - найважливіший етап, так як саме вибором композиції визначається, на якому матеріалі будуть реалізовуватися поставлені цілі і завдання.

Вибір композиції залежить від багатьох факторів, і в першу чергу від специфіки того напрямку спортивного бального танцю, для якого вона призначена. Бальний танець має безліч різних форм, і очевидно, що композиція, наприклад, для танцівників. Які виконують *freestyle*, де потрібна максимальна ступінь художності і пластичної виразності, відрізняється від композиції для танцівників, які виконують *Formation*, де пари утворюють ансамбль і малюнок танцю формується за рахунок орнаментальних перебудов.

Розглянемо основні аспекти створення змагальної композиції для бальних танців європейської програми.

В одному зі своїх значень термін «композиція» описує певну стадію в розвитку танцювального мислення, пов'язану з оформленням мови мистецтва в сувору художню систему.

З поняттям «композиція» також пов'язані поняття «хореографічна лексика» і «хореографічний текст». **Хореографічна лексика** - це окремі рухи і пози, з яких формується танець як художнє ціле. На основі хореографічної лексики складається **хореографічний текст**, який представляє собою сукупність елементів хореографічної лексики, об'єднаних в певній послідовності.

Основною одиницею лексичної системи в бальному танці є «фігура» - з'єднання декількох рухів в певній послідовності. Фігури з'єднуються, утворюючи «варіацію» (або «схему», «зв'язку», як часто кажуть танцюристи).

Фігури європейської програм можна розділити на «базові» і «ускладнені». Базові, фігури чітко регламентовані, описані у відповідній літературі, вони розділені на декілька груп відповідно до класів танцювальної майстерності. Ускладнені фігури представляють собою довільне з'єднання танцювальних елементів, їх схеми не регламентовані і сильно схильні до впливу актуальних тенденцій, в тому числі танцювальної моди. Як правило, ускладнені фігури розвиваються на основі базових, але іноді є результатом перенесення фігур з одного танцю в інший, запозичення з іншої програми або навіть з іншої танцювальної дисципліни.

Залежно від дозволених правилами фігур змагання зі спортивного танцю поділяються на два типи:

- «класові» - дозволяється виконувати фігури відповідно до класу танцювальної майстерності;
- «відкритий» клас - дозволено виконувати будь-які фігури в характері танцю, а також пози і фігури-лінії.

Створення змагальної композиції для цих типів змагань істотно відрізняється: в першому випадку воно полягає в гармонійному поєднанні дозволених фігур, тоді як у другому відносна свобода вибору танцювальної лексики дозволяє реалізувати більш глибокі завдання і принципи.

Розглянемо основні принципи створення композиції для «класових» змагань. Підручники зі спортивного танцю не тільки містять деталізовані описи

фігур, але і пропонують оптимальні варіанти їх з'єднань. Однак чисто механічного з'єднання фігур необхідно уникати, з огляду на наступні фактори:

- відповідність музичного фразування танцю;
- циклічність;
- співвідношення стаціонарних, прогресивних і обертальних фігур;
- композиційна гармонія.

При створенні композиції для змагань «відкритого» класу зі всієї великої кількості дозволених засобів пластичної виразності необхідно вибрати ті, які найкращим чином відповідають характеру танцю, що виконується і при цьому сприяють формуванню та розкриттю індивідуального стилю пари. На перший план виходять наступні принципи:

- відповідність музичного фразування, ритму та мелодії танцю;
- динамічна гармонія;
- композиційна гармонія;
- художня виразність;
- багатство і різноманітність танцювальної лексики (в тому числі поз, трюкових і акробатичних фігур) і її доречність;
- відповідність рівня майстерності танцюристів;
- імпровізаційність і варіативність.

Багатогранність особливості створення композиції бального танцю пов'язані з його змагальною специфікою. Танцюристи ніколи не знають заздалегідь, яка конкретно мелодія буде лунає на змагальному майданчику. Необхідно враховувати присутність інших пар, не відомо скільки точно буде тривати танець. Крім того, час, протягом якого суддя дивиться на пару, вимірюється секундами, тобто композиція пари не оцінюється як єдине ціле, а розглядається окремими фрагментами. Це призводить до того, що всі фрагменти композиції повинні бути досить «однорідними», щоб пара за короткий проміжок часу могла продемонструвати свої найкращі вміння і якості. Дотримання цих вимог необхідно, але воно кидає справжній виклик хореографу-постановнику в спортивному бальному танці і вимагає від нього не тільки високого художнього смаку, але і глибокого розуміння специфіки створення композиції для даної танцювальної дисципліни.

**Композиція і презентація** – як ці поняття пов'язані? «Класність» композиції не завжди визначається її складністю. Потрібно, щоб композиція легко читалася на змагальному майданчику. Також необхідним є правильне використання дозволених елементів і фігур для виконання. Перформенс - пара танцює емоційно, показуючи глядачам своє ставлення до музики, або, «зціпивши» зуби, з розумним виразом обличчя, намагаючись не забути композицію? Енергія танцю захоплює глядачів. Але енергія повинна бути керованою. Наприклад, потужний рух вельми корисний у Вальсі і Фокстроті, але тільки якщо це досягається за рахунок дії свінгу, а не тільки довжиною кроку. Рухи повинні відповідати музиці. Наприклад, в Повільному вальсі накопичення енергії відбувається за рахунок зниження між рахунками «3» і «1». А вивільнення енергії на рахунок «1» має бути керованим (щоб не проскочити рахунок «2») і підтримуватися при виростанні на «2» і «3». Те ж саме і в інших танцях.

*Floorcraft* - «бачення паркету» в це поняття входить не тільки вміння йти від зіткнення, але і вміння танцювати без зупинок в оточенні інших пар, коли, здається, що йти вже нікуди. Саме тут і проявляється станцюваність пари - партнер повинен обирати правильні напрямки і вести партнерку, яка, в свою чергу, повинна розуміти, що від неї хоче партнер в тій чи іншій ситуації. Стиль пари - як пара виглядає разом, костюми, поведінка на паркеті. Це теж далеко не самий останній критерій презентації, і він є важливою частиною продуманого образу пари.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Які основні фактори впливу на конкурсні композиції бального танцю?
2. Як розподіляються фігури європейського бального танцю згідно рівня складності
3. Дати характеристику поняттю «класифікаційні категорії»
4. Які вимоги до створення композицій з європейської програми для класифікаційних категорій
5. Які вимоги до створення композиції *freestyle*
6. Навчальні посібники з європейських бальних танців: структура, основні терміни, правила користування.
7. Послідовність виконання різних фігур у всіх танцях європейської програми. Принципи їх чергування в залежності від рівня складності.
8. Дайте пояснення терміну динамічна гармонія
9. Дайте пояснення терміну композиційна гармонія
10. Художня виразність в змагальній композиції з європейського бального танцю
11. Дайте пояснення терміну імпровізаційність та варіативність в композиції європейського бального танцю

**Література: основна 7; 10; 14-20 додаткова 1; 4; 7; 13; 30-36**

### **Лекція №11**

## **ЗАГАЛЬНЕ ПОНЯТТЯ СВІНГУ ТА НАХИЛУ(СВЕЮ). ВИДИ І ФОРМА СВІНГУ. ТИПИ НАХИЛІВ.**

### **ПЛАН**

1. Особливості навчання у європейських бальних танцях свінгової групи
2. Загальне поняття свінгу. Види і форма
3. Обсяг і характер свінгу при русі в європейському бальному танці

### **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

Європейську програму бальних танців або Стандарт (Standard) складають 5 основних танців, з яких 4 мають основну дію - «Свінг». Це Повільний вальс (Slow

або English Waltz), Повільний фокстрот (Slow Foxtrot), Квікстеп або Швидкий фокстрот (Quickstep) і Віденський вальс (Viennese Waltz).

В європейській програмі бальних танців, що багата на підйоми і зниження, траєкторія руху тіла схожа з траєкторією руху маятника, і визначається поняттям - «Свінг» (англ., Swing). Свінг є важливою складовою техніки . Потужне розкачування в танцях свінгової групи це збільшені за амплітудою природні вертикальні коливання центра маси тіла людини, - супутні процесу ходьби, але організовані відповідно до техніки танцю .

Використання різних видів свінгу для вираження різних рухів і фігур танцю, створюють неповторний просторовий музичний характер руху (або фігури) для пари і музичну просторову атмосферу всього виконуваного танцю.

### **Загальне поняття свінгу. Види і форма**

Свінг в дослівному перекладі з англійської мови означає мах, розмах, замах, змах. Всі ці слова мають один корінь - «мах». У нашому випадку, тобто стосовно бальних танців європейської програми, ми будемо говорити про замах і мах або маховий рух (дію).

Свінг - це рух частини тіла (всього тіла, пари) навколо закріпленої вісі обертання (коливання) на тілі або поза ним з прискоренням. Свінг складається з двох частин: 1 -Замах і 2 - Безпосередньо мах (махова дія).

Замах створюється шляхом відведення тієї чи іншої частини тіла в сторону (або назад, вперед, вгору, вниз). Мах це зворотна дія замаху, що відбувається з прискоренням, і виникає або за рахунок сили тяжіння, або за рахунок сили м'язів частини (частин) тіла, спрямованих на подолання сили тяжіння.

Таким чином, для того, щоб зробити мах, необхідно зробити попередню дію - замах. Сукупність цих дій і є свінг.

Внутрішню якість свінгового руху створюють три компоненти руху:

- а) рух;
- б) поворот;
- в) нахил.

Свінг - це основа якості і потужності свінгових рухів, що допомагає створювати особливий характер кожного танцю європейської програми. У стандартних танцях використовуються два види свінгу:

- 1) об'єктивний;
- 2) суб'єктивний.

Об'єктивний свінг відповідно до траєкторії руху заповнює просторові площини та ділиться на три види просторового свінгу:

а) лінійний свінг - виконується в одній площині при русі по дузі частиною тіла, що робить свінг (наприклад, рух ноги від стегна);

б) свінг дугою - виконується в двох площинах при русі дугою (на півдугою) частиною тіла, що робить свінг в горизонтальній площині і одночасному підйомі вгору у вертикальній площині;

в) обертальний свінг (ротаційний) - виконується в двох площинах при русі частиною тіла, що робить свінг по колу навколо просторових осей в горизонтальній площині і підйомі вгору у вертикальній площині.

Суб'єктивний свінг, відповідно до уявної вісі його закріплення в просторі танцюриста і танцю, ділиться на:

- а) подібно метроному (метрономний);
- б) подібно маятнику (маятниковий).

Коли ми говоримо про свінг в європейських танцях, ми повинні думати про маховому дію в двох основних частинах тіла:

- 1) верхня частина корпусу (плечі, руки);
- 2) нижня частина тіла (стегна, ноги).

Свінг починається у верхній частині тіла і підхоплюється нижньою.

Існують такі види свінгу:

1) Маятниковий свінг (англ., Pendulum swing). Характерний для руху рук, ніг, стегон. Замах починається з відведення руки, ноги або стегна в сторону. Мах відбувається по знайомій схемі руху маятника, тобто зверху вниз, через положення рівноваги, потім наверх. Приклад танцювальної фігури: Натуральний поворот (англ., Naturl Turn) - будь-якого танцю, Точки маятника (англ., Pendulum points) - танцю Квікстеп.

2) Метрономний свінг (англ., Metronomic swing). Характерний для верхньої частини корпусу, голови, рук. Замах починається з відведення верхньої частини корпусу, голови, руки в сторону. Мах відбувається за схемою метронома (пристрій для відбивання ритму у музикантів), тобто знизу наверх і зверху вниз. Приклад танцювальної фігури: підготовча дія перед кроком з позиції Променад будь-якого танцю.

3) Обертальний або свінг сторонами (англ., Rotation or Side swing). Приклад: маятник в годинах, площиною руху якого є горизонталь. Характерний сторонам тіла - правої і лівої. Замах починається з відведення (повороту навколо хребта, вісі) однієї сторони назад, відповідно іншої сторони вперед. Мах починається з руху відведеної сторони в протилежну сторону, при цьому, не змінюючи площину руху і вісь обертання. Рух відбувається в горизонтальній площині з однією віссю обертання. Приклад танцювальної фігури: будь-який рух типу Спін (Spin) - «Продовжений спін», «Обертання на місці» (англ., Standing Spin).

4) Поперечний або бічний свінг (англ., Lateral swing). Не треба плутати цей вид свінгу з маятниковим. Приклад: щось схоже на підйом вантажу на системі з блоків. Притаманний тільки стегнам. Замах починається з підйому одного стегна поперечними м'язами боку в сторону і вгору, при цьому вільна нога злегка відривається від підлоги слідом за рухом стегна нагору (відчуття, грубо - вільна нога стає «коротше»). Мах починається з відпускання (розслаблення) поперечних м'язів боку; стегно рухається вниз; вага переноситься на іншу ногу; повторюється те ж саме на іншій нозі, з іншим стегном. Приклад: підтягування боку тіла для більш точного балансування корпусу при свінговому і поступальному русі.

Обсяг і характер свінгу залежать від танцю, що виконується або фігури.

У танці Повільний вальс використовується переважно маятниковий свінг. У танці Фокстрот використовується переважно метрономний свінг. Який, як правило, починається в наприкінці такту музики. Максимальне прискорення виникає в нижній частині свінгу. Одна з основних причин, що призводять до втрати правильного положення корпусу, полягає в неправильному розумінні

свінгової дії. Танцюрист повинен усвідомити, що рух починається від голови - перший свінг. Це не означає, що голова рухається, виходячи з лінії тіла. Вона повинна рухатися в координації з корпусом і ногами, і рух починається з того, що голова рухається в обраному напрямку.

Поняття свінгу, нерозривно пов'язане з рухом. Основний свінг - свінг центру ваги. Відсутність свінгу робить рух рівномірним, максимально плавним. Важливо використовувати фактори, що проявляються під час руху з використанням свінгової дії, щоб пара на майданчику виглядала більш динамічною та швидкісною. При рівномірному русі швидкість середня і вона відповідно менше, ніж максимальна швидкість під час руху з використанням свінгової дії. Швидкість змінюється від нульового свого значення до максимуму. Для судді на змаганнях більш помітний рух, що має швидкісну характеристику. При цьому танцювальна пара набагато точніше відображає музику. Більш того, рух з використанням свінгової дії більш музичний, тому що звук це те ж саме коливання. І звук, і музика побудовані в ритмічному характері, тому сама музика несе в собі характер свінгової дії. І природно, коли танець цьому відповідає, то він (танець) стає більш музичним.

Другий свінг - свінг в стегні. Третій свінг - це скручування. Четвертий - нахил.

Таким чином, створюються майже одночасно три види свінгу, які виконуються відразу в трьох просторах: перший - всередині танцюриста, другий - в парі, третій - в просторі залу. Додатково всередині тіла танцюриста або пари, одночасно можна виконувати ще відразу два види суб'єктивного свінгу, а в просторі залу - одного з трьох просторових видів свінгу.

Виконуючи свінг, дуже важливо зрозуміти, що саме початок свінгу, що виконується досвідченим танцюристом, для створення внутрішньої потужності свінгу і якості самого свінгового руху в просторі танцю, є невидимим.

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Загальне поняття свінгу
2. Дайте поняття видам свінгу – об'єктивний та суб'єктивний свінг
3. Дайте пояснення терміну маятниковий свінг
4. Дайте пояснення терміну метрономний свінг
5. Дайте пояснення терміну обертальний свінг (свінг сторонами)
6. Дайте пояснення терміну поперечний свінг (бічний свінг)
7. Принцип свінгу
8. Дайте пояснення терміну свінг верхній та нижній

**Література: основна 14-20 додаткова 30-36**

## **Лекція № 12 СТИЛЬ, МАНЕРА, ХАРАКТЕР ПРИ СТВОРЕННІ ВАРІАЦІЙ З ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ**

## ПЛАН

1. Залежність стилю та манери виконання від музичного матеріалу
2. Музично-танцювальна основа танців повільний вальс та віденський вальс
3. Музично-танцювальна основа танцю танго
4. Музично-танцювальна основа танців повільний фокстрот та квікстеп

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Стиль, манера та характер виконання європейського бального танцю залежать перш за все від музики під яку цей танець буде виконуватися. Тому саме відповідність поставленої композиції до музики, відтворення музичних нюансів в русі танцюристів є принципово важливим моментом при створенні варіацій європейського бального танцю.

Розглянемо терміни удар, і тривалість до наступного удару. Повільний вальс і віденський вальс мають схожу музично-танцювальну основу – музичний розмір 3/4. Музичний акцент відповідає першій частці такту. Базові фігури складаються з групи трьох (максимум чотирьох) кроків, кожен крок по рахунку (таймінгу) відповідає одній музичній чверті. Хореографічні акценти: сильний на першу частку такту, довгий – другу частку такту. Музичне фразування у більшості танцювальних мелодій повільного вальсу складається з 2 тактів, де перший такт «висхідна-питання» інтонація, другий такт «низхідна-відповідь» інтонація. Базові фігури займають 1 (три кроки) такт або 2 (шість кроків) такти. Будь-який танцювальний крок починається з за-тактової дії. Як правило, це рух корпусу в напрямку кроку, що виконується. Якщо крок уперед, то корпус розпочне рух вперед, якщо назад корпус почне рух назад. Далі на удар музичної чверті виконується швидкий винос ноги та наступ стопою. У цей момент вага тіла знаходиться на двох ногах, корпус вертикально між стоп. Протягом (час до наступного удару) музичної чверті доноситься вага до ноги, відбувається підйом-зниження, поворот, нахил корпусу та в кінці музичної чверті корпус рухається у бік наступного танцювального кроку. Точне накладення поодиноких дій танцюриста на музичну чверть гарантує музичне виконання танцювального кроку.

Танго - музичний розмір 2/4. Музичний акцент відповідає першій частці такту. Базові фігури складаються з різної кількості швидких та повільних кроків. Повільний крок за рахунком (таймінгом) відповідає одній музичній чверті, швидкий крок по рахунку (таймінгу) відповідає половині музичної чверті (одна восьма). Хореографічні акценти можуть випадати як на першу, так і на другу частку такту. Різноманітність хореографічних акцентів та їх збіг та розбіжність із музичними акцентами створюють неповторний музично-хореографічний ритмічний рисунок. Танцювальний крок починається з за-тактової дії – руху корпусу у бік виконаного кроку. Далі на удар (повільний крок) чи половину удару (швидкий крок) музичної чверті виконується швидкий винос ноги та наступ стопою. У цей момент вага тіла знаходиться на двох ногах, корпус між стоп. На тривалість (час до наступного удару) музичної чверті доноситься вага до ноги,

відбувається поворот, нахил корпусу і наприкінці цієї тривалості корпус рухається у бік наступного танцювального кроку. Швидкий чи повільний крок це поняття стосується не удару (крок-наступ завжди швидкий), а до тривалості (час до наступного удару) тобто власне до доносу ваги, роботи корпусу та підготовки наступного кроку. Збіг музичних та хореографічних акцентів створюють очікуваний яскравий ефект, не збіг акцентів - надає ефект несподіванки, непередбачуваності, інтриги.

Повільний фокстрот та квікстеп – музичний розмір 4/4. Обидва ці танці мають джазову музичну основу. Навіть прості пісенні музичні форми мають велику кількість синкоп. У музичному матеріалі, що використовується для виконання цих бальних танців, що переважають акценти на сильну частку такту. Базові фігури складаються з різної кількості швидких та повільних кроків. Повільний крок по рахунку (таймінгу) відповідає двом музичним чвертям, швидкий крок по рахунку (таймінгу) відповідає одній музичній чверті. Ритмічне виконання повільного кроку різноманітне. Можливе наступання на удар першої чверті, наступ на ногу під час першої чверті, на удар другої чверті. Будь-який з варіантів буде правильним і інтерпретованим як музичне виконання. Дуже важливий крок, який потрапляє на третю чверть такту. У цьому кроці наступання стопою має точно збігтися з музичним ударом (третя чверть такту) Рух корпусу злитий, безперервний. Явної зміни швидкого та повільного руху корпусу не повинно бути помітно. Цікавий ритм створюється наступанням ніг та акцентованими поворотами та нахилами корпусу. Фокстрот та квікстеп найскладніші у музично-ритмічному плані танці європейської програми.

Під час виконання танцю європейської програми важливим моментом є те, як танцівник поєднує координацію рухів та складність техніки з її образним вирішенням, як він доповнює характер танцю і розкриває його стиль за допомогою поз, ракурсів, погляду і повороту голови; як він орієнтується в просторі танцювальної зали, виконуючи правильно фігури вздовж довгої або короткої лінії танцю в залі, наскільки в композиції правильно побудовані фігури в кутах зали; як танцівник узгоджує характер та динаміку рухів з музичним матеріалом, координує рухи зі складними музичними ритмами у вивчених зв'язках танців європейської програми: повільний вальс, танго, віденський вальс і квікстеп,

### **Питання для самостійної роботи:**

1. Стиль, манера, характер, емоційність у європейських танцях.
2. Використання різноманітних рухів, жестів, поз для створення власного стилю виконавця
3. Виразність тіла, виразність обличчя. Принципи роботи над виразністю
4. Драматургія танцювальної композиції. Складові
5. Малюнок у танцювальній композиції. Компоненти
6. Костюми виконавців, як складова стилю пари. Їх вплив на танець
7. Імідж танцівника. Приклади

8. Принципи роботи танцівників високого рівня майстерності над створенням власного стилю, індивідуального творчого почерку

9. Принципи створення змагальної композиції рівня фрістайл , доречність та вчасність складних елементів в композиції ( фігур-ліній, позувань), їх вплив на створення стилю пари.

***Література: основна 7; 10; 14-20 додаткова 1; 4; 7; 13; 30-36***

## ЛІТЕРАТУРА

### Основна

1. Благова Т. О., Жиров О. А. Теорія і методика європейських танців : навч.-наоч. посіб. Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2009. 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).
2. Бугаєць Н. А., Пінчук С. І., Пінчук О. І. Теорія та методика викладання європейських танців : навч.-метод. посіб. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 201 с.
3. Кашевський О. В. Сучасний бальний танець : навч. посіб. Луцьк : Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. 208 с.
4. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії : [метод. посіб. для підгот. бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореогр.» 6.020200)] / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2009. 140 с.
5. Колногузенко Б. М. Хореографічне мистецтво : зб. ст. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2008. 222 с.
6. Колногузенко Борис Миколайович : (до 70-річчя від дня народж.) : біобібліогр. покажч. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Бібліотека ; [уклад.: С. В. Євсеєнко, О. М. Левченко, О. С. Хижна ; наук. ред. Н. М. Кушнарєнко]. Харків : ХДАК, 2019. 116 с.
7. Композиція танцю. Музика — основа для створення танцю : метод. рек. до вивчення курсу «Мистецтво балетмейстера» для студентів хореогр. від-ня ін-ту культури та керівників аматор. хореогр. колективів / Харків. держ. ін-т культури ; [уклад. Б. М. Колногузенко]. Харків : ХДІК, 1992. 39 с.
8. Методика роботи з хореографічним колективом: основи курсу : навч.-метод. посіб. / Волчукова В. М., Бугаєць Н. А., Ліманська О. В., Тіщенко О. М. ; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2013. 326 с.
9. Осадців Т. П. Спортивні танці : навч. посіб. Львів, 2001. 340 с.
10. Основи композиції та постановки танцю: сучасна тема в хореографії : навч. посібник / О. В. Ліманська, Н. А. Бугаєць, О. В. Барабаш, В. А. Косиченко ; Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2014. 112 с.
11. Павлюк Т. С. Бальна хореографія ХХ – початку ХХІ ст.: генеза, соціокультурний контекст, тенденції розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ, 2021. 560 с.
12. Решетило В. М. Театр танцю Вадима Єлізарова. Київ : АДЕФ-Україна, 2008. 272 с.
13. Теорія і методика сучасного бального танцю: навч.-метод. посіб. / уклад. В. А. Сизоненко ; Уман. держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. Умань, 2017. 200 с.
14. Hearn G. A Technique of Advanced Standard Ballroom Figures / danced by Mirko Gozzoli, Alessia Betti. 2003. 3 електрон. опт. диск (DVD-ROM).
15. Hearn G. A technique of advanced standard ballroom figures. Kingswood : Geoffrey & Diana Hearn, 2010. 240 p.
16. Howard G. Technique of Ballroom Dancing. The Foxtrot & Basic Principles. 6th ed. Brighton, 2011. 53 p.

17. Howard G. Technique of Ballroom Dancing. The Quickstep and Basic Principles. 6th ed. Brighton, 2011. 51 p.
18. Howard G. Technique of Ballroom Dancing. The Tango and Basic Principles. 6th ed. Brighton, 2011. 41 p.
19. Howard G. Technique of Ballroom Dancing. The Waltz and Basic Principles. 6th ed. Brighton, 2011. 48 p.
20. Winkelhuis M. Dance to your maximum : the competitive ballroom dancer's workbook. Amsterdam, 2001. 337 p.

#### Додаткова

1. Атамась О. А. Історія спортивних танців : навч.-метод. посіб. Черкаси, 2014. 128 с.
2. Вакуленко О. М. Особливості сценічної бальної хореографії в музично-драматичних виставах. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. 38. С. 100–113.
3. Голдрич О. Методика викладання хореографії. Львів : Сполом, 2006. 84 с.
4. Голдрич О. С. Хореографія : основи хореографічного мистецтва, основи композиції танцю : навч. посіб. Львів : Край, 2006. 158 с.
5. Грицишин Т. Р. Технічна підготовка спортсменів-танцюристів на основі підвідних вправ та опорних точок фігур програми STUDENT : дис... канд. наук з фіз. виховання і спорту: спец. 24.00.01 «Олімпійський і професійний спорт» / Львів. держ. ун-т фізичної культури. Львів, 2007. 213 с.
6. Демідова О. Підвищення рівня технічної підготовленості танцюристів 15-16 років на етапі спеціалізованої базової підготовки. *Спортивний вісник Придніпров'я*. 2016. № 1. С. 15–20.
7. Джала Т. Р. Опорні точки у вивченні базових фігур та елементів у спортивних танцях. *Молода спортивна наука України: зб. наук. пр.* / Львів. держ. ун-т фіз. культури ім. Івана Боберського. Львів, 2020. Вип. 4. С. 251–254.
8. Єфімова О., Косиченко В. Особливості викладання класичного танцю у процесі підготовки спортивно-танцювальних пар. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія : Педагогічні науки : зб. наук. пр. Кропивницький, 2023. Вип. 209. С. 176–179.
9. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2010. 135 с.
10. Зубатов С. Л. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ, 2004. 112 с.
11. Калужна О. М. Удосконалення фізичної підготовки спортсменів на етапі попередньої базової підготовки у спортивних танцях : автореф. дис. ... канд. наук з фіз. виховання і спорту: спец. 24.00.01 «Олімпійський і професійний спорт» / Нац. ун-т фізичного виховання і спорту України. Київ, 2015. 20 с.
12. Калужна О. Фізична підготовка у тренувальному процесі спортсменів-танцюристів на етапі попередньої базової підготовки. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2010. № 2. С. 12–16.
13. Кашевський О. В. Європейські бальні танці, теорія та методика викладання : метод. рек. Луцьк : Надстир'я, 2018. 57 с.

14. Мартиненко О. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика: підручник. Бердянськ, 2020. 390 с.
15. Москаленко Н. В., Демідова О. Спортивні танці для дітей: інноваційні підходи : монографія. Дніпро : Інновація, 2016. 198 с.
16. Обґрунтування змісту диференційованої програми фізичної підготовки спортсменів і спортсменок на етапі попередньої базової підготовки у спортивних танцях / Ольга Калужна, Ігор Соронович, Іван Чернявський, Олеся Хом'яченко. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2022. № 1. С. 18–24.
17. Основи викладання мистецьких дисциплін : навч. посіб. / О. П. Рудницька [та ін.] ; ред. О. П. Рудницька ; Ін-т змісту і методів навчання, Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. Київ., 1998. 183 с.
18. Соронович І, Хом'яченко О, Веселкіна С. Підвищення ефективності фізичної підготовки кваліфікованих спортсменів у спортивних танцях шляхом поєднання класичних підходів та інноваційних тенденцій тренування. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2019. № 2. С. 13-19.
19. Сосіна В. Ю. Особливості хореографічної підготовки в спорті. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 1. С. 72–79.
20. Спесивих О. О. Детермінанти успішності пар у спортивних танцях : дис. ... канд. наук з фіз. виховання і спорту : спец. 24.00.01 «Олімпійський і професійний спорт» / Нац. ун-т фіз. виховання і спорту України. Київ, 2014. 240 с.
21. Специфічні характеристики стійкості функціонального забезпечення спеціальної працездатності спортсменів-танцівників / Соронович Ігор, Ді Хуанг, Хом'яченко Олеся, Дяченко Андрій. *Спортивна наука та здоров'я людини*. 2022. № 1(7). С. 98–109.
22. Терешенко Н. Історія та методика бального танцю : навч.-метод. посіб. 2-е вид., перероб. та доп. / Херсон. держ. ун-т. Херсон, 2022. 220 с.
23. Тодорова В. Концепція хореографічної підготовки у спорті. *Фізична активність, здоров'я і спорт*. 2017. Вип. 2(28). С. 43–50.
24. Тодорова В. Теоретико-методичні основи хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту (на матеріалі спортивної аеробіки) : монографія. Одеса, 2025. 297 с.
25. Удосконалення змісту хореографічної підготовки в спортивній аеробіці на етапі попередньої базової підготовки / В. Тодорова, М. Фідірко, Т. Пасічна, В. Подгорна. *Спортивна наука України*. 2019. № 1(89). С. 93–99.
26. Фриз П. Формування особистості молодшого школяра засобами хореографічного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2017. № 9. С. 44–48.
27. Фриз, Петро І. Теорія і методика хореографічної роботи з дітьми : навч.-метод. посіб. для студ. спец. "Хореографія". Дрогобич : ДДПУ, 2006. 197 с.
28. Хом'яченко О., Соронович І. Теоретико-методичне обґрунтування конверсії функціональної підготовленості спортсменів у спортивних танцях. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2022. № 2. С. 37–43.
29. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч.1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.

30. Hearn G. A Technique of Advanced Standard Ballroom Figures by Geoffrey Hearn. Brighton : International Dance Teachers' Association Ltd, 2004. 239 p.
31. Hilton M., Hilton K. Development of choreography in European dances. London, 2004. 20 p.
32. Hilton M., Hilton K. European Program: Light and Shadow. London, 2001. 16 p.
33. Hilton W. Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725. Princeton Book Co Pub, 1981. 368 p.
34. Hilton W. Dance and Music of Court and Theater: Selected Writings of Wendy. Pendragon Pr, 1997. 455 p.
35. Howard G. Technique of Ballroom Dancing. Brighton, 2002. 140 p.
36. Moore A. The Ballroom Technique. London : ISTD, 1994. 69 p.
37. Perna M. A. Samba de gafieira: a história da dança de salão brasileira. Rio de Janeiro, 2001. 212 p.
38. Training of Choreographers in Higher Education Institutions / Liudmyla Androshchuk, Tetiana Medvid, Tetiana Blahova, Oleksandr Zhyrov, Olha Bykova. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. 2023. Vol. 23 № 1. P. 14–27.

### **Інформаційні ресурси**

1. Бібліотека Харківської державної академії культури. URL: <http://lib-hdak.in.ua/>
2. Репозиторій ХДАК. URL: <https://repository.ac.kharkov.ua/home/>
3. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/>
4. Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка/ URL: <https://korolenko.kharkov.com/>

Навчальне видання

**ЄВРОПЕЙСЬКИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ  
ТА МЕТОДИКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ**

Конспект лекцій

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

**Укладачі:**

**Широковська Олександра Михайлівна**, старший викладач  
кафедри бальної хореографії

**Федорченко Денис Ігорович**, викладач  
кафедри бальної хореографії

Видається в авторській редакції

Підписано до друку 17.06.2015 р.

Формат 60x84/16

Ум. друк. арк. \_\_ Обл. вид. арк. \_\_ Зам. № \_\_

---

ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4