

ЛЕКЦИИ

(1 СЕМЕСТР)

ТЕМА 1. ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ И УЧЕБНО-ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

План:

1. Особенности воспитательной работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
2. Особенности учебно-творческой работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
3. Роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе.

Короткий конспект лекции.

Одной из важнейших задач, стоящих перед балетмейстером, руководителем самодеятельного коллектива, является художественно-эстетическое воспитание его участников. Работа эта направлена на повышение культурного уровня членов коллектива, расширение их кругозора, привитие им творческого отношения к хореографическому искусству.

Воспитательная работа, которую ведет балетмейстер в самодеятельном хореографическом коллективе, способствует формированию мировоззрения его членов, правильному восприятию ими окружающей действительности, верному подходу к оценке произведений искусства. Эту работу целесообразно строить в связи с различными мероприятиями, проводимыми культурно-просветительным учреждением, при котором работает данный коллектив.

План работы конкретного коллектива должен быть скоординирован с общим планом работы учреждения, они должны дополнять друг друга. Воспитательная работа должна проводиться систематически, только тогда она может привести к положительным результатам; только тогда участники коллектива по-настоящему полюбят искусство, которым занимаются, полюбят труд, повседневный, кропотливый. Это поможет им повысить их исполнительское мастерство, поможет в решении репертуарных вопросов. Балетмейстер должен сплотить коллектив, четко определить конечную цель его работы и определенные этапы пути.

Сложность воспитательной работы в самодеятельном коллективе во многом определяется тем, что он состоит, как правило, из людей различного возраста, различного уровня культуры и воспитания. Сосредоточить их интересы на решении общих задач не просто. Балетмейстеру, формирующему единый художественный организм, приходится проявлять

такт, чуткость педагога-воспитателя, применяя индивидуальный подход к своим ученикам. Создавая план воспитательной и художественной деятельности коллектива, надо добиваться непрерывности процесса развития, как коллектива, так и отдельных его членов. И потому целесообразно строить работу по принципу «от простого - к сложному», наметить этапы воспитательной, учебно-педагогической и творческой работы.

Руководитель должен наметить такой план работы, такой репертуар, который привлечет бы, заинтересовал всех участников коллектива, план, где учитывались бы возможности каждого участника, перспективы их творческого роста. Каждый урок должен быть интересен артистам-любителям. Руководитель должен равномерно загрузить каждого пришедшего на занятия, найти возможность проявления способностей каждого. Формы и методы воспитательной работы в самодеятельном коллективе могут быть различны. Они зависят от характера и направленности творческой деятельности коллектива, культурного и художественного уровня его участников и других условий. Так, например, изучение какого-либо народного танца может и должно сопровождаться рассказом руководителя о жизни этого народа, о его истории, быте, об истоках данного танца и т. д. и т. п. Действенную помощь тут может оказать показ специальных фильмов, прослушивание музыки и песен, связанных с данной постановкой. Все это требует от постановщика большой подготовительной работы, ему самому необходимо тщательно изучить материал.

Успехи коллектива всегда тесно связаны с его четкой организацией, с дисциплиной - непременным условием нормальной жизни данного творческого организма. Необходимо, чтобы каждый сознательно участвовал в поддержании порядка, и в этом вопросе бюро может сыграть большую роль. Следует стремиться установить доброжелательное, бережное отношение друг к другу, развивать инициативу, прививать участникам коллектива чувство высокой ответственности за выступления перед зрителями. Значение дисциплины не исчерпывается художественными целями, она имеет громадное значение для формирования у участников коллектива качеств, необходимых для советского человека, строителя коммунистического общества. Дисциплина прививает навыки организованности в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему, вырабатывает способность подчинять личное общественному, пробуждает глубокое уважение к общему труду.

Сознательная дисциплина - это дисциплина внутренней организованности и целеустремленности, добровольного подчинения своего личного интереса коллективной деятельности. Внешняя дисциплина создает предпосылки к развитию внутренней самодисциплины, а это помогает и в художественном творчестве. Исполнитель становится собранным, внимание на занятиях обостряется, он быстрее и четче выполняет поставленные перед ним задачи. Вопросы дисциплины очень важны для работы

хореографического коллектива. Необходимо стремиться к тому, чтобы у каждого из участников коллектива была внутренняя убежденность в необходимости дисциплины, и в этом вопросе большое значение имеет личный пример балетмейстера. Не нужна дисциплина, основанная на страхе, резком окрике, который сковывает психику участника танцевальной группы, выбивает его из творческого состояния.

Большой простор для творческой работы дает патриотическое воспитание - постановка номеров на современные темы, создание образов современников. В данном случае посещение музея, изучение соответствующей литературы, встречи с людьми, близко знавшими того, о ком рассказывает создаваемое сценическое произведение, помогут участникам коллектива лучше познакомиться с материалами, понять характер героя. В коллективе художественной самодеятельности воспитательная работа проводится как во время занятий, так и во внеурочное время. Это могут быть лекции, беседы, экскурсии по памятным местам боевой славы, просмотр и обсуждение концертных программ и спектаклей профессиональных и самодеятельных коллективов, посещения выставок и музеев.

Одной из форм воспитательной работы должно стать обсуждение выступлений коллектива, где руководитель обязан остановиться как на положительных, так и на отрицательных моментах. Важно при этом уделить внимание каждому участнику, учитывая их индивидуальные особенности. Замечания следует делать в такой форме, которая бы способствовала появлению у критикуемого желания исправить допущенные им ошибки. Для этого надо знать особенности характера каждого из участников коллектива. Одно замечание, высказанное в резкой форме, может травмировать и приведет к внутреннему зажиму, что помешает ему в дальнейшей работе; другой, наоборот, нуждается именно в строгом замечании в присутствии всего состава ансамбля. Вовремя сказанное доброе слово, поддержка, одобрение во многом помогут раскрыться способностям участников коллектива.

Большую воспитательную роль играют творческие отчеты самодеятельных коллективов. Очень полезен также обмен опытом между различными хореографическими коллективами художественной самодеятельности, творческая помощь друг другу. Бесспорную пользу принесут и встречи с композиторами, мастерами хореографического искусства, художниками, которые могут поделиться своим опытом работы, рассказать о своем творческом пути.

Балетмейстер призван заботиться о формировании музыкального вкуса у своих учеников, прибегая к помощи музыкального руководителя, организовывая посещения музыкальных вечеров и концертов, помогая участникам коллектива разбираться в характере, стиле, образе музыкального произведения. Балетмейстеру надлежит также строго подходить к подбору музыкальных произведений, которые он хочет положить в основу постановки танцевального номера.

Роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе

Очень важная роль в системе профессионального обучения принадлежит личности преподавателя. Особенно сегодня, в эпоху информационно-компьютерных технологий его фигура занимает центральное место в учебном процессе. Это происходит, в частности, в связи с тем, что именно эмоционально-волевые качества преподавателя, его способность ярко и убедительно, мастерски сочетать в своем мышлении и поведении образное и логическое, абстрактное и конкретное приобретают решающее значение в процессе привлечения студентов к богатствам хореографической культуры.

Научно-педагогический уровень подготовки преподавателя предусматривает соединение фундаментальных профессиональных знаний и умений с соответствующим научным и творчеством.

Профессиональное знание можно рассматривать как основу становления профессионального мастерства, которая оценивается уровнем обобщенности знания предмета преподавания, его методики, педагогики и психологии, глубиной усвоения, умением использовать их на практике как репродуктивно, так и творчески.

Профессиональные умения, которые формируются в процессе усвоения профессиональных знаний, является той основой, без которой невозможна преподавательская деятельность. Эти умения заключаются в определении структуры, содержания, методики проведения учебных занятий, способов подготовки к ним, использовании важнейших приемов создания проблемных ситуаций, осуществление контроля за результатами занятий, и тому подобное.

Теоретико-методическая подготовка преподавателя должна подкрепляться педагогическими навыками, которые делятся на две основные группы. К первой относятся: высокая исполнительская культура (точный, яркий убедительный практический показ); умение владеть собой, управлять своими эмоциями (снимать излишнее психическое напряжение, вызвать творческое вдохновение); техника речи. Вторая группа включает умение сотрудничать с отдельным студентом или студенческим коллективом в процессе решения педагогических задач (дидактических, организаторских, коммуникативных и т. Д.).

В процессе овладения методикой преподавания классического танца педагогические навыки должны подчиняться умению передавать свои знания, подчеркивать значимость этой дисциплины вообще и определенных ее положений в частности.

Изложение учебного материала должно быть:

- доступным и разнообразным, с выделением главного и второстепенного;
- логичным, связанным с практикой;
- интересным, эмоциональным;
- связанным с усвоенным ранее материалом.

Педагогическое мастерство можно определить как доведены до высокой степени совершенства знания, умения, навыки, владение различными методиками, направленными на обеспечение эффективности учебно-воспитательного процесса. Она может направляться на репродуктивное и творческое усвоение студентами определенных видов деятельности, приобретения практического опыта, формирования высокой профессиональной культуры.

Творческий характер педагогической деятельности напрямую связан с профессионально-личностной мотивацией преподавателя, с появлением у него на базе профессиональных знаний, умений, собственного опыта определенной творческой идеи. Осуществляя поиск новых оригинальных путей и средств для реализации педагогической деятельности, такой преподаватель не копирует чужой опыт, а прорабатывая его, делает частью собственных педагогических идей.

Творческую деятельность преподавателя характеризует умение быстро ориентироваться в конкретной ситуации, способность оперативно и правильно ее оценивать и, импровизируя, мгновенно принимать решения на основе педагогического опыта, знаний, эрудиции. При этом импровизация - это не самоцель, а средство обогащения и совершенствования творческого замысла непосредственно в процессе занятия.

Художественные специальности, в частности, хореография, как никакие другие, требующие от преподавателя творческих качеств, личностной направленности на творчество, поскольку он не только привлекает студентов к чисто технического освоения классическим танцем, но и пробуждает в них желание творить по законам красоты. В связи с этим встает вопрос о стиле общения, который должен определяться активно-положительным отношением к студентам, увлеченностью своим делом, высоким профессионализмом и деликатностью, атмосферой творческого сотрудничества, что в конечном итоге обеспечит высокий уровень обучения.

Основным признаком педагогического общения на субъектном уровне является личностная ориентация собеседников, есть готовность видеть и понимать друг друга, паритетность их психологических позиций. Педагогическое общение наиболее результативное, когда развивается как диалог, поскольку последний предполагает активное сотрудничество всех участников, принятие и учет правомерности точки зрения собеседников. В учебном диалоге преподаватель может последовательно углублять проблему и подталкивать студента на ее личностное переосмысление и понимание в пределах поставленных задач. Студент осуществляет поиск путей ее решения и таким образом имеет возможность не только накопить определенный опыт, но и самоутвердиться в профессиональной сфере. Такой диалог особенно уместен при выполнении творческих заданий: составлении комбинаций, этюдов и т. Д. и пригодится в процессе овладения дисциплиной «Искусство балетмейстера».

Существенной составляющей педагогического мастерства должна стать требовательность к студентам, ориентация на необходимость постоянного

совершенствования качества исполнения, расширение границ освоенного материала. Однако, в то же время студент должен видеть в лице преподавателя человека, которая заинтересована в успехах своих воспитанников.

Весомым подтверждением педагогического мастерства станет также качественный и точный показ, а как уже отмечалось, именно зрительный возбудитель в первую очередь поражает воображение и убеждает в необходимости самосовершенствования. Не менее важны объяснения преподавателя, его умение четко и кратко формулировать суть выполняемого движения или ошибки при выполнении последнего. Для этого помимо глубоких знаний необходимо хорошо владеть риторикой, иметь хорошую дикцию и рядом с конкретностью, четкостью, апеллировать в сфере педагогических знаний, воображения, способствуя развитию образного мышления.

Самообразование - это знание, полученные самостоятельно с учетом личных интересов и потребностей, полученные из разных источников, а не только в профильных учебных заведениях. Отличительным признаком самообразования педагога является улучшение качества преподавания хореографических дисциплины, качества воспитательной работы, повышения уровня знаний, исполнительского мастерства, воспитанности и развития студентов. Самообразование преподавателя хореографических дисциплин заключается в изучении новых программ и учебников, анализе их дидактических и методических особенностей, самостоятельное усвоение новых технологий учебно-воспитательного процесса, посещение концертов профессиональных и любительских хореографических коллективов, участие в конкурсах и фестивалях, мастер-классах, конференциях, семинарах, проведение открытых занятий. Большое значение имеет и исследовательская работа, которая дает возможность самостоятельно и целенаправленно работать, развивает креативное мышление, совершенствует систему теоретических знаний, практических умений и навыков. Но преподаватель должен осознавать, что работа над развитием научно-исследовательских способностей студентов должна иметь не эпизодический характер, а представлять собой целостную систему обучения. Только при таких условиях можно добиться качественных результатов.

В настоящее время наблюдается рост потребности в одаренных, творчески настроенных педагогах, которые не только глубоко понимают педагогические задачи искусства в обществе, но и обладают необходимыми профессиональными навыками работы с творческим коллективом, без чего невозможно развитие такой востребованной области художественного образования, как область хореографического искусства. В мире новых задач роль профессиональных высших учебных заведений I - IV уровней аккредитации, которые готовят руководителей танцевальных коллективов, преподавателей хореографических дисциплин. От того, как будут подготовлены выпускники к выполнению своих профессионально-

педагогических обязанностей в работе с хореографическим коллективом, которыми творческими и педагогическими теориями методами они овладеют в процессе обучения, будет зависеть эффективность и качество учебного процесса в школах искусств, хореографических школах, ансамблях и студиях. Поэтому подготовка специалиста в системе высшего профессионального образования должна быть ориентирована, прежде всего, формирование и развитие специфических профессиональных компетенций будущего руководителя любительского хореографического коллектива. Полноценное **формирование компетенций** возможно только при условии введения компетентного подхода к обучению, под которым понимается направленность всего образовательного процесса на формирование и развитие компетенций личности, выбор соответствующего содержания обучения, его организации и способа оценки результатов и качества.

Компетентный подход в образовании - это ответ на требования времени. Динамические изменения жизни, постоянное обновление информации определяют потребность в членах общества - специалистах, которые способны оперативно адаптироваться, учиться на протяжении жизни, непрерывно развиваться.

Содержание образования может быть реализовано через определенные методы обучения. В этот перечень с полным правом должны быть приобщены: поисковые и исследовательские методы обучения, предполагающие самостоятельную активную деятельность студентов, задействование и развитие их творческого потенциала, умение самостоятельной работы дополнительных источников, коммуникативные (особенно при работе в группе) и организационные умения.

Требования настоящего к специалисту по хореографии очень высокие. В нашей стране проходит много различных конкурсов, фестивалей с классической, народной и современной хореографии, проводятся телевизионные танцевальные шоу-программы.

Все эти художественные проекты вызывают интерес молодежи и желание детей заниматься танцами. Перед педагогами стоит задача - воспитание современного, компетентного специалиста-хореографа, который способен решать различные творческие задачи.

Если говорить о специфических профессиональные компетенции педагога-хореографа, руководителя творческого коллектива, то, при всем разнообразии специальностей в области хореографического искусства, все они предполагают наличие общих и узкопрофессиональных компетенций. К общим компетенциям мы можем отнести компетенции, касающиеся вопросов организационной, педагогической, учебно-тренировочной, постановочно-репетиционной и концертно-исполнительской деятельности руководителя хореографического коллектива с учетом его профессиональной и творческой специфики. В узкопрофессиональных компетенциях мы относим методическую компетенцию, включающую в себя и традиционные, и инновационные методики и технологии по изучению техники, стиля, манеры исполнения основных элементов различных видов танца: народно-

сценического, классического, украинского, историко-бытового, бального, модерн, джаз-танца и других современных направлений.

Нельзя обойти стороной и эмоциональную компетенцию будущего педагога-хореографа. Именно эмоции, или эмоциональный интеллект, как большой природный пласт в арсенале каждого человека есть главной характеристикой человеческой личности и предоставляют возможность будущему педагогу заставить «работать» их на осуществление задач, поставленных в процессе творческой деятельности в любительском коллективе. Указанная компетенция проявляется в умении руководителя установить эмоциональный контакт со всем творческим хореографическим коллективом и с каждым отдельным участником, создать на занятиях атмосферу взаимопонимания и доверия, выбрать нужный тон и форму общения, управлять чувствами и мыслями учеников и, не в последнюю очередь, своими, т.е. оставлять все свои эмоциональные проблемы за пределами коллектива и не показывать их участникам. Исправление ошибок должно вестись в корректной форме, без лишних эмоций, объективно, полученные результаты должны соответствовать истинному положению вещей. 80% успеха в жизни обеспечивает именно эмоциональный интеллект. Эмоциональный интеллект мы рассматриваем как компонент психологической компетентности специалистов культуры и искусства, выпускаемых вузами. Для подготовки педагога-хореографа это особенно важно, так как под «эмоциональным интеллектом» понимаются: способность к само мотивации, устойчивость к разочарованиям, контроль за собственными эмоциональными вспышками, умение отказаться от удовольствий, регулирования настроений и умение не давать переживаниям заглушать способность думать, сопереживать, надеяться. Естественно, выше названные компетенции не единственные. Они и многие другие позволяют студентам в процессе обучения сформировать профессиональную готовность к работе с хореографическим коллективом.

Сегодня стремительно набирают обороты процессы интеграции и глобализации. В этих условиях выдвигаются новые требования к личности педагога, главным достоянием которого должны быть общечеловеческая культура и общечеловеческие ценности личности. Поэтому, наряду с профессиональным становлением и совершенствованием, необходимо формирование у современного специалиста социокультурной компетентности. Важным компонентом профессионального образования становится личная культура педагога. Высшее образование перестает быть только профессиональной, она становится элементом общей культуры человека. На наш взгляд, социокультурная компетентность является неотъемлемым атрибутом современного образованного человека, а следовательно, должна выступать важной составляющей профессиональной подготовки будущего специалиста культуры и искусства. Таким образом, развитие профессиональной компетенции означает подготовку специалиста, способного исследовать и проектировать свою деятельность, который умеет думать и действовать в профессиональной области независимо от чужой

воли, обстоятельств, самостоятельно осуществлять выбор и принимать ответственные решения, ставя цели и производя свои индивидуальные стратегии.

Опираясь на отраслевые стандарты высшего образования и образовательно-квалификационную характеристику бакалавра по хореографии, артиста, преподавателя специальных дисциплин, балетмейстера (по видам искусств) и анализируя их, можно сделать вывод: чтобы преуспеть в учебе и стать профессионалом своего дела необходимо много работать над изучением профессионально-ориентированных дисциплин, над целым рядом предметов, формирующих общекультурную личность, владеть социально-личностными, общенаучными, инструментальными, обще профессиональными и специализированно-профессиональными компетенциями.

Контрольные вопросы:

1. Формы и методы воспитательной работы в самодеятельном коллективе.
2. Планирование работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
3. Понятие «педагог», «воспитатель», «преподаватель», «педагогика», «профессиональная компетенция», «преподавание», «мастерство».
4. Определить роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе.

Тема 2 Организационная работа в хореографическом коллективе

План:

1. Организация обучения хореографическому искусству.
2. Особенности организационной работы в детском самодеятельном хореографическом коллективе.
3. Особенности учебной работы в самодеятельном хореографическом коллективе.

Короткий конспект лекции.

Грамотная организация обучения хореографическому искусству имеет большое значение. Наибольшее распространение массовой танцевальной культуры происходит через активную работу детских хореографических коллективов. Организация хореографического коллектива происходит на нескольких этапах и имеет свою структуру. На первом этапе необходимо оборудовать помещение: большой квадратный светлый зал с деревянным половым покрытием, недопустимо лаковое покрытие и бетонный пол. Во избежание физических травм деревянный пол орошается водой, а танцевальная обувь натирается канифолью. Танцевальный зал оборудуется

станками вдоль стен, которые должны быть гладко отполированы. Они прикрепляются параллельно полу на расстоянии мм. от стены, диаметр 50 мм. Высота станка для детей младшего школьного возраста мм., для детей старшего школьного возраста мм. Для успешной работы разновозрастного хореографического коллектива необходимо установить двойные станки. На стены прикрепляются зеркала, высота у которых до 2 м. Для переодевания участников коллектива отводится отдельное помещение с душем. Хореографический зал должен быть чистым и регулярно проветриваться. Постоянная температура воздуха 15°-17°. В хореографическом зале устанавливаются технические средства: магнитофон, музыкальный центр, телевизор, видео, DVD-проигрыватель и др. Определяется место для фортепиано или баяна.

Инструмент должен располагаться так, чтобы во время работы концертмейстер видел исполнителей. На втором этапе организации детского хореографического коллектива выполняется работа по рекламе. Вывешивается большое красочное объявление об организации детского хореографического коллектива, в котором указывается: название коллектива, жанр работы коллектива, фамилия, имя, отчество руководителя, дата, время, место отбора детей, возраст принимаемых детей. Целесообразно использовать средства массовой информации радио, телевидение для рекламы детского хореографического коллектива. Хороший приток детей дают непосредственные контакты со школьниками. Беседы с детьми и родителями проводимые по школам, помогут руководителю находить и привлекать одаренных детей. На третьем этапе руководитель проводит практический отбор детей в детский хореографический коллектив. В назначенное время собрать детей и родителей в помещении, где дети смогут переодеться, а родители ожидать своих детей. В хореографическом зале произвести отбор детей по следующим критериям: хореографические данные, внешние данные, музыкальные данные, артистические способности.

Провести родительское собрание для принятых в коллектив детей с родителями. Детям не прошедшим отбор предложить другое применение их способностей в других видах спорта и искусства. Отследить физическое здоровье детей по медицинским справкам от врача. На родительском собрании руководитель знакомит родителей с целями и задачами работы данного хореографического коллектива.

Формируются возрастные группы детей не более 20 человек. Определяется расписание занятий. Предъявляются требования к форме одежды: для мальчиков футболка, майка, короткие или удлиненные облегающие шорты, балетные мягкие туфли, народные сапоги; для девочек купальники, лосины, короткие или длинные юбочки, мягкие балетные туфли, туфли с каблуком, гладкие, собранные на затылке в пучок волосы. Руководитель должен заручиться поддержкой родителей в спонсировании пошива костюмов и организации поездок и экскурсий.

Характеристика психофизиологических особенностей разных возрастных групп (дошкольная, школьная (младшая, средняя, старшая),

молодёжная, взрослая). Учет возрастных особенностей участников при организации деятельности любительского хореографического коллектива.

Специфика работы с детским хореографическим коллективом. Особенности организации занятий в дошкольной группе (4-6 лет), с младшими школьниками (7-10 лет), с подростками (11-14 лет), со старшими школьниками (14-17 лет). Специфика работы с взрослым коллективом (18 лет и старше).

Типы учебных занятий. Урок - основная форма организации учебно-воспитательного процесса в хореографическом коллективе. Типы уроков (комбинированный, изучения нового материала, сообщения и усвоения новых знаний, повторения и обобщения, закрепления знаний, выработки умений и навыков, применения знаний, умений и навыков, контрольный). Определение целей и задач урока. Основные этапы урока в хореографическом коллективе:

1. организационный этап;
2. постановка целей и задач урока;
3. подготовительный этап (разминка всех групп мышц);
4. основная часть урока (экзерсис у станка, на середине зала: проверка и закрепление материала, проученного на предыдущем уроке; усвоение способов и приемов, развивающих те или иные умения и навыки в упражнениях экзерсиса; творческое применение и осмысление знаний в процессе экзерсиса; контроль и самоконтроль; проверка заданий самостоятельной работы, обсуждение ошибок; работа над репертуаром);
5. подведение итогов урока и задание для самостоятельной работы.

Музыкальное оформление урока в классе хореографии. Постановочная работа. Репетиция — одна из форм учебно-воспитательной и творческой деятельности в хореографическом коллективе. Виды репетиций.

Одной из важнейших задач, стоящих перед балетмейстером, руководителем самодеятельного коллектива, является художественно-эстетическое воспитание его участников. Работа эта направлена на повышение культурного уровня членов коллектива, расширение их кругозора, привитие им творческого отношения к хореографическому искусству.

Воспитательная работа, которую ведет балетмейстер в самодеятельном хореографическом коллективе, способствует формированию мировоззрения его членов, правильному восприятию ими окружающей

действительности, верному подходу к оценке произведений искусства. Эту работу целесообразно строить в связи с различными мероприятиями, проводимыми культурно-просветительным учреждением, при котором работает данный коллектив.

План работы конкретного коллектива должен быть скоординирован с общим планом работы учреждения, они должны дополнять друг друга. Воспитательная работа должна проводиться систематически, только тогда она может привести к положительным результатам; только тогда участники коллектива по-настоящему полюбят искусство, которым занимаются, полюбят труд, повседневный, кропотливый. Это поможет им повысить их исполнительское мастерство, поможет в решении репертуарных вопросов. Балетмейстер должен сплотить коллектив, четко определить конечную цель его работы и определенные этапы пути.

Сложность воспитательной работы в самодеятельном коллективе во многом определяется тем, что он состоит, как правило, из людей различного возраста, различного уровня культуры и воспитания. Сосредоточить их интересы на решении общих задач не просто. Балетмейстеру, формирующему единый художественный организм, приходится проявлять такт, чуткость педагога-воспитателя, применяя индивидуальный подход к своим ученикам. Создавая план воспитательной и художественной деятельности коллектива, надо добиваться непрерывности процесса развития, как коллектива, так и отдельных его членов. И потому целесообразно строить работу по принципу «от простого - к сложному», наметить этапы воспитательной, учебно-педагогической и творческой работы.

Руководитель должен наметить такой план работы, такой репертуар, который привлечет бы, заинтересовал всех участников коллектива, план, где учитывались бы возможности каждого участника, перспективы их творческого роста. Каждый урок должен быть интересен артистам-любителям. Руководитель должен равномерно загрузить каждого пришедшего на занятия, найти возможность проявления способностей каждого. Формы и методы воспитательной работы в самодеятельном коллективе могут быть различны. Они зависят от характера и направленности творческой деятельности коллектива, культурного и художественного уровня его участников и других условий. Так, например, изучение какого-либо народного танца может и должно сопровождаться рассказом руководителя о жизни этого народа, о его истории, быте, об истоках данного танца и т. д. и т. п. Действенную помощь тут может оказать показ специальных фильмов, прослушивание музыки и песен, связанных с данной постановкой. Все это требует от постановщика большой подготовительной работы, ему самому необходимо тщательно изучить материал.

Успехи коллектива всегда тесно связаны с его четкой организацией, с дисциплиной - непременным условием нормальной жизни данного творческого организма. Необходимо, чтобы каждый сознательно участвовал

в поддержании порядка, и в этом вопросе бюро может сыграть большую роль. Следует стремиться установить доброжелательное, бережное отношение друг к другу, развивать инициативу, прививать участникам коллектива чувство высокой ответственности за выступления перед зрителями. Значение дисциплины не исчерпывается художественными целями, она имеет громадное значение для формирования у участников коллектива качеств, необходимых для советского человека, строителя коммунистического общества. Дисциплина прививает навыки организованности в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему, вырабатывает способность подчинять личное общественному, пробуждает глубокое уважение к общему труду.

Сознательная дисциплина - это дисциплина внутренней организованности и целеустремленности, добровольного подчинения своего личного интереса коллективной деятельности. Внешняя дисциплина создает предпосылки к развитию внутренней самодисциплины, а это помогает и в художественном творчестве. Исполнитель становится собранным, внимание на занятиях обостряется, он быстрее и четче выполняет поставленные перед ним задачи. Вопросы дисциплины очень важны для работы хореографического коллектива. Необходимо стремиться к тому, чтобы у каждого из участников коллектива была внутренняя убежденность в необходимости дисциплины, и в этом вопросе большое значение имеет личный пример балетмейстера. Не нужна дисциплина, основанная на страхе, резком окрике, который сковывает психику участника танцевальной группы, выбивает его из творческого состояния.

Большой простор для творческой работы дает патриотическое воспитание - постановка номеров на современные темы, создание образов современников. В данном случае посещение музея, изучение соответствующей литературы, встречи с людьми, близко знавшими того, о ком рассказывает создаваемое сценическое произведение, помогут участникам коллектива лучше познакомиться с материалами, понять характер героя. В коллективе художественной самодеятельности воспитательная работа проводится как во время занятий, так и во внеурочное время. Это могут быть лекции, беседы, экскурсии по памятным местам боевой славы, просмотр и обсуждение концертных программ и спектаклей профессиональных и самодеятельных коллективов, посещения выставок и музеев.

Одной из форм воспитательной работы должно стать обсуждение выступлений коллектива, где руководитель обязан остановиться как на положительных, так и на отрицательных моментах. Важно при этом уделить внимание каждому участнику, учитывая их индивидуальные особенности. Замечания следует делать в такой форме, которая бы способствовала появлению у критикуемого желания исправить допущенные им ошибки. Для этого надо знать особенности характера каждого из участников коллектива. Одно замечание, высказанное в резкой форме, может травмировать и приведет к внутреннему зажиму, что помешает ему в дальнейшей работе;

другой, наоборот, нуждается именно в строгом замечании в присутствии всего состава ансамбля. Вовремя сказанное доброе слово, поддержка, одобрение во многом помогут раскрыться способностям участников коллектива.

Большую воспитательную роль играют творческие отчеты самодеятельных коллективов. Очень полезен также обмен опытом между различными хореографическими коллективами художественной самодеятельности, творческая помощь друг другу. Бесспорную пользу принесут и встречи с композиторами, мастерами хореографического искусства, художниками, которые могут поделиться своим опытом работы, рассказать о своем творческом пути.

Балетмейстер призван заботиться о формировании музыкального вкуса у своих учеников, прибегая к помощи музыкального руководителя, организовывая посещения музыкальных вечеров и концертов, помогая участникам коллектива разбираться в характере, стиле, образе музыкального произведения. Балетмейстеру надлежит также строго подходить к подбору музыкальных произведений, которые он хочет положить в основу постановки танцевального номера.

Роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе

Очень важная роль в системе профессионального обучения принадлежит личности преподавателя. Особенно сегодня, в эпоху информационно-компьютерных технологий его фигура занимает центральное место в учебном процессе. Это происходит, в частности, в связи с тем, что именно эмоционально-волевые качества преподавателя, его способность ярко и убедительно, мастерски сочетать в своем мышлении и поведении образное и логическое, абстрактное и конкретное приобретают решающее значение в процессе привлечения студентов к богатствам хореографической культуры.

Научно-педагогический уровень подготовки преподавателя предусматривает соединение фундаментальных профессиональных знаний и умений с соответствующим научным и творчеством.

Профессиональное знание можно рассматривать как основу становления профессионального мастерства, которая оценивается уровнем обобщенности знания предмета преподавания, его методики, педагогики и психологии, глубиной усвоения, умением использовать их на практике как репродуктивно, так и творчески.

Профессиональные умения, которые формируются в процессе усвоения профессиональных знаний, является той основой, без которой невозможна преподавательская деятельность. Эти умения заключаются в определении структуры, содержания, методики проведения учебных занятий, способов подготовки к ним, использовании важнейших приемов создания проблемных ситуаций, осуществление контроля за результатами занятий, и тому подобное.

Теоретико-методическая подготовка преподавателя должна

подкрепляться педагогическими навыками, которые делятся на две основные группы. К первой относятся: высокая исполнительская культура (точный, яркий убедительный практический показ); умение владеть собой, управлять своими эмоциями (снимать излишнее психическое напряжение, вызвать творческое вдохновение); техника речи. Вторая группа включает умение сотрудничать с отдельным студентом или студенческим коллективом в процессе решения педагогических задач (дидактических, организаторских, коммуникативных и т. Д.).

В процессе овладения методикой преподавания классического танца педагогические навыки должны подчиняться умению передавать свои знания, подчеркивать значимость этой дисциплины вообще и определенных ее положений в частности.

Изложение учебного материала должно быть:

- доступным и разнообразным, с выделением главного и второстепенного;
- логичным, связанным с практикой;
- интересным, эмоциональным;
- связанным с усвоенным ранее материалом.

Педагогическое мастерство можно определить как доведены до высокой степени совершенства знания, умения, навыки, владение различными методиками, направленными на обеспечение эффективности учебно-воспитательного процесса. Она может направляться на репродуктивное и творческое усвоение студентами определенных видов деятельности, приобретения практического опыта, формирования высокой профессиональной культуры.

Творческий характер педагогической деятельности напрямую связан с профессионально-личностной мотивацией преподавателя, с появлением у него на базе профессиональных знаний, умений, собственного опыта определенной творческой идеи. Осуществляя поиск новых оригинальных путей и средств для реализации педагогической деятельности, такой преподаватель не копирует чужой опыт, а прорабатывая его, делает частью собственных педагогических идей.

Творческую деятельность преподавателя характеризует умение быстро ориентироваться в конкретной ситуации, способность оперативно и правильно ее оценивать и, импровизируя, мгновенно принимать решения на основе педагогического опыта, знаний, эрудиции. При этом импровизация - это не самоцель, а средство обогащения и совершенствования творческого замысла непосредственно в процессе занятия.

Художественные специальности, в частности, хореография, как никакие другие, требующие от преподавателя творческих качеств, личностной направленности на творчество, поскольку он не только привлекает студентов к чисто технического освоения классическим танцем, но и пробуждает в них желание творить по законам красоты. В связи с этим встает вопрос о стиле общения, который должен определяться активно-положительным отношением к студентам, увлеченностью своим делом, высоким

профессионализмом и деликатностью, атмосферой творческого сотрудничества, что в конечном итоге обеспечит высокий уровень обучения.

Основным признаком педагогического общения на субъектном уровне является личностная ориентация собеседников, есть готовность видеть и понимать друг друга, паритетность их психологических позиций. Педагогическое общение наиболее результативное, когда развивается как диалог, поскольку последний предполагает активное сотрудничество всех участников, принятие и учет правомерности точки зрения собеседников. В учебном диалоге преподаватель может последовательно углублять проблему и подталкивать студента на ее личностное переосмысление и понимание в пределах поставленных задач. Студент осуществляет поиск путей ее решения и таким образом имеет возможность не только накопить определенный опыт, но и самоутвердиться в профессиональной сфере. Такой диалог особенно уместен при выполнении творческих заданий: составлении комбинаций, этюдов и т. Д. и пригодится в процессе овладения дисциплиной «Искусство балетмейстера».

Существенной составляющей педагогического мастерства должна стать требовательность к студентам, ориентация на необходимость постоянного совершенствования качества исполнения, расширение границ освоенного материала. Однако, в то же время студент должен видеть в лице преподавателя человека, которая заинтересована в успехах своих воспитанников.

Весомым подтверждением педагогического мастерства станет также качественный и точный показ, а как уже отмечалось, именно зрительный возбудитель в первую очередь поражает воображение и убеждает в необходимости самосовершенствования. Не менее важны объяснения преподавателя, его умение четко и кратко формулировать суть выполняемого движения или ошибки при выполнении последнего. Для этого помимо глубоких знаний необходимо хорошо владеть риторикой, иметь хорошую дикцию и рядом с конкретностью, четкостью, апеллировать в сфере педагогических знаний, воображения, способствуя развитию образного мышления.

Самообразование - это знание, полученные самостоятельно с учетом личных интересов и потребностей, полученные из разных источников, а не только в профильных учебных заведениях. Отличительным признаком самообразования педагога является улучшение качества преподавания хореографических дисциплины, качества воспитательной работы, повышения уровня знаний, исполнительского мастерства, воспитанности и развития студентов. Самообразование преподавателя хореографических дисциплин заключается в изучении новых программ и учебников, анализе их дидактических и методических особенностей, самостоятельное усвоение новых технологий учебно-воспитательного процесса, посещение концертов профессиональных и любительских хореографических коллективов, участие в конкурсах и фестивалях, мастер-классах, конференциях, семинарах,

проведение открытых занятий. Большое значение имеет и исследовательская работа, которая дает возможность самостоятельно и целенаправленно работать, развивает креативное мышление, совершенствует систему теоретических знаний, практических умений и навыков. Но преподаватель должен осознавать, что работа над развитием научно-исследовательских способностей студентов должна иметь не эпизодический характер, а представлять собой целостную систему обучения. Только при таких условиях можно добиться качественных результатов.

В настоящее время наблюдается рост потребности в одаренных, творчески настроенных педагогах, которые не только глубоко понимают педагогические задачи искусства в обществе, но и обладают необходимыми профессиональными навыками работы с творческим коллективом, без чего невозможно развитие такой востребованной области художественного образования, как область хореографического искусства. В мире новых задач роль профессиональных высших учебных заведений I - IV уровней аккредитации, которые готовят руководителей танцевальных коллективов, преподавателей хореографических дисциплин. От того, как будут подготовлены выпускники к выполнению своих профессионально-педагогических обязанностей в работе с хореографическим коллективом, которыми творческими и педагогическими теориями методами они овладеют в процессе обучения, будет зависеть эффективность и качество учебного процесса в школах искусств, хореографических школах, ансамблях и студиях. Поэтому подготовка специалиста в системе высшего профессионального образования должна быть ориентирована, прежде всего, формирование и развитие специфических профессиональных компетенций будущего руководителя любительского хореографического коллектива. Полноценное **формирование компетенций** возможно только при условии введения компетентного подхода к обучению, под которым понимается направленность всего образовательного процесса на формирование и развитие компетенций личности, выбор соответствующего содержания обучения, его организации и способа оценки результатов и качества.

Компетентный подход в образовании - это ответ на требования времени. Динамические изменения жизни, постоянное обновление информации определяют потребность в членах общества - специалистах, которые способны оперативно адаптироваться, учиться на протяжении жизни, непрерывно развиваться.

Содержание образования может быть реализовано через определенные методы обучения. В этот перечень с полным правом должны быть приобщены: поисковые и исследовательские методы обучения, предполагающие самостоятельную активную деятельность студентов, задействование и развитие их творческого потенциала, умение самостоятельной работы дополнительных источников, коммуникативные (особенно при работе в группе) и организационные умения.

Требования настоящего к специалисту по хореографии очень высокие. В нашей стране проходит много различных конкурсов, фестивалей с

классической, народной и современной хореографии, проводятся телевизионные танцевальные шоу-программы.

Все эти художественные проекты вызывают интерес молодежи и желание детей заниматься танцами. Перед педагогами стоит задача - воспитание современного, компетентного специалиста-хореографа, который способен решать различные творческие задачи.

Если говорить о специфических профессиональные компетенции педагога-хореографа, руководителя творческого коллектива, то, при всем разнообразии специальностей в области хореографического искусства, все они предполагают наличие общих и узкопрофессиональных компетенций. К общим компетенциям мы можем отнести компетенции, касающиеся вопросов организационной, педагогической, учебно-тренировочной, постановочно-репетиционной и концертно-исполнительской деятельности руководителя хореографического коллектива с учетом его профессиональной и творческой специфики. В узкопрофессиональных компетенциях мы относим методическую компетенцию, включающую в себя и традиционные, и инновационные методики и технологии по изучению техники, стиля, манеры исполнения основных элементов различных видов танца: народно-сценического, классического, украинского, историко-бытового, бального, модерн, джаз-танца и других современных направлений.

Нельзя обойти стороной и эмоциональную компетенцию будущего педагога-хореографа. Именно эмоции, или эмоциональный интеллект, как большой природный пласт в арсенале каждого человека есть главной характеристикой человеческой личности и предоставляют возможность будущему педагогу заставить «работать» их на осуществление задач, поставленных в процессе творческой деятельности в любительском коллективе. Указанная компетенция проявляется в умении руководителя установить эмоциональный контакт со всем творческим хореографическим коллективом и с каждым отдельным участником, создать на занятиях атмосферу взаимопонимания и доверия, выбрать нужный тон и форму общения, управлять чувствами и мыслями учеников и, не в последнюю очередь, своими, т.е. оставлять все свои эмоциональные проблемы за пределами коллектива и не показывать их участникам. Исправление ошибок должно вестись в корректной форме, без лишних эмоций, объективно, полученные результаты должны соответствовать истинному положению вещей. 80% успеха в жизни обеспечивает именно эмоциональный интеллект. Эмоциональный интеллект мы рассматриваем как компонент психологической компетентности специалистов культуры и искусства, выпускаемых вузами. Для подготовки педагога-хореографа это особенно важно, так как под «эмоциональным интеллектом» понимаются: способность к само мотивации, устойчивость к разочарованиям, контроль за собственными эмоциональными вспышками, умение отказаться от удовольствий, регулирования настроений и умение не давать переживаниям заглушать способность думать, сопереживать, надеяться. Естественно, выше названные компетенции не единственные. Они и многие другие позволяют

студентам в процессе обучения сформировать профессиональную готовность к работе с хореографическим коллективом.

Сегодня стремительно набирают обороты процессы интеграции и глобализации. В этих условиях выдвигаются новые требования к личности педагога, главным достоянием которого должны быть общечеловеческая культура и общечеловеческие ценности личности. Поэтому, наряду с профессиональным становлением и совершенствованием, необходимо формирование у современного специалиста социокультурной компетентности. Важным компонентом профессионального образования становится личная культура педагога. Высшее образование перестает быть только профессиональной, она становится элементом общей культуры человека. На наш взгляд, социокультурная компетентность является неотъемлемым атрибутом современного образованного человека, а следовательно, должна выступать важной составляющей профессиональной подготовки будущего специалиста культуры и искусства. Таким образом, развитие профессиональной компетенции означает подготовку специалиста, способного исследовать и проектировать свою деятельность, который умеет думать и действовать в профессиональной области независимо от чужой воли, обстоятельств, самостоятельно осуществлять выбор и принимать ответственные решения, ставя цели и производя свои индивидуальные стратегии.

Опираясь на отраслевые стандарты высшего образования и образовательно-квалификационную характеристику бакалавра по хореографии, артиста, преподавателя специальных дисциплин, балетмейстера (по видам искусств) и анализируя их, можно сделать вывод: чтобы преуспеть в учебе и стать профессионалом своего дела необходимо много работать над изучением профессионально-ориентированных дисциплин, над целым рядом предметов, формирующих общекультурную личность, владеть социально-личностными, общенаучными, инструментальными, обще профессиональными и специализированно-профессиональными компетенциями.

Контрольные вопросы:

5. Формы и методы воспитательной работы в самодеятельном коллективе.
6. Планирование работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
7. Понятие «педагог», «воспитатель», «преподаватель», «педагогика», «профессиональная компетенция», «преподавание», «мастерство».
8. Определить роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе.

ТЕМА 3 РЕПЕРТУАР В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

ПЛАН.

1. Работа руководителя над репертуаром хореографического коллектива.
2. Особенности репертуара хореографического коллектива.

Короткий конспект лекции.

Для более плодотворной работы балетмейстер должен так продумать репертуар, чтобы в танцевальных номерах, в работе над ними были заняты все участники, чтобы у всех был стимул для занятий хореографией. Следует обращать внимание на то, чтобы каждое произведение, над которым работает коллектив, было доведено до высокого профессионального уровня, конечно, с учетом технической подготовки участников, их физических возможностей.

Работая с самодеятельным коллективом, балетмейстер-педагог на уроках должен подготавливать своих воспитанников к освоению технических трудностей, которые встретятся в репертуаре, намеченном к постановке; на уроках целесообразно начать изучение элементов движений танца, его стиля, характера. Непременным условием учебно-воспитательного процесса является грамотное, профессиональное построение уроков классического и народного танцев. Репертуар, который создается балетмейстером, имеет воспитательное значение и для зрительской аудитории, перед которой выступают артисты-любители. Наилучшие результаты достигаются там, где создан свой оригинальный репертуар, построенный на материале истории данного края, бытующих здесь обрядах и обычаях. Желательно также, чтобы в основу содержания хореографической композиции на современную тему был положен героический поступок земляка, хорошо известный каждому жителю данной местности.

Естественно, хореографическое решение должно учитывать творческие возможности коллектива, возрастные и индивидуальные особенности исполнителей. Кроме произведений на современные темы, отражающих сегодняшний день, большую пользу в художественном воспитании коллектива принесет изучение танцев народов мира. Творческая индивидуальность балетмейстера может сыграть решающую роль в создании новых хореографических сочинений на народной основе. Целесообразной для эстетического воспитания участников самодеятельности может оказаться

постановка произведений, вошедших в золотой фонд советской хореографии. Имеются в виду работы, созданные балетмейстерами в профессиональных и самодеятельных ансамблях танца, в оперно-балетных театрах. Но здесь, прежде всего, следует учитывать возможности коллектива. Недопустимо, чтобы при «переносе» искажался идейный замысел сочинения, страдало его художественное воплощение, упрощалась танцевальная лексика. Осуществив постановку произведения, балетмейстер обязан указать, кто является его автором и кто подготовил этот номер в данном коллективе. Бережное воспроизведение в самодеятельных ансамблях постановок И. Моисеева, Р. Захарова, В. Вайнонена, Л. Лавровского, Ю. Григоровича, П. Вирского. О. Виноградова, Н. Надеждиной, М. Тургумбаевой, Ф. Гаскарова, В. Кононова, Т. Устиновой и В. Курбет и многих других мастеров хореографии значительно обогатит и сделает более разнообразным их репертуар. К тому же участники ансамблей познакомятся на практике с творческой манерой, приемами, стилем, балетмейстерским почерком больших мастеров. Одна из сложнейших форм танцевальной культуры - классический танец. Изучение его в самодеятельном коллективе требует от педагога высокого профессионального мастерства, глубокого знания методики. Хореографические отделения в школах искусств, детские самодеятельные студии создадут определенный фундамент для работы коллективов народных театров балета. Однако, кроме высокого профессионального мастерства педагогов, от руководителей такого рода коллективов художественной самодеятельности, от балетмейстеров народных театров балета требуется трезвая оценка возможностей своих учеников. Лучшего результата достигают там, где создается свой репертуар, учитывающий состав исполнителей, их данные.

Там, где обучение поставлено профессионально, они приносят большую пользу в эстетическом воспитании детей. Каждое произведение, которое ставится в коллективе художественной самодеятельности, должно нести определенную идейно-творческую нагрузку, способствовать раскрытию способностей участников, повышению их технического уровня, развитию образности и выразительности исполнения. Репертуар самодеятельных танцевальных коллективов может складываться из номеров на современные темы, самобытных произведений, на местном фольклорном материале, постановки образцов наследия народного или классического танца, сочиненных ведущими мастерами русской и советской хореографии. Все эти компоненты репертуара должны взаимно дополнять друг друга, отбираться с учетом творческих возможностей участников самодеятельности. Огромный объем работы, который ложится на плечи

руководителя коллектива, предъявляет к нему большие требования. Без увлеченности своим делом, без напряженного каждодневного труда нельзя представить его деятельность. Чтобы быть хорошим специалистом, ему необходимо ежедневно, ежечасно повышать свой профессиональный, идейный и культурный уровень, упорно искать новые, отвечающие сегодняшним требованиям методы и формы работы, открыть всем людям еще более широкий доступ ко всему лучшему, что дает культура каждого из наших народов. С каждым годом роль художественной самодеятельности в воспитании подрастающего поколения приобретает более активный характер.

Вопросы к самопроверке:

9. Значение репертуара в самодеятельном хореографическом коллективе.
10. Роль художественной самодеятельности в воспитании подрастающего поколения.

Тема 4. Постановочно-репетиционная деятельность в хореографическом коллективе

1. Особенности создания хореографического репертуара в хореографическом коллективе.
2. Специфика репетиционной работы в самодеятельном хореографическом коллективе.

Конспект лекции:

Особенности создания хореографического репертуара для любительского хореографического коллектива. Успех любого хореографического коллектива заключается в органичном сочетании художественно-исполнительского и образовательного процессов. Решение этой задачи во многом связано с репертуаром, с теми художественными произведениями, вокруг которых строится работа хореографического коллектива.

Эффективность, выполняемых хореографическим коллективом работы, во многом зависит от их качества, идейно-художественного уровня и социально-педагогического потенциала руководителя. Выбор репертуара требует, чтобы художественный руководитель коллектива имел четкое перспективное видение всего творческого процесса как целостной и последовательной системы, в которой каждое звено, каждый фактор

дополняют друг друга, обеспечивая тем самым решение общей художественной задачи. Одним из критериев выбора репертуара для хореографической группы является его реальность, его соответствие техническим, артистическим и исполнительским возможностям коллектива. При создании репертуара коллектива необходимо придерживаться определенных требований. Эти требования можно обобщить следующим образом:

1. Следует помнить, что танцевальные номера должны соответствовать возрасту и уровню развития детей. Участники должны понимать тот материал, который они представляют.

2. Для одной и той же возрастной группы необходимо создавать разные танцевальные номера как сюжетные, так и игровые.

3. При постановке номера, его содержание и образы должны соответствовать выбранному музыкальному материалу.

4. Необходимо учитывать учебно-тренировочные цели творческого коллектива.

5. Нужно учитывать индивидуальные способности исполнителей при постановке танцев.

6. Время от времени создавать танцевальные произведения для сольных исполнителей и номера малой формы.

7. В практике хореографа использовать богатый материал из народных танцев.

Подлинное творчество не признаёт готовых рецептов и правил, и каждый хореографический номер, как и любое произведение искусства, требует оригинальных решений, индивидуального подхода. Было бы также полезно разобраться в деятельности тех различных по профилю коллективах, которые функционируют в наше время, – этнографических, в которых принимают участия большинство люди преклонного возраста, непосредственные носители традиций; различных ансамблей народного танца, где можно увидеть все уровни работы с фольклором – от воссоздания аутентичических образцов до стилизации и создания авторских композиций на основе фольклора (их большинство); групп, в которых народный танец сочетается с различными видами современной пластики. Практика показывает, что на местах этнографические и фольклорные коллективы требуют сценических постановок, созданных по всем законам театрального

искусства, иногда упрекают балетмейстеров, которые создали авторские, оригинальные произведения, за отрыв от народных традиций.

Таким образом, получается, что сохранять традиционные танцы – это лишь одна сторона проблемы. Необходимо сопровождать их тем, что рождается сегодня, образной системой художественного мышления, присущей новой эпохе. Современная народная сценическая хореография интенсивна в своем творческом поиске: ее можно представить как родник, один конец которого был предоставлен где-то «на» фольклоре, что является вторым стремлением к современности, проблемам, надежности и тревогам современного мира. Для постановки современных стилизованных произведений не стоит бояться пересмотреть всю поэтику фольклора, делать не «букву», а «дух». Ведь его влияние на творчество может быть шире и глубже, чем его воспроизведение, цитирование, подражание. На это и должны быть направлены основные усилия балетмейстеров, художественных руководителей хореографических коллективов. Включить их в современную сценическую культуру, сделать органичным нынешнему художественному мышлению. Мы не можем отменить естественную смену форм пластического мышления людей, но мы можем, дав им другое направление, сохранить их как элемент национальной культуры.

Сегодня хореографы не имеют права смотреть на процесс сохранения традиций односторонне, только с точки зрения их сохранения, они должны понимать эстетические потребности общества и уметь синтезировать фольклорное наследие с самыми современными формами, ритмами и цветами. Ответственность за репертуар лежит на художественном руководителе хореографической группы. Интересы международной культуры подразумевают существование национальных, и они традиционно передаются из поколения в поколение «носителями»; в этом случае, обладая знаниями о танце, законах его создания и выразительными средствами. И танец в его красиво-увлекательном коде несет в себе самые глубокие слои информации.

Сохранение и использование традиций означает учет современных тенденций, требований, использование конкретных художественных и выразительных средств. Народные работы в этом отношении предоставляют огромные возможности, но их творческое использование требует высокого эстетического вкуса, чувства меры и поддержания истинной связи с глубокими корнями искусства. Еще не до конца понятны отношения к хореографическим коллективам, отличающиеся их мотивационными и

целевыми настройками. В некоторые из руководителей и участников рассчитывают на официальное признание, победу на смотрах и конкурсах, гастроли. Здесь высокий уровень исполнения достигается за счет интенсивной работы, программа часто создается с помощью приглашенных хореографов, танец исполняется в духе «лучших стандартов» профессионального искусства и рассчитан на успех всеми средствами. Другие ориентированы, в первую очередь, на совместный досуг, общение, знакомство с искусством хореографии, коллективное участие в творчестве. Роль таких групп в воспитании эстетической, образованной, творческой личности очень велика. Смутное понимание специфики, возможностей и задач каждого из таких коллективов, неточность творческой ориентации – всё это ведёт, в конечном итоге, к снижению популярности жанра народно-сценической хореографии, к замедлению нашего пути из вчера в завтра.

Контрольные вопросы:

11. Особенности постановочной работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
12. Особенности репетиционной работы в самодеятельном хореографическом коллективе.

ТЕМА 5 Концертно-исполнительская деятельность хореографического коллектива

План

1. Понятие «концерт».
2. Сущность, цели и задачи концертной деятельности.

Конспект лекции:

Понятие «концерт», не совсем определённо и требует ответов на огромное количество вопросов: о каком концерте идет речь – эстрадном, филармоническом, сольном, ансамблевом? Если посмотреть на этимологический первоисточник термина «концерт» (латинское «concerto»), то увидим, что вариации его значений достаточно однородны: значения связаны с темой состязания, конкуренции, спора. Но с течением времени в романской же языковой группе его значение меняется на прямо противоположное – концерт связывается уже с представлениями о «согласии», «гармонии». Так, в английском языке «consort» обозначает ансамбль инструментов, играющих вместе, как и «concert» - согласие,

соглашение. В немецком – это слово означает «совместное выступление нескольких держав».

«Первоначально слово «концерт» («консорт») означало скорее состав исполнителей (например, «консорт виол»), а не процесс исполнения, и в таком смысле употреблялось вплоть до XVII века». В XVIII веке публичные концерты появляются и получают распространение в музыкальной жизни Европы и Америки. В Лондоне в 1672 году впервые в истории публичных концертов билеты на концерт скрипача Джона Банистера стали продавать. С этого времени, постепенно музыкальный концерт становится не только публичным, но и платным исполнением музыки по программе, объявленной заранее, одним или несколькими исполнителями в специально оборудованном помещении.

Два современных толкования понятия «концерт». Первое – это музыкальное произведение виртуозного характера для одного, реже, для двух-трех солирующих инструментов и оркестра, написанное обычно в сонатной циклической форме. Второе – публичное исполнение музыкальных произведений по определенной, заранее составленной программе». Концертом в музыкальном искусстве называют произведение в исполнении солиста и оркестра. «Они как бы состязаются друг с другом: виртуозная партия солиста противопоставлена красочному звучанию оркестра. В концерте обычно несколько частей». Мы рассмотрим другое значение слова «концерт», которое означает публичное исполнение музыкальных произведений. Не смотря на то, что при исполнении музыкальных произведений по радио и телевидению не всегда присутствует публика, исследователи такие передачи так же относят к концертам. «Кроме того, концерт – это одна из сценических форм существования искусства. Можно подойти к концерту и с позиций теории коммуникации, оценивая его как распространенный способ непосредственного общения артиста и публики, а в более общем плане – как область контакта исторически и географически различных пластов культуры».

«Главная функция концерта – формирование эстетического вкуса и эстетических чувств, приобщение к миру прекрасного. Наконец, удачный концерт, все равно профессиональный он или любительский, - это всегда хорошая возможность отдохнуть после трудового дня, снять усталость и напряжение, получить заряд бодрости на рабочую неделю». В Большой иллюстрированной энциклопедии мы находим следующее определение: «Концерт – это всегда специально организованное выступление артистов по

определенной, заранее составленной программе, осуществляемое различными исполнительскими составами, в специальном помещении». Рассмотрим еще несколько точек зрения на это определение. • Концерт - представление, которое предполагает демонстрацию художественных номеров выступающими для зрителей (песня, танец, театральная миниатюра и др.). Таким образом, концерт выступает как средство выражения видов искусства в формате публичных выступлений.

- Концертное исполнительство как акт искусства, которое реализуется на сценической площадке, которая предполагает специально созданные условия для восприятия этого искусства.

- Концерт – как соревнование разных видов, жанров или родов исполнительского искусства по выявлению выразительности, исполнительского мастерства .

Учитывая все вышеизложенные точки зрения, можно дать следующее определение: Концерт – это всегда публичное действие, организованное в соответствии с программой, выстроенной по законам сценической драматургии и рассчитанное на определенную аудиторию. С точки зрения истории концертная деятельность имеет довольно сложное развитие. Само слово «концерт» возникло во времена античности. Первоначально его смысл состоял в состязании различного рода (как его понимали древние греки и римляне), в том числе художественного исполнительства (сопоставимо с соревнованиями в спорте). До XVIII века самого понятия «концерт» не существовало. В это время театры Европы до и после спектакля начали представлять дивертисменты (с фр. «развлечение, «увеселение») - выступления актеров с различными номерами в различных жанрах искусства. Устраивая «состязания в различных видах искусства», актеры поэтическими и музыкальными номерами, разнообразили спектакли.

Изначально, концертные номера разных жанров исполнялись в рамках к театрального действия, были как бы привязаны к нему. Несколько позже публичные выступления с самостоятельными музыкальными номерами собственно стали называть концертом. Концертное творчество в современной литературе рассматривается как разновидность концертного искусства, которое адресовано широкому кругу зрителей и слушателей. Но также важно, чтобы исполнению способствовали углубленное восприятие и сотворчество публики. А для этого необходимы специфические условия концертного выступления. По характеру концертное представление близко к цирковому или театрализованному. Главное отличие состоит в том, что

подготовка и реализация программ отделена в пространстве и времени и реализуются они на стационарных площадках концертных залов.

Сегодня «под концертной деятельностью понимается планирование и организация платных публичных выступлений художественных коллективов и исполнителей вокальных, инструментальных, хореографических, речевых и оригинальных жанров». Концертное выступление – это конечный результат репетиционной работы коллектива, выраженный в исполнении перед публикой музыкальных произведений. Выступление на сцене всегда связано со всем учебно-воспитательным процессом и является своеобразным экзаменом на художественную зрелость коллектива. Концертная деятельность – это очень важный этап работы творческого коллектива, который имеет большое значение для творческого роста самого коллектива и его участников. Это результат и смысл его деятельности. Концертная деятельность – это постоянное или периодическое участие в различных концертных выступлениях. Для любого творческого коллектива, в том числе и любительского, концертная деятельность просто необходима. Но важно понять, как эта деятельность будет развиваться в данном коллективе, и как коллектив будет развиваться в этой деятельности.

Анализируя современные публикации, посвященные концертной деятельности, можно выделить основные ее функции: 1) организация досуга населения, условия для культурного отдыха; 2) мировоззренческая – формирует взгляд на жизнь; 3) воспитательная – прививает человеку нравственные устои и ориентиры; 4) социализирующая – обеспечивает включение человека в общество, помогает усвоить общественные стандарты и нормы; 5) рекреационно-развлекательная – способствует восстановлению физических и духовных сил, снимает усталость и напряжение, способствует эмоциональному катарсису; 6) гедонистическая – получение удовольствия, наслаждения от посещения, просмотра концерта; 7) сохранение и развитие народных традиций – в том случае, если в программу включены жанры народной культуры; 8) компенсаторная – праздничная атмосфера, которая поглощает все остальное, замещает, восстанавливает; 9) коммуникативная – общение людей между собой, общение с артистами и авторами через содержание концерта; 10) познавательная – открытие новых фактов, историй... чего-то нового для себя.

Анализируя концерт, как особую организационно-художественную форму можно отметить, что данное «явление искусства» имеет свой путь становления исторически, на развитие и формирование которого большое

влияние оказали запросы людей, их интересы и потребности. С течением времени концерт видоизменялся и трансформировался. Сегодня этот вид деятельности обретает новый виток развития, определяемый происходящими переменами в жизни общества.

Контрольные вопросы:

1. Понятие «концерт и концертная деятельность».
2. Особенности концертной деятельности хореографического коллектива.

(2 СЕМЕСТР)

Тема 2.2 Личностные качества руководителя-педагога

План

1. Понятие «педагог», «воспитатель», «преподаватель», «педагогика», «профессиональная компетенция», «преподавание», «мастерство».
2. Роль личности руководителя-хореографа в воспитательном процессе
3. Современные тенденции подготовки педагогов-хореографов.

1. Понятие «педагог», «воспитатель», «преподаватель», «педагогика», «профессиональная компетенция», «преподавание», «мастерство».

Педагог (с греч.) - ведущий за руку.

Воспитатель - лицо ведущее работу по воспитанию, образованию, и обучению детей и молодежи, имеющие специальную подготовку в этой области.

Преподавание - это деятельность учителя-педагога или преподавателя по передаче обучаемыми информации, организации их учебно-познавательной деятельности, стимулированию познавательного интереса, самостоятельности, творчества и оценки учебных достижений.

Профессиональная компетенция - способность сотрудников выполнять задачи в соответствии с заданным стандартом. Существуют два основных направления: 1) способность человека действовать в соответствии со стандартами. 2) характеристики личности, позволяющие ей добиваться результатов в работе. Педагогическое мастерство преподавателя-хореографа

2. Роль личности руководителя-хореографа в воспитательном процессе

Очень важная роль в системе профессионального обучения принадлежит личности преподавателя. Особенно сегодня, в эпоху информационно-компьютерных технологий его фигура занимает центральное место в учебном процессе. Это происходит, в частности, в связи с тем, что именно эмоционально-волевые качества преподавателя, его способность ярко и убедительно, мастерски сочетать в своем мышлении и поведении образное и логическое, абстрактное и конкретное приобретают решающее значение в процессе привлечения студентов к богатствам хореографической культуры. Научно-педагогический уровень подготовки преподавателя предусматривает соединение фундаментальных профессиональных знаний и умений с соответствующим научным и творчеством.

Профессиональное знание можно рассматривать как основу становления профессионального мастерства, которая оценивается уровнем обобщенности знания предмета преподавания, его методики, педагогики и психологии, глубиной усвоения, умением использовать их на практике как репродуктивно, так и творчески.

Профессиональные умения, которые формируются в процессе усвоения профессиональных знаний, является той основой, без которой невозможна преподавательская деятельность. Эти умения заключаются в определении структуры, содержания, методики проведения учебных занятий, способов подготовки к ним, использовании важнейших приемов создания проблемных ситуаций, осуществление контроля за результатами занятий, и тому подобное.

Теоретико-методическая подготовка преподавателя должна подкрепляться педагогическими навыками, которые делятся на две основные группы. К первой относятся: высокая исполнительская культура (точный, яркий убедительный практический показ); умение владеть собой, управлять своими эмоциями (снимать излишнее психическое напряжение, вызвать творческое вдохновение); техника речи. Вторая группа включает умение сотрудничать с отдельным студентом или студенческим коллективом в процессе решения педагогических задач (дидактических, организаторских, коммуникативных и т. Д.).

В процессе овладения методикой преподавания классического танца педагогические навыки должны подчиняться умению передавать свои знания, подчеркивать значимость этой дисциплины вообще и определенных ее положений в частности.

Изложение учебного материала должно быть:

- доступным и разнообразным, с выделением главного и второстепенного;
- логичным, связанным с практикой;
- интересным, эмоциональным;
- связанным с усвоенным ранее материалом.

Педагогическое мастерство можно определить как доведены до высокой степени совершенства знания, умения, навыки, владение различными

методиками, направленными на обеспечение эффективности учебно-воспитательного процесса. Она может направляться на репродуктивное и творческое усвоение студентами определенных видов деятельности, приобретения практического опыта, формирования высокой профессиональной культуры.

Творческий характер педагогической деятельности напрямую связан с профессионально-личностной мотивацией преподавателя, с появлением у него на базе профессиональных знаний, умений, собственного опыта определенной творческой идеи. Осуществляя поиск новых оригинальных путей и средств для реализации педагогической деятельности, такой преподаватель не копирует чужой опыт, а прорабатывая его, делает частью собственных педагогических идей.

Творческую деятельность преподавателя характеризует умение быстро ориентироваться в конкретной ситуации, способность оперативно и правильно ее оценивать и, импровизируя, мгновенно принимать решения на основе педагогического опыта, знаний, эрудиции. При этом импровизация - это не самоцель, а средство обогащения и совершенствования творческого замысла непосредственно в процессе занятия.

Художественные специальности, в частности, хореография, как никакие другие, требующие от преподавателя творческих качеств, личностной направленности на творчество, поскольку он не только привлекает студентов к чисто техническому освоению классическим танцем, но и пробуждает в них желание творить по законам красоты. В связи с этим встает вопрос о стиле общения, который должен определяться активно-положительным отношением к студентам, увлеченностью своим делом, высоким профессионализмом и деликатностью, атмосферой творческого сотрудничества, что в конечном итоге обеспечит высокий уровень обучения.

Основным признаком педагогического общения на субъектном уровне является личностная ориентация собеседников, есть готовность видеть и понимать друг друга, паритетность их психологических позиций. Педагогическое общение наиболее результативное, когда развивается как диалог, поскольку последний предполагает активное сотрудничество всех участников, принятие и учет правомерности точки зрения собеседников. В учебном диалоге преподаватель может последовательно углублять проблему и подталкивать студента на ее личностное переосмысление и понимание в пределах поставленных задач. Студент осуществляет поиск путей ее решения и таким образом имеет возможность не только накопить определенный опыт, но и самоутвердиться в профессиональной сфере. Такой диалог особенно уместен при выполнении творческих заданий: составлении комбинаций, этюдов и т. Д. и пригодится в процессе овладения дисциплиной «Искусство балетмейстера».

Существенной составляющей педагогического мастерства должна стать требовательность к студентам, ориентация на необходимость постоянного совершенствования качества исполнения, расширение границ освоенного материала. Однако, в то же время студент должен видеть в лице

преподавателя человека, которая заинтересована в успехах своих воспитанников.

Весомым подтверждением педагогического мастерства станет также качественный и точный показ, а как уже отмечалось, именно зрительный возбудитель в первую очередь поражает воображение и убеждает в необходимости самосовершенствования. Не менее важны объяснения преподавателя, его умение четко и кратко формулировать суть выполняемого движения или ошибки при выполнении последнего. Для этого помимо глубоких знаний необходимо хорошо владеть риторикой, иметь хорошую дикцию и рядом с конкретностью, четкостью, апеллировать в сфере педагогических знаний, воображения, способствуя развитию образного мышления.

3. Современные тенденции подготовки педагогов-хореографов.

Современный учитель, преподаватель, ученый не может быть продуктивным, конкурентоспособным без владения профессиональными знаниями и их использования. Именно опытный педагог своей педагогическим мастерством превращает их в программно-педагогическое средство [5, с. 314].

В педагогической литературе есть разные определения понятия формы обучения как категории дидактики: форма работы, средство работы, организация обучения [1, с. 324].

К различным **формам организации обучения методике преподавания хореографических дисциплин** можно отнести: практическое занятие, мастер-класс, класс-концерт, семинар, самостоятельная работа, консультация, зачет, экзамен. Основной формой считается практическое занятие, которое обеспечивает дальнейшее развитие профессионального мастерства танцовщика. Хореографические занятия основная образовательно-воспитательная и организационная форма хореографической работы. Основные компоненты хореографического занятия: задачи, содержание, средства, методы приема, структура. В соответствии с видом хореографического искусства, каждое практическое занятие имеет определенную структуру, но построение самого занятия имеет свою специфику, которая является образцом и состоит из следующих основных этапов: организационный, основной, заключительный. Каждый из этих этапов обеспечивает последовательную систематическую работу над исполнительским мастерством.

Педагог имеет право на свободный выбор любой модели организации урока, но при этом он должен знать, что берет на себя ответственность за результатам обучения [3, с. 279]. Структурные элементы занятия по хореографическим дисциплинам это проявления методической изобретательности и творческих способностей преподавателя.

В давние времена передачи подрастающему поколению накопленного опыта осуществлялось посредством подражания и повторения действий взрослых. Поиск путей повышения эффективности познавательных процессов,

усиление мотивации обучения и активизации практической деятельности привели к осознанию необходимости стимулирования самостоятельности и активности учащихся [4, с. 160]. Я показывает практика, в хореографическом искусстве растет профессиональный уровень исполнительского мастерства, поэтому и требования к будущим танцовщикам становятся другими. Будущему педагогу хореографии необходимо усвоить не только теоретические знания, но и приобрести навыки артиста, руководителя хореографического коллектива, преподавателя хореографии, балетмейстера. Профессиональная подготовка преподавателя не заканчивается в стенах учебного заведения. Она продолжается в течение всей профессиональной деятельности педагога. Каждый преподаватель один раз в пять лет проходит курсы повышения квалификации в институтах последипломного образования или на специальных факультетах педагогических учебных заведений.

Самообразование - это знание, полученные самостоятельно с учетом личных интересов и потребностей, полученные из разных источников, а не только в профильных учебных заведениях. Отличительным признаком самообразования педагога является улучшение качества преподавания хореографических дисциплины, качества воспитательной работы, повышения уровня знаний, исполнительского мастерства, воспитанности и развития студентов. Самообразование преподавателя хореографических дисциплин заключается в изучении новых программ и учебников, анализе их дидактических и методических особенностей, самостоятельное усвоение новых технологий учебно-воспитательного процесса, посещение концертов профессиональных и любительских хореографических коллективов, участие в конкурсах и фестивалях, мастер-классах, конференциях, семинарах, проведение открытых занятий. Большое значение имеет и исследовательская работа, которая дает возможность самостоятельно и целенаправленно работать, развивает креативное мышление, совершенствует систему теоретических знаний, практических умений и навыков. Но преподаватель должен осознавать, что работа над развитием научно-исследовательских способностей студентов должна иметь не эпизодический характер, а представлять собой целостную систему обучения. Только при таких условиях можно добиться качественных результатов.

В настоящее время наблюдается рост потребности в одаренных, творчески настроенных педагогах, которые не только глубоко понимают педагогические задачи искусства в обществе, но и обладают необходимыми профессиональными навыками работы с творческим коллективом, без чего невозможно развитие такой востребованной области художественного образования, как область хореографического искусства. В мире новых задач роль профессиональных высших учебных заведений I - IV уровней аккредитации, которые готовят руководителей танцевальных коллективов, преподавателей хореографических дисциплин. От того, как будут подготовлены выпускники к выполнению своих профессионально-педагогических обязанностей в работе с хореографическим коллективом, которыми творческими и педагогическими теориями методами они овладеют

в процессе обучения, будет зависеть эффективность и качество учебного процесса в школах искусств, хореографических школах, ансамблях и студиях. Поэтому подготовка специалиста в системе высшего профессионального образования должна быть ориентирована, прежде всего, на формирование и развитие специфических профессиональных компетенций будущего руководителя любительского хореографического коллектива. Полноценное **формирование компетенций** возможно только при условии введения компетентного подхода к обучению, под которым понимается направленность всего образовательного процесса на формирование и развитие компетенций личности, выбор соответствующего содержания обучения, его организации и способа оценки результатов и качества.

Компетентный подход в образовании - это ответ на требования времени. Динамические изменения жизни, постоянное обновление информации определяют потребность в членах общества - специалистах, которые способны оперативно адаптироваться, учиться на протяжении жизни, непрерывно развиваться.

Содержание образования может быть реализовано через определенные методы обучения. В этот перечень с полным правом должны быть приобщены: поисковые и исследовательские методы обучения, предполагающие самостоятельную активную деятельность студентов, задействование и развитие их творческого потенциала, умение самостоятельной работы дополнительных источников, коммуникативные (особенно при работе в группе) и организационные умения.

Требования настоящего к специалисту по хореографии очень высокие. В нашей стране проходит много различных конкурсов, фестивалей с классической, народной и современной хореографии, проводятся телевизионные танцевальные шоу-программы.

Все эти художественные проекты вызывают интерес молодежи и желание детей заниматься танцами. Перед педагогами стоит задача - воспитание современного, компетентного специалиста-хореографа, который способен решать различные творческие задачи.

Если говорить о специфических профессиональных компетенциях педагога-хореографа, руководителя творческого коллектива, то, при всем разнообразии специальностей в области хореографического искусства, все они предполагают наличие общих и узкопрофессиональных компетенций. К общим компетенциям мы можем отнести компетенции, касающиеся вопросов организационной, педагогической, учебно-тренировочной, постановочно-репетиционной и концертно-исполнительской деятельности руководителя хореографического коллектива с учетом его профессиональной и творческой специфики. В узкопрофессиональных компетенциях мы относим методическую компетенцию, включающую в себя и традиционные, и инновационные методики и технологии по изучению техники, стиля, манеры исполнения основных элементов различных видов танца: народно-сценического, классического, украинского, историко-бытового, бального, модерн, джаз-танца и других современных направлений.

Нельзя обойти стороной и эмоциональную компетенцию будущего педагога-хореографа. Именно эмоции, или эмоциональный интеллект, как большой природный пласт в арсенале каждого человека есть главной характеристикой человеческой личности и предоставляют возможность будущему педагогу заставить «работать» их на осуществление задач, поставленных в процессе творческой деятельности в любительском коллективе. Указанная компетенция проявляется в умении руководителя установить эмоциональный контакт со всем творческим хореографическим коллективом и с каждым отдельным участником, создать на занятиях атмосферу взаимопонимания и доверия, выбрать нужный тон и форму общения, управлять чувствами и мыслями учеников и, не в последнюю очередь, своими, т.е. оставлять все свои эмоциональные проблемы за пределами коллектива и не показывать их участникам. Исправление ошибок должно вестись в корректной форме, без лишних эмоций, объективно, полученные результаты должны соответствовать истинному положению вещей. 80% успеха в жизни обеспечивает именно эмоциональный интеллект. Эмоциональный интеллект мы рассматриваем как компонент психологической компетентности специалистов культуры и искусства, выпускаемых вузами. Для подготовки педагога-хореографа это особенно важно, так как под «эмоциональным интеллект» понимаются: способность к само мотивации, устойчивость к разочарованиям, контроль за собственными эмоциональными всплесками, умение отказаться от удовольствий, регулирования настроений и умение не давать переживаниям заглушать способность думать, сопереживать, надеяться. Естественно, выше названные компетенции не единственные. Они и многие другие позволяют студентам в процессе обучения сформировать профессиональную готовность к работе с хореографическим коллективом. Сегодня стремительно набирают обороты процессы интеграции и глобализации. В этих условиях выдвигаются новые требования к личности педагога, главным достоянием которого должны быть общечеловеческая культура и общечеловеческие ценности личности. Поэтому, наряду с профессиональным становлением и совершенствованием, необходимо формирование у современного специалиста социокультурной компетентности. Важным компонентом профессионального образования становится личная культура педагога. Высшее образование перестает быть только профессиональной, она становится элементом общей культуры человека. На наш взгляд, социокультурная компетентность является неотъемлемым атрибутом современного образованного человека, а следовательно, должна выступать важной составляющей профессиональной подготовки будущего специалиста культуры и искусства. Таким образом, развитие профессиональной компетенции означает подготовку специалиста, способного исследовать и проектировать свою деятельность, который умеет думать и действовать в профессиональной области независимо от чужой воли, обстоятельств, самостоятельно осуществлять выбор и принимать ответственные решения, ставя цели и производя свои индивидуальные стратегии.

Опираясь на отраслевые стандарты высшего образования и образовательно-квалификационную характеристику бакалавра по хореографии, артиста, преподавателя специальных дисциплин, балетмейстера (по видам искусств) и анализируя их, можно сделать вывод: чтобы преуспеть в учебе и стать профессионалом своего дела необходимо много работать над изучением профессионально-ориентированных дисциплин, над целым рядом предметов, формирующих общекультурную личность, владеть социально-личностными, общенаучными, инструментальными, обще профессиональными и специализированно-профессиональными компетенциями.

Итак, уровень развития танцевального искусства требует подготовки высококвалифицированных преподавателей и исполнителей с высокой техникой и мастерством исполнения, которые в совершенстве владеют своим телом, имеют запас актерского мастерства, умение в четкой пластической форме иметь особенности различных видов хореографического искусства. Ключевым компонентом в профессиональной сфере хореографа для высоких уровней профессионализма является обеспечение психологического и теоретико-методологического наполнения профессии: осознание в полном объеме черт и качеств профессионала-хореографа, развитое профессиональное сознание; приведение себя в соответствие с требованиями профессии (хорошая физическая форма, знание методик преподавания различных хореографических школ, креативность); реальное выполнение профессиональной деятельности на уровне высоких образцов и стандартов, овладение мастерством и техникой исполнения; постоянное профессиональное обучение; внесения специалистом своего творческого вклада в профессии, изучение ее опыта, воспроизводства новых идей и создания инновационных, репродуктивных методик преподавания.

Контрольные вопросы:

1. Понятие «педагог», «воспитатель», «преподаватель», «педагогика», «профессиональная компетенция», «преподавание», «мастерство».
2. Определить роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе.
3. Сформулируйте особенности современных тенденций подготовки педагогов-хореографов.

ТЕМА 2.3 Методика самостоятельной работы с учебно-методическим материалом при составлении танцевальных этюдов.

План:

1. Определение понятий «танцевальный этюд».
2. Цели и задачи самостоятельной работы составления этюда.

3. Специфика работы с методической литературой в области хореографии.

Язык танца не просто готовый арсенал движений и поз, а создание новых необычных комбинаций и движений, которые можно получить, используя ряд приемов (в том числе приведенных выше), не по аналогии с музыкой, а как производное от нее, потому что у них разное восприятие. Звук более мелкий, чем движения тел. Все звучание не всегда можно передать телом.

Этюд в переводе с французского языка означает – изучение. Понятие этюд встречается во всех жанрах искусства. Этюд в хореографии – это маленькое законченное произведение, которое по своему содержанию, по качеству приближается к самостоятельному сценическому номеру. Этюд в хореографии имеет два вида:

1. Учебный этюд;
2. Танцевальный этюд.

Учебным этюдом называется этюд, в который включены движения, манера, характер той или иной народности. Изучаются те движения, которые потом будут включены в постановку.

Танцевальным этюдом называется маленькое танцевальное произведение, которое имеет законченную форму. В него включены лексика, композиционный рисунок.

Этюды бывают:

- 1) На развитие техники исполнения;
- 2) На композиционный рисунок;
- 3) На актёрское мастерство;
- 4) На пластику.

В этюде на развитие техники исполнения хореографический материал исполняется уже в вариациях, в сочетаниях, от простого к сложному. В таких этюдах обязательно используется характер и манера исполнения той народности, чьи движения использованы.

В этюде на рисунок в основе лежит композиционный рисунок и его развитие.

В этюде на актёрское мастерство показывается какой – либо персонаж, образ.

В этюд на пластику включены работа рук, корпуса, головы.

Этюды подразделяются на:

Орнаментальные (не имеющие содержания), включают в себя большое количество хореографического материала, который подаётся от простого к сложному.

Тематические (где заложена определённая тематика).

Этюд, как и любое хореографическое произведение имеет своё композиционное построение. Каждый этюд состоит из 4 частей:

- 1) Выход – в этой части происходит знакомство зрителя с исполнителями, с национальностью, эпохой, музыкальным аккомпанементом.
- 2) Проходка – в этой части завязываются взаимоотношения между исполнителями.

3) Коленце – самая большая часть этюда, в которой используется большое количество лексики, наиболее ярко раскрывается содержание этюда.

4) Уход или финал – в этой части идёт прощание исполнителей со зрителем, ставится точка мыслей балетмейстера. Уход подразумевает, что все исполнители уходят со сценической площадки, а финал – исполнители остаются на сцене.

Цель самостоятельной работы – содействие оптимальному усвоению учебного материала, развитие познавательной активности, готовности и потребности в САМООБРАЗОВАНИИ.

Задачи самостоятельной работы:

- углубление и систематизация знаний;
- постановка и решение познавательных задач;
- развитие аналитико-синтетических способностей умственной деятельности, умений работы с различной по объёму и виду информацией, учебной и научной литературой;
- практическое применение знаний, умений;
- развитие навыков организации самостоятельного учебного труда и контроля над его эффективностью.

Для умения работы с методической литературой в области хореографии следует знать профессиональную терминологию: классического, народно-сценического, современного, бального танца; условные обозначения, положения и движения исполнителей.

Задания для практической работы:

1. Подобрать и составить список специальной литературы и учебно-методических пособий для обеспечения учебного процесса хореографических дисциплин по классическому, народно-сценическому, современному, бальному танцев, а также видеоматериал.

2. Сделать сравнительный анализ методической литературы согласно производственных задач.

ТЕМА 2.3. Принципы построения комбинаций.

План:

1. Понятие «комбинационное упражнение»;
2. Виды комбинаций (простые, развернутые);
3. Основные принципы построения комбинации;
4. Методика преподавания комбинаций.

Танцевальная комбинация (комбинационное упражнение) – это соединение двух или нескольких движений, обусловленных определенным содержанием, формой, учебной целью.

Танцевальная комбинация является важнейшим выразительным средством хореографического искусства. В ее структуре должно присутствовать главное доминирующее движение, второстепенное, связующее, и «завершающая точка», которая в соответствующих условиях может быть началом следующей танцевальной фразы.

Приемы полифонии и хореографического симфонизма – умение оперировать группами и голосами танцевального оркестра.

1.«ПЕРЕКЛИЧКА-ПОВТОР» прием для отдельных позиций, движений и коротких комбинаций.

Заключается в повторе того, что было только, что используемым предыдущим «голосом», или «голосами» танцовщиков в любом варианте какого – либо движения, фиксирует последнее положение в то время, как идет повтор его комбинаций другим «голосом» (то есть в повторе – переключки используется прием «пластической паузы»). Переключка–повтор может быть буквальной (то есть точным повторением предыдущей) и вариантной. Может быть зеркальной (то есть повтор предыдущей комбинаций в обратном порядке).

2.«СЕКВЕНЦИЯ» (лат. sequentia, «следование», «то, что идет вслед») – это прием, как и "повтор – переключка", использует пластическую паузу в момент повторения движения или позы другого «голосами». Прием для отдельных поз, движений или коротких компонентов комбинаций. Повторение по очереди разными «голосами» или группой голосов, какого – либо движения или позы не менее трех раз (можно больше). Иначе будет повтор – переключка. В данном случае в секвенции и повтор тоже может быть буквальной или вариантной.

3.«ВОЛНА» – принцип этого приема тот же, что и у секвенции. Волна есть быстрая секвенция (то есть исполнение в многократном повторении). Музыкальное время на исполнение волны, делается очень малое, значит и пластическая пауза тоже не большая.

4.«БАССО-ОСТИНАТО» – пластический аккомпанемент, упорный бас, настойчивое повторение музыкального рисунка.

Остинáто (итал. *ostinato*, от лат. *obstinatus* — упорный, упрямый) — приём, основанный на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука. Также пьеса, написанная с использованием такого приёма. Сочетаясь со свободным развитием в других голосах, выполняет важную формообразующую роль. Строго говоря, остинато должно представлять собой точное повторение нот, хотя на практике встречаются отклонения от этого правила.

В современной музыке **остинато** используют преимущественно в басу (*basso ostinato*).

В седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича средний раздел первой части изображает фашистское нашествие. Очень тихо начинает звучать коротенькая примитивная мелодия с однообразным ритмом. Она повторяется много раз и каждый раз - все громче, вступают все большее количество инструментов. Она словно разрастается до гигантских размеров, создавая образ бездушной, бесчеловечной силы, которая надвигается, стремясь задавить, загубить все живое. Такого впечатления композитор добивается с помощью приема **остинато**. Этот прием использован и в «Болеро» Равеля, где неизменно повторяется одна тема лишь в другой оркестровке с усиливающейся звучностью.

С его помощью можно передать состояние тревожного ожидания, обрисовать комическую ситуацию и т. д.

Состоит из непрерывного повторения одного и того же движения или короткой комбинации. И длинной сольной хореографической «мелодии» которую **Бассо остинато** сопровождает. Тут же надо заметить, что сольную мелодию могут вести несколько «голосов» (дуэт, трио, квартет и т.д.). «Голоса» состоят тоже в свободном количестве.

5. **ПОДГОЛОСОЧНАЯ ПОЛИФОНИЯ**» - имеем интенсивный сольный танец (или дуэт, или трио, квартет и аккомпанемент в подголосках в кордебалете) сопровождающий этот танец, аккомпанимент подголосков повторяет только детали поз и движений сольного танца. Повтор могут быть буквальными и вариантными, кроме того, после каждого подголоска должна быть пластическая пауза, должна быть зафиксирована буквальная или вариативная поза движения.

6. **«ПОВТОР ПОДГОЛОСОВ»** – может происходить в унисон с сольным танцем, в перекличке, запаздыванием, а также по очереди как в секвенции: то есть подголоски могут появляться в разных концах сцены, у разных групп танцовщиков. Хорошо сочиненная подголосочная полифония, подголоски организованы каждый раз по разному, отношения подголосков к сольному танцу может организовано по приему любого повторяющегося приема, но нельзя забывать, что подголоски есть только разнообразные оттенки, тех движений и поз, которые делают солисты, поэтому они должны быть слабее, но интенсивности, чем позы, движения солиста.

7. **«УВЕЛИЧЕНИЕ-УМЕНЬШЕНИЕ»** – сценическое пространство постепенно заполняется танцующими (увеличение) от 1 – го голоса до любого нужного количества. Их танец может быть повтором танца предыдущих голосов (движений, поз или коротких комбинаций), которые ранее вышли на сцену, т.е. повторы могут быть и буквальными и вариантными. В конце приема: увеличение – все голоса в унисон исполняют какую – либо комбинацию, движение или позу. Все вышеописанные приемы исполняются в

отрытом порядке до полного освобождение сцены от исполнителей – уменьшение. Этот прием позволяет переместить артистов с одного плана сцены на другой, из одной позы в другую.

8.«РАСШИРЕНИЕ-СЖАТИЕ»– два, три (или более) голоса одновременно (В контрапункте) исполняют какую – либо общую одну танцевальную комбинацию. Но темпоритм и метр исполнения у каждого голоса свой. У одного из голосов комбинации исполняется очень медленно (например каждое движение на 2 т. 4/4), а другой быстро (например, на 1/8), а третий в среднем темпе (например, 2/4). Через какое – то, обусловленное балетмейстером время, исполнители обмениваются своими темпоритмами. Тот, кто делал медленно, начинает делать быстро или в среднем темпе, и наоборот.

9.«ИМИТАЦИЯ» – этот прием буквального повтора для длинных, хореографических фраз и предложений. Балетмейстер здесь сам решает нужна ли ему пластическая пауза (фиксация последнего положения). У голосов, которые первые исполнили танцевальную фразу или предложение, в то время, как вторые голоса имитируют танцевальную фразу или предложение, показанную первыми голосами. Вместо пластической паузы может быть движение или комбинация, но она не должна быть заглушающим для исполнения приема имитации у вторых голосов.

10. «РАЗВИТАЯ ИМИТАЦИЯ» – этот прием вариантного (развитого) повтора для длинных хореографических фраз и предложений. Здесь может иметь место зеркальной имитации, как вариантный повтор (т.е. комбинация повторяется в зеркальном отражении от последнего движения или позы к первому, от конца к началу).

11. «ВАРИЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ» (вариантное) – этот прием вариантной секвенции (прием 2,3) для длинных хореографических фраз. Здесь может быть пластическая пауза, а может и не быть, по усмотрению балетмейстера. Также как и в приеме, секвенция, в вариационном развитии должно участвовать не менее 3 – х голосов (в очередности повтора) или не менее 3 – х групп исполнителей, танцующих поочередно свои варианты 1 – ой хореографической фразы. Вместо пластической паузы у тех, кто исполнит свою комбинацию, может быть какое – то движение или поза или комбинация, но она не должна мешать исполнению последующим группам танцовщиков, своих вариантов, 1 – ой хореографической фразы, исполнений 1 – м голосом. Прием можно закончит общим унисоном.

12. «ЗАПАЗДЫВАНИЕ» (задержание) – есть прием для отдельных движений, положений и коротких танцевальных комбинаций. Он такой, как повтор- переключка, только буквальный. Но организован по другому: буквальный повтор 2 – ым голосом

происходит тут же или несколько секунд спустя. При этом второй повтор накладывается на первый, как на смазанном фото. Для этого исполнитель 2 – ого голоса стоит за первым рядом. Получается эффект размытости танцевального мотива. Прием запоздания просматривается лучше, когда он применяется неоднократно и с разными движениями и комбинациями.

13. **КОНТРАПУНКТ**» - прием для организации двухголосья. Это когда на сцене развиваются две самостоятельные хореографические темы. Одновременное противостояние одной хореографической темы другой. Приемы контрапункта так помогают организовать развитие двух тем одновременно, что зритель видит их сразу, вместе.

1) **Взаимодополняющая ритмика.** В первом голосе движение исполняется такое, которое занимает один такт. В это время во втором голосе исполняется несколько движений более мелких длительностей, не изменяя схему основного движения первого голоса.

2) **Мелодическая вершина.** Мелодическая вершина – кульминация мелодии, кульминация хореографической темы. Кульминации не совпадают в двух голосах, они расходятся во времени. Сначала воспринимается один взлет, затем – другой взлет. То есть каждый голос исполняет свою хореографическую тему, выделяя мелодическую вершину.

3) **Акцент** – подчеркивание звука или аккорда путем его усиления. Синкопа – группировка звуков, при которых ударение приходится не на сильную, а на слабую долю такта. Первый голос – акцент на сильную долю, второй голос – на слабую. То есть первый голос – акцент на «раз», второй голос – акцент на «и».

14. **«СОГЛАСОВАННЫЙ КОНТРАПУНКТ**» – этот прием есть одновременное танцевальное выражение одного настроения «согласно» двум, трем и более голосам. Какое – то количество голосов ведут танцевальный драматургически обоснованный, разговор, разный (по варианту у каждого), но единый по характеру высказывания.

15. **«КОНТРАСТНЫЙ КОНТРАПУНКТ**» – аналогичен согласованному, но тема должна быть построена на очень контрастном материале.

16 **«КАНОН**» – прием для длинных хореографических фраз и предложений, составляющих танцевальную мелодию. Участвуют две группы голосов: 1 – я группа голосов исполняют определенную танцевальную мелодию, а другая группа танцовщиков начинает буквальный повтор той же танцевальной мелодии, когда 1 – я группа дойдет до середины комбинации, заданной балетной мелодии. При этом происходит наложение первой половины комбинации на вторую, а затем второй на первую. Для того, чтобы полифоническое положение зазвучало, необходимо повторить прием канона несколько раз. Иначе канона не будет, т.к. его не заметит зритель.

Хореографический канон возник из музыкального канона, следовательно, строится по принципу музыкального канона.

Каждый последующий голос исполняет одну и ту же тему в чистом виде. Первый голос исполняет хореографическую тему, второй вступает на середине первого и исполняет хореографическую тему. Третий голос вступает на середине второго голоса и исполняет хореографическую тему. Четвертый голос – на середине третьего и т.д. Количество голосов неограниченно. Длительность хореографической темы не должна быть меньше восьми тактов, иначе это будет ближе к сенквенции. Сама хореографическая тема должна строиться таким образом, чтобы при наложении голосов лексика не смешивалась. При использовании длительных тем (16-32 такта) хореографическая лексика варьируется в пространстве через каждые четыре такта.

Хореографическая тема для канона должна иметь способность к варьированию в пространстве. Тема сочиняется исходя из образа.

1) **С прямым движением.** Первый голос исполняет хореографическую тему с начала и до конца и останавливается в какой-либо позе. Второй голос вступает с середины хореографической темы первого, исполняет тему от начала и до конца, заканчивая позой первого. Третий голос вступает с середины второго, танцуя хореографическую тему от начала до конца и заканчивая этой же позой и т.д. Каждый голос имеет любое количество исполнителей.

2) **Ракоходный канон.** Первый голос исполняет хореографическую тему от начала и до конца. Второй голос вступает с середины хореографической темы первого голоса и исполняет хореографическую тему от конца к началу. Третий голос вступает с середины второго голоса, исполняя хореографическую тему от начала до конца. Четвертый голос вступает с середины хореографической темы третьего голоса, исполняет тему от конца к началу и т.д.

3) **Канон в расширении.** Первый голос исполняет хореографическую тему в чистом виде. Второй голос вступает с середины первого, исполняя каждое движение на $1/4$ медленнее. Третий голос с середины второго на $1/4$ медленнее, чем второй и т.д.

4) **Канон в уменьшении,** когда каждый последующий голос исполняет хореографическую тему на $1/4$, $1/8$ быстрее. Первый голос заканчивает последним. Последний голос заканчивает первым хореографическую тему. Тема сжимается (позволяет изобразить эффекты времени).

5) **Канон в зеркальном отражении.** Каждый голос относительно предыдущего исполняет хореографическую тему в зеркальном отражении. Первый голос – в чистом виде, второй голос – с середины хореографической темы первого в зеркальном отражении относительно первого голоса, плоскость зеркала находится между ними. Третий голос – с середины второго и зеркален второму и т.д.

6) **Циклический канон.** Первый голос исполняет хореографическую тему от начала до конца. Последовательно вступают остальные голоса, но так, чтобы первый голос смог вступить вслед за последним. К этому времени его тема только закончилась и он снова вступает в канон. Канон движется без

остановки, используется чаще всего для фиксации эмоционального состояния.

Существуют комбинированные варианты, или усложненные.

7) **Канон в каноне**, когда первый голос состоит из нескольких исполнителей, и они вступают по-разному. Хореографический канон используется часто в миниатюре, в тематическом танце.

В хореографическом каноне часто используется реприза. Реприза исполняется всеми голосами в конце хореографической темы последнего голоса и является завершением канона.

17. Фуга (бег) по принципу похожа на канон, но гораздо сложнее. Может выступать как законченная танцевальная форма, в которой имеются три голоса (три отдельных исполнителя или три группы исполнителей). Фуга может строиться как на короткой комбинации, так и на длинной танцевальной фразе. У каждого исполнителя строится свой вариант основного движения и его разработка при условии единства материала. Исполнители вступают последовательно.

Язык танца не просто готовый арсенал движений и поз, а создание новых необычных комбинаций и движений, которые можно получить, используя ряд приемов (в том числе приведенных выше), не по аналогии с музыкой, а как производное от нее, потому что у них разное восприятие. Звук более мелкий, чем движения тел. Все звучание не всегда можно передать телом.

Основные принципы построения комбинаций на середине зала:

- перед каждым упражнением должна быть подготовка (preparation), на 2-а или 4-е такта того музыкального сопровождения, под который будет исполняться комбинация;
- определение цели и задачи комбинации с учетом программных требований, (комбинации могут быть на развитие силы, техники, характера и манеры исполнения, могут быть комбинированными);
- логичность построения комбинаций;
- сложность комбинации должна соответствовать физическим возможностям студентов или участников хореографического коллектива;
- танцевальная комбинация строится по законам драматургии, в ней должна быть кульминация.
- логическое соединение упражнения с основными принципами исполнения элементов, для равномерной и рациональной нагрузки на мышечную систему исполнителей;
- композиционное построение в соотношении с другими комбинациями;
- использование приема от простого к сложному, повторения и контраста;
- подбор музыкального материала в соответствии характера упражнения.

При подаче учебного материала следует дать название движения, его перевод, дать общую характеристику движения, его назначение, цель; характер исполнения, характер музыкального сопровождения. Далее следует показать упражнение.

Показывать самостоятельно составленную комбинацию необходимо: четко, доступно, с выделением главного и второстепенного осуществляя музыкальную раскладку; логично и лаконично излагать свои мысли, грамотно используя терминологию; эмоционально и выразительно.

Пояснение упражнений должно сопровождаться методическим анализом определенного движения или упражнения. Целесообразным является так же предупреждение о возможных ошибках в исполнении.

Вопросы к самопроверке:

1. Назовите принципы построения комбинации.
2. Охарактеризуйте методику преподавания комбинаций.
3. Составьте комбинационное упражнение (по выбору студента).

Можно выделить следующие принципы приемлемые для сочинения комбинаций в уроке народного танца:

- принцип целенаправленности,
- принцип доступности,
- принцип логической последовательности развития (от простого к сложному),
- принцип сочетаемости движений,
- принцип контрастности (чередование сложных и простых движений),
- принцип повторяемости,
- принцип танцевальной и музыкальной выразительности,
- принцип сохранения национальных особенностей.

«**Танцевальная комбинация** является важнейшим выразительным средством хореографического искусства. В ее структуре должно присутствовать главное, доминирующее движение, второстепенное, связующее, и «завершающая точка», которая в соответствующих условиях может быть началом следующей танцевальной фразы»— дают общее определение Л.В. Бухвостова и С.А.Щекотихина в учебном пособии «Композиция и постановка танца».

Построение комбинаций вообще не укладывается в рамки стабильного метода. На уроках народного танца есть определенная последовательность прохождения отдельных движений, но эффективность, логика построения во многом определяются умением педагога приводить учебный материал в определенное соотношение друг с другом. Н. Тарасов указывал, что «творческая индивидуальность, мастерство и опыт преподавателя при этом играют исключительно важную роль, что неизбежно является причиной

различия в методах и манере составления комбинированных заданий отдельными педагогами, хотя и объединенными одной и той же направленностью учебного процесса».

Некоторые общие и краткие сведения и приемы работы из различных источников можно рекомендовать для работы.

При сочинении комбинаций обязательно учитывается возраст учащихся, срок их обучения, задачи учебной программы и возможности обучающихся.

В каждой части урока сначала намечаются движения, из которых будет состоять основа предполагаемой комбинации. Затем устанавливается последовательность исполнения этих движений с постепенным усложнением, без лишних случайных звеньев связи, где каждая комбинация отличается компактностью и лаконичностью своего построения.

Не следует увлекаться чересчур сложными сочетаниями движений, которые эффективны с точки зрения балетмейстерской изобретательности, но не приемлемы для учебной цели.

Слишком сложные координационно и лексически комбинации не дают закрепления методики исполнения движений, а слишком упрощенные комбинации не вырабатывают необходимых навыков координации.

Наиболее правильно составленными комбинациями можно считать такие, при выполнении которых учащиеся (на основе имеющихся у них навыков) преодолевают трудности, не превышающие их возможностей и профессиональной подготовки.

Кроме того, движения, из которых складывается комбинированное задание, должны обязательно в нем повторяться. Это позволяет пристальнее сосредотачивать внимание на изучаемых движениях, приобрести более прочные навыки и глубокие знания.

Нельзя вводить в комбинации большое количество разнообразных движений. Пусть лучше комбинация будет короче, но по работе над взятыми приемами предельно лаконична и целенаправленна в своем развитии.

Повторяемость движений экзерсиса является доминирующим фактором составления комбинированных заданий. В экзерсисе на середине зала этот фактор присутствует в меньшей степени, так как здесь гораздо важнее обращать внимание на развитие танцевальности и пространственной ориентации. На первых годах изучения народного танца повторяемость движений должна быть больше, чем в следующие годы. Н.Тарасов отмечал, что **повторяемость** движений несколько не противоречит художественному воспитанию учащихся. Напротив, она еще больше углубляет развитие музыкально-пластического чувства танца. Например, сложные движения, требующие более длительного освоения, рекомендуется

повторять в различных комбинациях, исполняя их при помощи возможных приемов и подходов.

На первом году обучения, первоначально движения выполняются в самом простом варианте, или как принято говорить **в «чистом» виде**, затем комбинируется из нескольких простейших сочетаемых движений и только затем увеличивается количество различных движений в комбинациях и их ритмическое разнообразие.

Все движения, находящиеся в стадии разучивания, не должны применяться в комбинациях. Впоследствии эти движения надо включать вначале в простые, затем в более сложные комбинации, а также использовать национальные особенности исполнения этих движений.

Принцип контрастности используется педагогами при сочинении комбинаций, где необходимо соблюдение периодов отдыха и нагрузки. Как правило, это комбинации с силовой нагрузкой или высоким эмоциональным напряжением, например комбинация на элементах *adagio* или большое каблучное упражнение и движения позволяющие снять мышечное напряжение - такие как упражнение с ненапряженной стопой или зигзаги. **Сочетание малых движений с большими**, в качестве связи или перехода, придает комбинации контрастность и разнообразие. Но пользоваться таким принципом надо осторожно, для того чтобы движения, взятые в основу построения комбинации, были бы четко выделены в ней. Важно использовать контрастные движения для того, чтобы комбинации не смотрелись скучными и однообразными. Контрастности можно добиться, используя чередование сильных и слабых долей, исполнения движений с наклонами корпуса и с прямой спиной, при исполнении дробных дорожек можно добиться контрастности за счёт чередования дробей.

Этот же принцип применяют и при **изучении контрастных** движений, как по характеру исполнения, так и по музыкально-ритмической основе. Например, соединение *battement* носок-каблук с маленькими приседаниями позволяет готовить к четким переходам от одного движения к другому в танце.

И, конечно же, сочинение комбинаций народного танца невозможно без музыки. **Музыка** — это ритмическая опора движения и эмоционально образного действия. Нельзя сочинять отдельно от музыки, так как она рождает в нас танцевальные образы и идеи. Работа с музыкальным материалом сложна, но также и важна, поскольку движение под музыку имеет определённый смысл, тогда как движение без музыки носит лишь сугубо механический характер. Более подробно о взаимовлиянии музыки и движения рассмотрено в главе 1.3.

Движения, прошедшие через различные сочетания, включаются в комбинации в том количестве, которое может обеспечить не только собранность, но и повысить качество их выполнения. В комбинации

обязательно должны присутствовать танцевальные элементы, так как при их использовании она становится разнообразнее и интереснее для восприятия. Особенно ярко это прослеживается на национальном материале. Вновь освоенные движения должны выполняться в увеличенном количестве и обязательно повторяться в других комбинациях. На них следует делать как бы основной упор, соединяя с хорошо усвоенными движениями в разнообразных сочетаниях и с использованием принципа танцевальной и музыкальной выразительности.

При сочинении этюдов в уроке народного танца необходимо учитывать все перечисленные принципы, а также традиции в композиционном построении танца. Так для одних народных танцев характерно движение по кругу, другие имеют линейное построение, одни исполняются только женщинами, другие только мужчинами, есть танцы, имеющие определенную композиционную форму, а есть и такие, где импровизация исполнителей является самым важным элементом танца.

Соблюдение принципов сочинения комбинаций позволит осваивать элементы народного танца основательно, последовательно и планомерно.

ТЕМА 2.3 Принципы работы над упражнениями.

План:

1. Особенности первоначального этапа работы над упражнениями;
2. Метод разучивания сложных движений;
3. Особенности восприятия учебного материала исполнителями.

На первоначальном этапе движения исполняются в «чистом виде» в положении *en face*. По мере усвоения движения могут исполняться в положении *en sautoir*, *croise*, *efface*, в позах, в повороте *en tournant*, усложняются техническими приемами *demi-plies*, *relevés*, *foetle* и другие. Движения исполнять как с одной ноги, так и с другой.

Путем многократного повторения элементов и движений классического танца приобретается мышечная память, которая дает возможность исполнять движения правильно, не задумываясь. Это способствует легкости, свободе, и выразительности исполняемых движений.

Разучивая сложную танцевальную комбинацию, необходимо разбить ее на составные части, которые следует усвоить отдельно. Затем соединить в общее исполнение. Координационно сложное упражнение рекомендуется разбирать отдельно: движение ног, движение рук; затем слитно: движение рук, ног, корпуса и головы.

Вопросы к самопроверке:

1. Назовите основные задачи первоначального этапа работы над упражнениями.
2. Раскройте методические приемы над сложными движениями.
3. Охарактеризуйте особенности психофизиологического восприятия учебного материала.

Тема 2.1 Принципы, формы и методы хореографического обучения

План

1. Основные компоненты педагогического мастерства.
2. Принципы, формы и методы хореографического обучения.
3. Особенности подготовки специалистов-хореографов.

1. Основные компоненты педагогического мастерства.

1.1. Основой становления профессионального мастерства являются базовые знания или профессионально значимые знания – классический танец, народно-сценический танец, современный танец, балльный танец, искусство балетмейстера и др.; основы психофизиологии человека, основы пластической анатомии, физиологии, психофизиологии человека и опорно-двигательной системы.

1.2. Основа преподавательской деятельности – это знание методики преподавания, владение профессиональными умениями и навыками.

Владение умениями заключается в определении структуры содержания, методики проведения занятий, способов подготовки к ним, использование приемов создания проблемных ситуаций, осуществление контроля за результатами занятий и тому подобное.

Владение профессиональными навыками предусматривают: высокую исполнительскую культуру (точный, яркий, убедительный практический показ); умение владеть собой, управлять своими эмоциями; техника речи, умение сотрудничать с отдельным студентом (исполнителем) или с группой исполнителей в процессе решения педагогических задач.

1.3. Педагогические способности, педагогическая наблюдательность, воображение, требовательность как черта характера, педагогический такт, организаторские способности, простота, ясность и убедительность речи, музыкальные способности, творческое воображение, мышление, восприятие. Базовые знания дисциплины и владения умениями, составляют теоретико-методическую подготовку преподавателя.

1.4. Основные компоненты хореографического обучения: задачи, содержание, средства, методы и приемы, структура, изложение учебного материала.

Главные качества мастерства

Особенно важны 3 параметра: 1) эрудиция; 2) способности; 3) владение педагогической техникой.

Раскроем их.

1. Знания открывают горизонт культуры. Широта знаний имеет огромное значение для приобретения авторитета. Действия балетмейстера верны, если он постигает внутренний мир людей.

2. Необходимые способности:

а) профессиональная зоркость — умение угадать состояние учеников по внешним проявлениям, вовремя поставить диагноз; требует развития наблюдательности;

б) оптимистическое прогнозирование, или педагогическое воображение, способность планировать результаты своей работы;

в) организаторские таланты — способность приобретать опыт руководителя;

г) мобильность, адекватность реакции;

д) педагогическая интуиция — вырабатывается на базе знаний, проявляется в тяжелых случаях, во внезапных догадках, озарениях.

3. Педагогическая техника включает приемы воздействия на участников коллектива. Надо уметь научиться свободно управлять своими эмоциями, внутренним состоянием. Воздействовать на людей при помощи интонации, мимики, жеста. Главный инструмент — голос, его тембр, устойчивость, выразительность. Он должен не раздражать и не убаюкивать. Низкие тона больше подходят, чем высокие (высокие раздражают). Действия и мимика не менее выразительны, чем слова. Мимика может дополнять, одухотворять речь, но часто встречается неконтролируемая мимика с незапланированным результатом (например, кто-то гневается, а вокруг все смеются). Следует избегать двух опасных крайностей: 1) чрезмерной динамичности лицевых мускул — бегающих глаз; 2) статики мышц — каменного лица.

В жестикуляции проявляется индивидуальный характер. Очень часто руки не помогают, но мешают объяснениям. Вредно постоянное манипулирование предметами. Начинающие преподаватели, как правило, не знают, «куда деть руки». Важно добиться сдержанных естественных движений — это помогает усилить внимание. Перед студентами стоит такая задача, как выработка культуры жестов. Дети часто копируют преподавателя и подражают ему, способность подражания — идентификация — может ускорять, а может и замедлять учебный процесс, поэтому при работе требуется придельная концентрация. На уроках хореографии главным поприщем, на котором формируется личность, является совместный труд.

2. Принципы, формы и методы хореографического обучения.

Преподавание хореографических дисциплин основывается на целом ряде принципов, которые обеспечивают качественное и профессиональное обучение студентов. Среди основных принципов можно выделить принципы

научности, систематичности, доступности, наглядности, осознанности и активности, последовательности.

Принцип научности предполагает постоянное совершенствование методики обучения с учетом последних научных достижений, в частности, в области психологии восприятия (изложения и усвоения учебного материала).

Соблюдение **принципа преемственности** является обязательным на протяжении всего обучения. Он реализуется путем:

- логического изложения материала, при котором каждый следующий шаг или прием базируется на предыдущем;
- постоянного закрепления изученного материала;
- систематического самостоятельного отработки студентами нового и закрепление предыдущего материала.

В связи с этим одна из главных задач преподавателя - планирование учебного процесса на основе учебных программ по курсу. Такое планирование предполагает распределение материала по семестрам, месяцам, неделям в соответствии с задачами каждого этапа обучения. Отдельное занятие имеет определенную цель и задачу и должно рассматриваться как составляющая учебного процесса..

Принцип доступности тесно связан с предыдущим и приобретает особое значение в работе с разными возрастными группами. Он предусматривает:

- определение содержания и объема учебного материала, исходя из объема уже усвоенных знаний, приобретенных умений и навыков;
- изучение нового материала на базе сознательного использования предварительных знаний и умений, их тесной взаимосвязи;

Учет оптимального и равномерного распределения силовой нагрузки в пределах каждой из частей урока и отдельной комбинации;

- подбор методов обучения с учетом возраста воспитанников.

Принцип проблемности ориентирует преподавателя на создание разного рода проблемных ситуаций, которые в процессе профессионального обучения способствуют творческому поиску. Это формирует у студентов способность осознавать свои ошибки и ошибки товарищей, находить способы их преодоления, аргументировано отстаивать собственную точку зрения и принимать оптимальные решения.

Принцип наглядности занимает значительное место в процессе изучения дисциплины и опирается на разнообразные формы наглядности учебного материала: **наглядные** - показ преподавателя, использование видеозаписей, просмотр спектаклей, концертных программ, кино, телевидения; **вербально-образные** - объяснение преподавателя, комментарии к просмотренному материалу, анализ и обсуждение художественных событий. Именно этот принцип в большой мере определяет эффективность усвоения знаний, приобретения и отработки умений и навыков.

Принцип сознательной учебно-познавательной активности студентов предполагает создание благоприятных условий для выявления и развития их творческих способностей, стимулирование их инициативы и поощрение к самостоятельности.

Принцип соответствия методов обучения индивидуальным психологическим особенностям и природным физическим данным студентов при отборе учебного материала требует учета индивидуальных способностей студентов и базируется на определенном уровне их специальной подготовки, возрастных и половых особенностях.

Профессиональная подготовка хореографов по дисциплине «Методика преподавания классического танца» является сложным процессом, который требует не только совершенного профессионального овладения всем богатством выразительных средств классического танца (народно-сценического, бального, современного), но и освоение методики его преподавания. Это задача реализуется поэтапно и включает такие базовые моменты:

- освоение методики исполнения движений и упражнений;
- усвоение приемов координации движений.

Методика - совокупность, система конкретных правил и изложение методов, используемых для решения теоретических и практических задач; совокупность приемов, способов, средств целесообразного проведения теоретического и практического хореографического обучения. Методика олицетворяет не стратегию, а тактику научного познания.

В овладение методикой разработки и преподавания как отдельных движений и комбинаций, так и урока классического танца;

- освоение методики организации и проведения занятий по классическому танцу в учебных заведениях разного уровня аккредитации и профессиональной направленности;
- усвоение методики проведения занятий классического танца в различных хореографических коллективах.

На каждом из этапов этого процесса целесообразным является использование определенных методов обучения, обеспечивающих его оптимизацию. Метод как средство достижения цели в русле решения конкретной задачи предполагает использование совокупности соответствующих приемов. В системе хореографического образования показало свою результативность сочетание традиционных методов в взаимосвязи с инновационными.

Метод - (от греческого *methodos* – путь исследования, теория, учение), способ достижения какой-либо цели, решения конкретной задачи; совокупность приемов или операций практического или теоретического освоения (познания) действительности. В философии метод – способ построения и обоснования системы философского знания.

По источникам восприятия и передачи информации **методы** делятся на **вербальные** (лекции, комментарии, объяснения), **наглядные** (показ, демонстрация, иллюстрации), **практические** (выполнение упражнений,

экзерсисам), **работа с литературой и видеоматериалом**. В зависимости от формы проведения занятий они используются как взаимодополняющие: преподаватель демонстрирует выполнение движения, сопровождая его объяснением и подкрепляя комментарием, выполнением или просмотром видеозаписи.

Эти методы используются на протяжении всего срока обучения, но в разном соотношении. Так, на старших курсах с целью раскрытия творческой индивидуальности студента более интенсивно используются объяснение, чем показ. При условии соблюдения правил выполнения упражнений и комбинаций такой подход позволяет предотвратить слепому копированию исполнительской манеры преподавателя, побуждает студентов к поиску собственных пластических решений.

Среди сугубо **вербальных** методов ведущая роль принадлежит лекции, в ходе которой происходит ознакомление студентов с целым рядом теоретических и методических вопросов.

Наряду с этим важное значение имеет также объяснение преподавателя к той или иной упражнению в процессе практического занятия. Они должны быть подробными и касаться конкретного движения или элемента упражнения. Точность, лаконичность высказываний преподавателя, четкость в объяснении музыкальной раскладки не только обеспечивают понимание студентами требований к выполнению того или иного упражнения, но и способствуют мобилизации внимания, сосредоточению на главном. Манера изложения должна быть убедительной, образной, эмоциональной. Преподаватель должен уметь с помощью интонации подчеркнуть самое существенное в каждой теме, четко и доступно для данной аудитории излагать свои мысли.

Только в таком случае преподаватель кроме предоставления профессиональных знаний и умений, будет способствовать формированию мировоззренческих и ценностных ориентаций студентов.

Практические методы, используемые в ходе практических занятий, относящихся к основной группе методов, направленных на овладение методикой выполнения и преподавания классического танца. Их сущность заключается в многократном повторении отдельных упражнений в так называемом «чистом» виде, их комбинаций и сочетаний (в зависимости от этапа обучения) с целью отработки техники выполнения.

На старших курсах использование этих методов подчиняется задаче разработки и проведения урока классического танца, что обеспечивает приобретение педагогических навыков.

Наглядные методы принадлежат к многочисленной группе методов, которые дополняют вышеприведенные: ведь показ, демонстрация преподавателем того или иного движения или позы, подкрепление определенного утверждения иллюстрацией делают объяснение более предметным, понятным и убедительным и является стимулом к совершенствованию исполнительских навыков.

Удельный вес наглядных методов постепенно уменьшается. Так, на младших курсах в процессе усвоения основ классического танца преподаватель

демонстрирует определенное движение с его последующим разбором по элементам и показом каждого из них. Внимание студентов сосредотачивается на работе мышц, использовании координационных приемов с подробным изложением последовательности действий. В завершение преподаватель воспроизводит движение в его окончательном виде. Такой подход основан на работе зрительного анализатора, который обеспечивает запоминание пластического рисунка определенного элемента или комбинации. На старших курсах показ уступает место другим методам. Это обусловлено тем, что студенты быстрее запоминают объяснения, воспринимают замечания. Шире используется демонстрация элементов, упражнений, комбинаций самими студентами, активизирует процесс восприятия и усвоения материала, стимулирует дух состязательности, и обеспечивает результативность в овладении материалом.

Основные методы воспитательного воздействия:

1. Убеждение. Доказать истинность словесно — значит затронуть ум и эмоции в их единстве, изменить неправильные взгляды, связи между понятиями и сформировать новые. При этом надо быть объективным, устранить возражения и сомнения. Содержание и форма убеждения должны соответствовать уровню развития личности, учитывать индивидуальные способности. Убеждение должно быть эмоциональным, вызывать различные переживания.

2. В качестве дополнительного можно использовать **метод внушения**, т. е. воздействие одного лица на другое, рассчитанное на не критическое восприятие слов. Такое воздействие практикуется везде. При внушении требуется категоричность, давление воли. Чем выше авторитет внушающего, тем чаще применяются внушения. Длительный контакт в коллективе предоставляет возможность для психологического сближения и влияния. Постепенно формируется и укрепляется влияние, которое находится в прямой зависимости от духовного богатства, связанного с авторитетом и волей. Атмосфера доверия в коллективе позволяет сопоставить свои знания, умения, каждому выразить свое отношение к явлениям жизни.

Работа с литературой и видеоматериалом используется преимущественно в ходе самостоятельных занятий. Практика показывает чрезвычайную эффективность использования этих методов как средства повышения качества обучения.

Усвоение дисциплин хореографического цикла осуществляется согласно программы курса, в которой согласно цели и задач определены формы проведения занятий и изложена тематика. **Формы** проведения занятий классифицируются:

- по месту проведения – аудиторные и внеаудиторные;
- по дидактической цели – теоретические (лекции) и практические;
- по количеству студентов – групповые и индивидуальные.

Практические занятия:

- ***Тренинг***
- ***Деловые игры***
- Ситуационные задачи
- ***Мастер-класс***
- ***Проблемные занятия***

Самостоятельная работа.

Работа с литературой происходит в двух направлениях. Первый – проработка научных трудов. Второе направление – это проработка методической литературы.

Еще одной формой работы является *самостоятельная практическая проработка материала*. Танец требует многократного осмысленного повторения движений и их сочетаний с соблюдением соответствующих правил для формирования устойчивых умений и навыков.

Работа с концертмейстером как форма самостоятельной работы является важным звеном в процессе подготовки преподавателей.

Значительное место в процессе профессиональной подготовки отводится *просмотру видеоматериалов*.

На различных этапах обучения, в зависимости от конкретных задач каждого курса или отдельного занятия, на передний план выступают те или иные принципы, методы и формы хореографического обучения.

3. Особенности подготовки специалистов-хореографов.

Хореография как сценическое искусство имеет свою специфику и, естественно, свою систему воспитания и обучения.

«Хореография выступает как образно-танцевальное претворение музыкальной драматургии, — определяет доктор искусствоведения В.В.Ванслов. — Воплощая музыку, заключающую в себе действие, она потому и сама становится действенной <...> Она представляет собой образное отражение конфликтов и противоречий действительности, благодаря претворению смысла жизненных событий в музыкально-хореографическом действии».

Танец — вид искусства, в котором художественный образ воплощается через музыкально-организованное движение. Особенности искусства танца в том, что содержание любого танцевального произведения раскрывается через пластику человеческого тела (скульптурно-графическую выразительность движений, жестов, поз актера-танцовщика). Являясь искусством зрелищным, танец основан на зримом восприятии пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образов. Своими специфическими средствами он создает конкретное сценическое действие и передает его внутреннее содержание.

Пластическая природа танца через своеобразную и сложную технику этого искусства раскрывает внутренний мир человека, его лирико-романтические

отношения, поступки, создает его внешнюю характерность, показывает национальную, стилевую и историческую принадлежность.

Художественная сущность танца состоит в раскрытии содержания музыкального произведения средствами танцевальной выразительности человеческого тела. Главной задачей предметов танцевального цикла в вузе является *воспитание средствами хореографического искусства «музыкального тела»*, то есть тела, способного выразить в хореографической пластике всю сложность, свойственную нюансам, акцентам и логике того музыкального произведения, на содержании которого создается танец. Это обеспечивает высокий уровень *необходимого артисту гибкого и тренированного психофизического аппарата*.

Система обучения и воспитания средствами хореографического искусства связана с эстетической категорией прекрасного. Возникновение классического танца и системы его тренинга (через классический экзерсис) связано с соединением, взаимопроникновением форм античной скульптуры и подлинных народных танцев.

Воспевание красоты и гармонии человеческого тела, его героико-романтических, рыцарски-мужественных, сентиментально-нежных проявлений, заложенных в произведениях античной скульптуры и скульптуры эпохи Возрождения в соединении с грациозными и изящными, темпераментными и элегантными движениями народных, а впоследствии и придворных танцев, создали гармонически завершенную пластическую образную систему, способную специфическими средствами передать через пластические положения тела сложнейшие и тончайшие нюансы человеческих отношений и чувств.

Система обучения профессионального исполнителя, как и педагога-хореографа, строится на классическом танце. Воспитанный в элегантной, грациозной и изящной манере классического танца, основанного на классических пропорциях поз с их законченностью и широтой жестов, выполняемых гармонически развитым телом, артист обладает основами пластики, которые позволяют ему создать прекрасное во всех двигательных проявлениях тела.

Роль танца в воспитании движений, относящихся по пластическим характеристикам к категории прекрасного, особенно важна. Скульптурная законченность поз и жестов, техническое совершенство и культура движений определяют гармоническое развитие, облагораживающее тело, являются первостепенными в пластическом воспитании средствами танца.

В обучении возникает естественное совпадение освоения технологии танца с эстетически прекрасными категориями движений. Это позволяет определить основную направленность воспитания средствами танца ловкого, гибкого и подвижного тела, тренированного психофизического аппарата будущего исполнителя. Это является первой педагогической задачей. Вторая задача — раскрыть средствами танца сущность музыкального произведения.

Для выполнения этих педагогических задач необходимо определить, как специфические средства танца воспитывают качества и обучают навыкам, необходимым будущему исполнителю.

Известно, что танец по психофизиологической природе принадлежит к трудовой и одновременно творческой деятельности. Продуктивность выполнения основывается на волевых качествах обучающегося, она требует также высокого уровня внимания, памяти и психофизических качеств: силы, скорости, выносливости, ловкости, ритмичности, музыкальности и танцевальности.

Контрольные вопросы:

1. В чем заключается специфика хореографии как сценического искусства?
2. В чем заключается художественная сущность танца?
3. Какая система лежит в основе воспитания профессионального исполнителя, педагога-хореографа?
4. Докажите, что хореографическая система обучения и воспитания относится к эстетической категории прекрасного.
5. Обозначьте основные педагогические задачи знаний хореографии.
6. На чем основывается методика преподавания хореографических дисциплин?

Тема 2.3. Танцевальный экзерсис – тренировочный комплекс гармонического развития тела (классический экзерсис)

Только на основе хорошо развитой памяти можно воспитать у исполнителя не механическое исполнение отдельных фигур, а способность к созданию действенного танца, то есть танца органичного и эмоционального.

Танцевальный экзерсис — тренировочный комплекс гармоничного развития тела. Общая характеристика танцевального экзерсиса

Современный экзерсис — отточенная, совершенная и унифицированная система упражнений и комбинаций, созданная в процессе длительного хореографического опыта.

Все элементы экзерсиса прошли «естественный отбор». Выжили и вошли в состав экзерсиса действительно необходимые элементы, наиболее конкретно и целенаправленно развивающие и тренирующие психофизический аппарат обучающегося.

«В экзерсисе разносторонне развивается мускулатура ног, их выворотность, шаг и plié (приседание); постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате ежедневной тренировки фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость; будущий артист балета приучается к правильному распределению тяжести тела на двух и на одной ноге»¹.

Таким образом, экзерсис — это постоянная и последовательная

тренировка костного и суставно-мышечного аппарата, а также психическая настройка обучающегося, способствующая развитию волевых качеств, двигательной памяти, ритмичности, музыкальности. Это освоение танцевальной техники, закладывающее основы выразительного движения. Экзерсис создает пластический фундамент, который дает возможность обучающемуся гармонически развивать двигательный аппарат, подчиняя это обучение совершенствованию пластически-художественных возможностей организма.

Экзерсис складывается из двух компонентов:

1. Элементы и упражнения классического и народно-сценического танца.
2. Музыкальный материал, на основе которого исполняются элементы и упражнения экзерсиса.

Простейшие элементы экзерсиса составляют азбуку танцевальной лексики. Элемент экзерсиса

есть та техника, из которой создается танец.

Техника, воспитанная в совершенствовании элементов и упражнений экзерсиса, является основой для воплощения в пластических формах танцевальной композиции, подчиненной законам создания художественного образа и необходимой для выполнения конкретной сценической задачи.

Элементы экзерсиса формируют основные танцевальные навыки. Каждый элемент создает простейшее и конкретное пластическое положение тела танцующего, включающее характерные для данного и отличительные от других элементов сочетания разных положений частей тела: рук, ног, корпуса и головы.

Совершенствование техники этих положений является средством обучения простейшим танцевальным навыкам.

Важнейшее условие перевода элементов экзерсиса в танцевальные навыки — строгое требование идеально правильного выполнения танцевальных движений.

Организм обучающегося, подчиненный жестким условиям идеальной правильности в исполнении, верно совершенствуется. Непрерывное повышение уровня этой правильности создает скульптурно-завершенную форму тела и способствует точному выполнению хореографического текста.

Совершенствование элементов экзерсиса — сложный процесс. Навык в исполнении элементов возникает только в результате целенаправленной умственной деятельности обучающегося, устремляющего свою волю, внимание, память на выполнение поставленной перед ним конкретной задачи.

Экзерсис воспитывает высокий уровень координации движений, что крайне необходимо исполнителю. Для продуктивного использования танцевальной техники как средства воспитания более высокого уровня координации и развития такого качества, как танцевальность, освоение и

совершенствование элементов экзерсиса направляется к воспитанию способности быстро и точно воспроизводить названные или показанные элементы танца, что создает нужный динамический стереотип.

Таким образом, танцевальный экзерсис активно воздействует на развитие и совершенствование психофизических качеств, столь необходимых будущему исполнителю. К ним следует отнести силу ловкость, ритмичность, музыкальность и танцевальность.

Особой ценностью экзерсиса является возможность разнообразно совершенствовать такие признаки движения, как темп, размер, направление, количество повторений, характер и мышечные усилия что по существу — основная задача в воспитании пластичности движений человека.

Танцевальный экзерсис состоит из экзерсиса, основанного на классическом танце, и экзерсиса основанного на народно-сценическом танце.

Тема 11.1. Классический экзерсис

План:

1. Понятие экзерсис. Общая характеристика танцевального экзерсиса.
2. Значение классического экзерсиса для развития танцевально культуры.
3. Анализ основных понятий и форм классического танца.
4. Особенности обучения классическому экзерсису.

Классический экзерсис

Система пластической выразительности, именуемая «классический танец», в результате длительной эволюции и совершенствования нашла свое наиболее полное эстетическое воплощение в России. В этом танце техника не самоцель, а только средство выражения. «Всякое движение должно иметь целью выразительность», — писал выдающийся русский хореограф М. М. Фокин.

Современную школу классического танца отличает, и это главное, строгая простота линий отточенность поз, стремительность прыжков и вращений, богатство пластических оттенков, поэтическая одухотворенность. Формируясь, классический танец насыщался мотивами национального фольклора.

Экзерсис, основанный на классическом танце, давно доказал свое право на первое место в освоении танцевального искусства.

Классический экзерсис является стержнем, на основе которого развивались другие танцевальные экзерсисы. Этот комплекс наиболее правильно и гармонично развивает тело, активно исправляя физические недостатки, создавая правильную манеру поведения, осанку. Классический экзерсис — главное средство в обучении танцовщика любого профиля в развитии его

двигательного аппарата. В основе выразительности классического танца лежат движения, заимствованные из народных и бытовых танцев, а также пластика и завершенность форм античной скульптуры. Все элементы классического танца основаны на биомеханическом принципе «выворотности ног». Этот принцип создает эстетическое совершенство классического танца. На синтезе элементов классического экзерсиса построено многообразие танца. Овладение этими элементами подобно овладению клавиатурой, состоящей из семи нот, необходимых для создания музыкального произведения.

Анализируя возникновение и становление классического танца, доктор искусствоведения В. М. Красовская приходит к выводу об определяющем значении этого вида искусства в воспитании широты пластических возможностей человеческого тела. Она пишет: «Опираясь на музыкальные формы своего времени, танец искал очищенную от конкретных бытовых подробностей систему условных выразительных средств. Одной из первых задач была упорядоченная организация материала < > За некую постоянную единицу была принята идеальная симметрия человеческого тела < > Появились такие устойчивые понятия, как позиции рук и ног, выворотность, натянутость ноги от верха до выгнутых книзу кончиков пальцев.

Все эти положения, упорядочивая беспорядочное, тем самым поначалу лимитировали пластику но в то же время открыли перед ней возможности направленного развития. Выворотность (разворот ноги в тазобедренном суставе) увеличила амплитуду подъема и размаха ноги вперед, назад и в сторону. Натянутая до предела нога преодолевала в пространстве партерные позы, а это помогало устремленности, частоте, высоте прыжков <...> Позиции рук и ног уравнивали тело, вырабатывая устойчивость». к Классический танец и в балетных школах, и в высших учебных заведениях также является основой, первым этапом в обучении танцу.

Анализ основных понятий и форм классического экзерсиса

Исходным в развитии обучающегося следует признать приобретение устойчивости. Постановка ног, корпуса, рук и головы создает необходимую танцевальную базу, с помощью которой развивается двигательный аппарат обучающегося, то есть высокая степень координации и такое качество, как «танцевальность». Постановка корпуса обеспечивает основу устойчивости (aplomb), помогает развивать выворотность ног, оказывает заметное влияние на совершенствование гибкости и пластичности, выразительности корпуса. Только правильно воспитанная устойчивость дает обучающемуся широкие возможности для выполнения сложных пластических комплексов, в том числе и танцевальных. Стержень устойчивости — правильно поставленный позвоночник — является результатом правильного развития мышц спины и поясницы. Позиции ног и рук, положение *épaulement*, позы *croisée*, *effacée*, *écartée* и *arabesque* дают возможность подчинить тело условным положениям экзерсиса и закладывают основу для сознательного управления и контроля в

движениях тела танцующего, связанных с перемещением в сценическом пространстве.

Приседания (*plié*) встречаются практически в каждом танцевальном движении. Только хорошо разработанное *plié* делает движения мягкими и пластичными. Они связывают различные танцевальные *pas* в единую движущуюся кантилену. *Plié* развивает мышцы, сухожилия и связки, производящие движения тазобедренного, коленного и голеностопного суставов. В исполнении этого элемента участвуют корпус, руки и голова. Мышцы ног растягиваются и сокращаются в медленных скоростях. Таким образом, происходит подготовка тела обучающегося к последующим трудностям — процесс так называемого разогревания.

Форма *battements* имеет различные группы: *battement tendu*, *battement tendu jeté*, *battement fondu*, *battement frappé*, *battement développé*, *grand battement jeté*. *Battement tendu*, *battement tendu jeté* — важнейшие элементы экзерсиса. Правильная постановка ног, выворотность, сила ног вырабатываются именно ими. Особенностью *battement tendu* является его синтетический характер, заключающийся в том, что в процессе исполнения этих элементов в работу вводятся все группы мышц и связки ног (большие и малые). «Эти *battements* — основа всего танца. Они найдены так гениально, что кажется, их создатель проник в самую суть строения и функций связочного аппарата ноги <...> Недаром также принято перед танцем делать *battement tendu*, чтобы “разогреть ноги” <...> Но ноги не только разогреваются этим движением, они приводятся в состояние полной “воспитанности” для предстоящей им деятельности»¹.

Battement fondu — элемент, вводящий в активную работу опорную ногу, вырабатывает мягкость приседания, его упругость, необходимую для исполнения прыжков (особенно при толчке-отдаче). Активная деятельность выгибающейся и разгибающейся работающей ноги развивает подвижность коленного и тазобедренного суставов, тренирует мышцы бедра, голени и стопы. Соединение его с элементами *battement frappé* создает возможность для контрастного переключения работы мышц, связок и суставов. При однородности этих элементов здесь соединяются мягкость исполнения с резкостью и энергичностью.

Battement relevé lent и *battement développé* (подъем и вынимание ноги) — сложные элементы экзерсиса, они развивают шаг и силу ног. Особое развитие при изучении и совершенствовании этого упражнения получают мышцы, производящие сгибание и разгибание, отведение и приведение бедра, а также тазобедренный сустав и косые мышцы живота. Упражнение воспитывает возможность удержать ногу на высоте 90° и выше (если это позволяют физические и возрастные возможности обучающегося).

Последний элемент из группы *battements* — *grand battement jeté* (большой бросок ноги), также развивает шаг, внутренние бедренные мышцы и сухожилия, тазобедренный сустав, причем это развитие происходит еще более активно, нежели в *battement relevé lent* и *battement développé*.

Важные элементы экзерсиса входят в форму круговых движений *rond de jambe*. Один из них — *rond de jambe par terre* (круг, описываемый ногой по полу). Этот элемент выполняет роль развития выворотности, эластичности и подвижности тазобедренного сустава.

Особое развитие получают мышцы, выполняющие супинацию бедра (поворот бедренной кости кнаружи) и пронацию бедра (поворот бедренной кости внутрь).

Эти упражнения, в свою очередь, являются исходными для изучения более сложных движений классического танца, таких как:

— связующие и вспомогательные движения (*pas de bourree*, *coupe*, *passé* и т. д.), развивающие собственно танцевальность;

— прыжки (воздушные и партерные), способствующие развитию элевации (взлета) и баллона (задержки и сохранения в воздухе позы взлета).

Особое место в классическом экзерсисе занимают упражнения «руки» и их разновидности, так называемые *port de bras*. «*Port de bras* лежит в основе великой науки рук классического танца, — определяет А. Я. Ваганова, — <...> только правильное нахождение своего места для рук завершает художественный облик танцовщицы (обучающегося. — Ю. Г.) и дает полную гармонию танцу»¹.

Port de bras активно развивает плечевой, локтевой, лучезапястный суставы, а также мышцы, производящие движения этих суставов, и мышцы плечевого пояса и шеи.

Таким образом, классический экзерсис, создавая определенные танцевальные навыки, совершенствуя и закрепляя их, оказывая серьезнейшее воздействие на развитие силы мышц, их эластичность и подвижность суставно-связочного аппарата, является основным средством освоения танцевального искусства.

Исправление физических недостатков и воспитание правильной осанки

Одним из свойств танцевального экзерсиса следует признать его способность исправлять часто встречающиеся природные недостатки (сутулость, косолапие, недостаточность мышечного слоя и т. д.), создавать прекрасную физическую форму тела обучающегося, поддерживать и совершенствовать ее.

Определим возможности воздействия танцевального экзерсиса на исправление недостатков.

Для устранения недостаточности развития мускулатуры используются следующие упражнения — *battement tendu*, *battement relevé lent*, *battement développé*. Кроме того, развитию мышечного слоя способствует увеличение количества повторений элементов экзерсиса.

Для устранения сутулости — упражнения на развитие плечевого сустава и мышц, производящих движение плечевого пояса, а также мышц, выполняющих движения свободной верхней конечности. Такими упражнениями являются элементы, связанные с постановкой корпуса, рук и головы (*port de bras*).

Для исправления косолапости служат все элементы классического экзерсиса, основанные на принципе выворотности ног.

Особо следует выделить *demi-plié*, *grand plié*, *battement tendu*, *rond de jambe par terre*. Правильная постановка корпуса, ног, рук и головы при совершенствовании элементов экзерсиса активно формирует необходимые будущему исполнителю сценические навыки.

Элементы классического экзерсиса создают фундамент для выработки прекрасной осанки.

Для выработки правильной осанки важны упражнения, тренирующие мышцы, удерживающие позвоночник и приводящие его в движение, особенно мышцы, выпрямляющие позвоночник и мышцы брюшного пресса. Особое значение в выработке осанки приобретают такие элементы, как *demi* и *grand plié*, *battement fondu*, *battement relevé lent*, *battement développé*, *port de bras*, прыжки. В дальнейшем выработанная в экзерсисе манера видоизменяется и обогащается на материале исторических и народных танцев.

Использование экзерсиса для воспитания тела будущего артиста, его общей осанки — важная задача педагога в процессе совершенствования элементов экзерсиса.

Особенности обучения классическому экзерсису

Достижения русской школы классического танца и методики преподавания его основных элементов отобраны, обобщены и систематизированы выдающимися хореографами, в частности профессором А. Я. Вагановой в ее известном труде «Основы классического танца», впервые изданном в 1934 году. Уже тогда стало очевидным, что значение этого труда выходит далеко за рамки учебника. Изложенная в нем методика преподавания классического танца стала выдающимся вкладом в теорию и практику хореографической педагогики.

Система А. Я. Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой русского балета. «Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармонической пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время в стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы — это и есть отличительные черты “школы Вагановой”»¹.

Ныне обучение в хореографических училищах основано на системе А. Я. Вагановой.

Использование теории и практики А. Я. Вагановой для преподавания классического танца (экзерсиса) в высшем учебном заведении является абсолютной необходимостью. Сочетание формы и стиля в исполнении элементов, выработка с их помощью художественно-пластических качеств могут быть доступны лишь на основе использования передовых, подлинно «вагановских» методов преподавания классического танца в его учебной форме, то есть экзерсиса.

Исполнение элементов экзерсиса у станка есть лишь первая ступень в выработке качества танцевальности. Гармоничное развитие тела

обучающегося средствами классического экзерсиса завершается в упражнениях на середине зала.

Элементы экзерсиса на середине ставят перед исполнителем задачу освоения перемещения тела в ограниченном сценическом пространстве. Это средство на основе выработанных у станка навыков создает основу для более высокого развития качеств и навыков, необходимых в хореографическом искусстве. Важнейшим направлением в упражнениях на середине следует считать последовательное обучение от выполнения простейших элементов (*demi-plié*, *battement tendu*, *battement tendu jeté*, *rond de jambe par terre*, *battement fondu*, *grand battement jeté* и т. д.) к исполнению основных поз классического танца и далее к *adagio*, то есть к сочетанию элементов в стройную музыкально-танцевальную композицию, сценически несущую выраженные в конкретной танцевальной (хотя и несложной) пластике музыкальную мысль и настроение. Качество исполнения, его правильная технология уже не должны быть самоцелью. *Adagio* должно стать средством пластического выражения музыкальной мысли, что очень важно для хореографического искусства. Этот путь завершается в элементах *allegro* (прыжках), где такие качества, как мужественность, благородство и легкость, особенно у мужчин, получают конкретное воплощение.

Постоянное развитие устойчивости, проводимое у станка, на середине зала, не только проверяется, но и совершенствуется. Без умения управлять инерциями тела, быстро и правильно перемещать его вес невозможно выполнение упражнений, в основе которых устойчивость. Ее развитие, по существу, есть совершенствование функции вестибулярного аппарата учеников. Оно, не ограничиваясь элементами классического экзерсиса, продолжается в течение всего обучения и на всем учебно-танцевальном материале.

Необходимо подчеркнуть роль смены направления движений, перемены опорной и двигающейся ноги, различных и постоянно меняющихся в пределах одного упражнения положений рук, корпуса и головы, поз, поворотов и остановок. Роль *adagio* и *allegro* в этом развитии первостепенна.

Вопросы к самопроверке:

1. Раскройте понятие экзерсис.
2. Цели и задачи классического экзерсиса в системе хореографического обучения.
3. Перечислите и основные элементы и раскройте назначение упражнений классического экзерсиса.
4. Раскройте значение классического экзерсиса, для развития других танцевальных экзерсисов.
5. Каковы возможности воздействия классического экзерсиса на исправления физических недостатков исполнителя.
6. Раскройте особенности обучения элементам и движениям классического экзерсиса.

Тема 2.3. Танцевальный экзерсис – тренировочный комплекс гармонического развития тела (латиноамериканская и европейская программы бального танца)

Только на основе хорошо развитой памяти можно воспитать у исполнителя не механическое исполнение отдельных фигур, а способность к созданию действенного танца, то есть танца органичного и эмоционального.

Танцевальный экзерсис — тренировочный комплекс гармоничного развития тела. Общая характеристика танцевального экзерсиса Современный экзерсис — отточенная, совершенная и унифицированная система упражнений и комбинаций, созданная в процессе длительного хореографического опыта.

Все элементы экзерсиса прошли «естественный отбор». Выжили и вошли в состав экзерсиса действительно необходимые элементы, наиболее конкретно и целенаправленно развивающие и тренирующие психофизический аппарат обучающегося.

«В экзерсисе разносторонне развивается мускулатура ног, их выворотность, шаг и plié (приседание); постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате ежедневной тренировки фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость; будущий артист балета приучается к правильному распределению тяжести тела на двух и на одной ноге»¹.

Таким образом, экзерсис — это постоянная и последовательная тренировка костного и суставно-мышечного аппарата, а также психическая настройка обучающегося, способствующая развитию волевых качеств, двигательной памяти, ритмичности, музыкальности. Это освоение танцевальной техники, закладывающее основы выразительного движения. Экзерсис создает пластический фундамент, который дает возможность обучающемуся гармонически развивать двигательный аппарат, подчиняя это обучение совершенствованию пластически-художественных возможностей организма.

Обобщение итогов изучения танцевального экзерсиса у станка и на середине зала, определение содержания этого экзерсиса в высшем учебном заведении и наблюдение за обучением по данному разделу позволяют сделать следующие выводы.

1. Совершенствование элементов танцевального экзерсиса в высшем учебном заведении должно основываться на профессиональной хореографической методике с учетом физических особенностей обучающегося.
2. Танцевальный экзерсис активно участвует в формировании качеств, навыков и умений, необходимых исполнителю.
3. Танцевальный экзерсис положительно влияет на исправление физических недостатков, вырабатывает необходимую для исполнителя

любого профиля правильную осанку.

Тема 11.3. Комплекс базовых элементов и движений для обучения бального танца: европейской программы и латиноамериканская программа.

План:

1. Европейский бальный танец.
2. Латиноамериканский бальный танец.
3. Принципы, методы и средства тренировки
4. Основные элементы движений.
5. Особенности обучения бальным танцам.

Основные элементы движений танца «Медленный вальс»

- «Закрытые перемены с ПН и ЛН».
- «Правый поворот».
- «Левый поворот».
- «Правый спин поворот».
- «Виск».
- «Шассе из ПП».

Основные элементы движений танца «Квикстеп»

- «Четвертной поворот направо».
- «Правый поворот».
- «Прогрессивное шассе».
- «Лок вперед».
- «Правый поворот с хезитейшн».
- «Правый спин-поворот».

Основные элементы движений танца «Танго»

- «Поступательный боковой шаг».
- «Ход».
- «Рок-поворот».
- «Корте назад».
- «Поступательное звено».
- «Закрытый променад».
- «Основной левый поворот».
- «Открытый променад».
- «Форстеп».

- «Рок с ЛН, с ПН».
- «Променадное звено».
- «Променадное окончание».
- «Правый твист поворот».
- «Мини файвстеп».
- «Файвстеп».
- «Левый поворот на поступательном боковом шаге».
- «Браш-теп».
- «Наружный свивл».
- «Форстеп перемена».
- «Правый променадный поворот».
- «Открытый променад назад».
- «Виск».

Основные элементы движений танца «Венский вальс»

- «Правый поворот».
- «Левый поворот».
- «Перемена с правого на левый поворот».
- «Перемена с левого на правый поворот».
- «Перемены назад».
- «Правый флекерл».
- «Левый флекерл».
- «Контра чек» из левого в правый «флекерл»

Основные элементы движений танца «Медленный фокстрот»

- «Перо».
- «Изогнутое перо».
- «Ховер перо».
- «Перо окончание».
- «Тройной шаг».
- «Изогнутый тройной шаг».
- «Правый поворот».
- «Открытый правый поворот из 1111».
- «Правый твист поворот».
- «Левый поворот».
- «Левая волна».
- «Перемена направления».
- «Импетус поворот».
- «Открытый импетус поворот».
- «Телемарк».
- «Открытый телемарк».
- «Правый телемарк».
- «Виск».
- «Плетение из 1111».

- «Правое плетение».
- «Правое фоллэвей плетение».
- «Слип пивот».
- «Топ спин».
- «Левый спин».
- «Ховер кросс».
- «Наружный свивл».
- «Ховер телемарк».
- «Фоллэвей виск».
- «Виск влево».
- «Левый фоллэвей».
- «Правый зигзаг из 1111».
- «Плетение».
- «Перо назад».
- «Продолженная левая волна».
- «Правый ховер телемарк».

Основные элементы движений танца «Ча-ча-ча»

- «Тайм степ».
- «Закрытое основное движение».
- «Нью-Йорк».
- «Рука к руке».
- «Спот поворот влево, вправо».
- «Поворот под рукой вправо, влево».

Основные элементы движений танца «Джайв»

- «Основное движение на месте».
- «Основное фоллэвей движение».
- «Фоллэвей раскрытие».
- «Линкрок».
- «Перемена мест слева направо».
- «Перемена мест справа налево».

Основные элементы движений танца «Самба»

- «Основное движение».
- «Поступательное основное движение».
- «Виски влево и вправо».
- «Самба ход на месте».
- «Самба ход в ПП».
- «Боковой самба ход».
- «Левый поворот».
- «Ботафого с продвижением».
- «Вольта с продвижением влево и вправо».
- «Вольтовый поворот на месте для дамы влево и вправо».
- «Сольная вольта на месте влево и вправо».

- «Ботафого в теневой позиции».
- «Ботафого в ПП и ОПП».
- «Крисс кросс».

Основные элементы движений танца «Румба»

- «Основное движение».
- «Поступательный ход вперёд и назад».
- «Поворот на месте влево и вправо».
- «Поворот под рукой влево и вправо».
- «Нью-Йорк».
- «Рука к руке».
- «Алемана».
- «Веер».
- «Клюшка».
- «Правый волчок».
- «Раскрытие вправо».
- «Хил твист (открытый, закрытый)».
- «Кукарача».
- «Спираль».
- «Боковой шаг».
- «Аида».
- «Кубинские роки».

Основные элементы движений танца «Пасадобль»

- «Аппель».
- «Основное движение».
- «На месте».
- «Шассе».
- «Перемещение».
- «Атака».
- «Разделение».
- «Плащ».
- «Променад».
- «Закрытие из променада».
- «Шестнадцать».
- «Большой круг».
- «Открытый телемарк».
- «Дроби фламенко».
- «Плащ шассе».
- «Твисты».
- «Бандерильи».
- «Ля пасса».
- «Фреголина».
- «Твист поворот».

Бальные танцы — группа парных танцев, которые танцуются в специальных помещениях.

Спортивные бальные танцы делятся на 2 программы: европейскую и латиноамериканскую. В европейскую программу входят:

медленный вальс,

танго,

венский вальс,

медленный фокстрот

квикстеп (быстрый фокстрот).

В латиноамериканскую:

самба,

ча-ча-ча,

румба,

пасодобль

джайв.

Бальные танцы пользуются огромной популярностью, по ним проводятся турниры по всему миру.

Европейская программа

В Европейскую программу (стандарт) входят 5 танцев: медленный вальс (темп — 28-30 тактов в минуту), танго (темп — 31-33 тактов в минуту), венский вальс (темп — 58-60 тактов в минуту), медленный фокстрот (темп — 28-30 тактов в минуту) и квикстеп (быстрый фокстрот) (темп — 50-52 тактов в минуту). Все танцы Европейской программы танцуются с продвижением по линии танца (по кругу против часовой стрелки). Дамы должны быть одеты в специальные, соответствующие требованиям, бальные платья. Кавалеры должны быть одеты во фраки черного или темно-синего цвета и носить галстук-бабочку.

Латиноамериканская программа

В Латиноамериканскую программу входят танцы: самба (темп — 50-52 тактов в минуту), ча-ча-ча (темп — 30-32 тактов в минуту), румба (темп — 25-27 тактов в минуту), пасодобль (темп — 60-62 тактов в минуту) и джайв (темп — 42-44 тактов в минуту). Из Латиноамериканских танцев только самба и пасодобль танцуются с продвижением по линии танца. В остальных танцах танцоры более или менее остаются на одном месте, хотя и в этих танцах возможно перемещение танцоров по танцевальной площадке с возвратом к исходной точке или без. Платья дам, как правило, короткие, очень открытые и облегчающие (в соответствии с теми же требованиями). Костюмы кавалеров тоже очень облегчающие, часто (но не всегда) черного цвета. Смысл таких костюмов — показать работу мышц спортсменов.

Классификация танцоров

Чтобы создать более или менее равноценную конкуренцию на танцевальной площадке, в спортивных бальных танцах введена система классов,

отображающая уровень подготовки танцоров и система возрастных категорий, распределяющая танцоров по возрастным группам. Для выхода на первое соревнование им присваивается один из самых низших классов (Hobby или E), который они впоследствии могут сменить на более высокий, заняв на соревнованиях определенные места и заработав определенные очки. В низших классах разрешено танцевать не все танцы и не все элементы. Высший класс мастерства у любителей М класс.

Классификация танцоров по уровню подготовки

Hobby класс, H класс или ШБТ-школа бального танца

Hobby-4 — стартовый класс в котором исполняются только 4 танца: медленный вальс, квикстеп, ча-ча-ча и джайв. Набор элементов ограничен самыми основными движениями. В Hobby-5 добавляется самба, в Hobby-6 — те же танцы, что и в E классе.

Тот же термин может быть использован в несколько более широком значении. В таком случае он применяется к начинающим взрослым спортсменам, которые желали бы танцевать большее количество танцев и с большим набором движений. Часто в этом случае организаторы соревнований вообще не вводят ограничений по костюмам и исполняемым элементам. Такой Hobby класс имеет полуофициальный статус.

E класс

Следующий класс, который тоже может быть стартовым. В нем исполняются медленный вальс, венский вальс и квикстеп в Европейской программе и ча-ча-ча, самба и джайв — в Латиноамериканской.

D класс

Включает в себя восемь танцев. Медленный вальс, танго, венский вальс и квикстеп — Европейская программа. Самба, ча-ча-ча, румба, джайв — Латиноамериканская.

C класс

Включает в себя все десять танцев. Медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот и квикстеп — Европейская программа. Самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль и джайв — Латиноамериканская. С этого класса обычно начинается серьезная карьера танцоров

Более высокие классы

Далее идут классы B, A, S и M. До B класса танцевальные пары по правилам региональных федераций танцевального спорта обязательно исполняют программу 10 танцев в C классе, а с класса B соревнования проводятся отдельно, поэтому танцоры могут выступать как отдельно только в европейской программе или только в латиноамериканской программе, так и исполнять все десять танцев.

Классификация танцоров по возрастным группам

Дети 0 — старшему в текущем году исполняется 6 лет и младше

Дети 1 — старшему в текущем году исполняется 7-9 лет

Дети 2 — старшему в текущем году исполняется 10 — 11 лет

Юниоры 1 — старшему в текущем году исполняется 12 — 13 лет

Юниоры 2 — старшему в текущем году исполняется 14 — 15 лет

Молодёжь — старшему в текущем году исполняется 16 — 18 лет

Взрослые — старшему в текущем году исполняется 19 лет и старше

Сеньоры — младшему в текущем году исполняется 35 лет и старше

Второй партнер в паре может быть моложе нижней возрастной границы своей возрастной категории: в Дети 2, Юниоры 1, Юниоры 2, Молодёжь максимум на четыре года, в категории взрослые — максимум на пять лет.

Оба партнера в категории сеньоры должны быть не моложе 35 лет.

В категории сеньоры могут также выделяться категории сеньоры 1 и сеньоры 2, гранд-сеньоры и т. д.

Медленный вальс — бальный танец европейской программы. Танцуется на 3/4. Как правило, на каждый такт приходится три шага. При движении вперёд первый шаг в наибольшей степени определяет длину перемещения за данный такт, второй — угол поворота, третий — вспомогательный, смена свободной ноги, то есть перенос центра тяжести тела.

Венский вальс — бальный танец европейской программы. Аналогичен медленному вальсу, отличается количеством тактов в минуту, то есть темпом исполнения.

Положение в паре: такое же, как в медленном вальсе.

Шаги венского вальса

Венский вальс исполняется аналогично медленному, но с большей скоростью. См. Медленный вальс для более подробного описания шагов.

Особенности исполнения всех вальсов

1. Первый шаг первого такта должен выполняться не мимо ног партнёрши, идущей назад, а между, так как такое исполнение позволяет наиболее эффективно совершить поворот.

2. В общем случае разница между движениями партнёра и партнёрши составляет один такт, то есть когда партнёр выполняет движения первого такта, партнёрша танцует второй такт и наоборот. Исключение — так называемый фигурный вальс, в котором могут быть различные дополнительные фигуры.

Танго (исп. tango) — 1. Старинный испанский народный танец.

Парный бальный танец свободной композиции, отличающийся энергичным и четким ритмом. 2. Музыка к такому танцу.

Изначально получил развитие и распространение в Аргентине и Уругвае, затем стал популярен во всем мире.

Ранее танго был известен как танго criollo, или просто танго. Сегодня существует много танцевальных стилей танго, в том числе аргентинское

танго, уругвайское танго, бальное танго (американского и международного стиля), финское танго и старинное танго. Аргентинское танго зачастую рассматривается как «аутентичное» танго, поскольку оно ближе к изначально танцевавшимся в Аргентине и Уругвае.

Музыка и танцевальные элементы танго популярны в деятельности, связанной с танцами, гимнастикой, фигурным катанием на коньках, синхронным плаванием и др.

Стили танго

Существует ряд стилей танго:

Аргентинское танго и уругвайское танго. Также известен как танго Rioplatense

Бальное танго

Финское танго

Аргентинское танго

Аргентинское танго состоит из разнообразия стилей, которые развивались в различных регионах и эпохах Аргентины и Уругвая.

К различным стилям Аргентинского танго относятся:

Танго Canyengue

Танго Liso

Танго Салон

Танго Orillero

Танго Milonguero (танго Apilado)

Танго Nuevo

Танго Fantasia

По виду музыки танго делят на несколько типов:

Танго

Vals (в варианте танго-вальс)

Милонга (соответствующий танца, который обычно отличается более быстрым темпом танца

Танго Electronico

«Альтернативное Танго», не танго музыка преобразованная для использования в танце

Танго «салон» отличается более открытой позицией танцоров в паре по сравнению с «близким объятием». Это пространство позволяет танцевать более разнообразные шаги, фигуры, повороты и позы танго. Это более изысканный и изощренный стиль исполнения танго и также, как и танго «милонгера», основан на принципах импровизации, ведения-следования и т. п.

Танго Liso очень похоже на простые шаги, ходьбу или прогулку (caminada), как их называют в танго. В этом стиле нет множества поворотов, фигур и вращений.

Танго Nuevo — это новое направление танго, это изобретения молодого поколения танцоров по части оригинальности шагов. Они стремятся найти в танго свой собственный неповторимый стиль, придумывая оригинальные вращения со сплетением и вымещением ног, изысканные позы и поддержки. Танго Nuevo требует для исполнения много места, его часто танцуют в шоу и никогда на милонгах. Более того, танцевать сложные фигуры рядом с парами, танцующими «милонгеро», считается просто дурным тоном.

Танго fantasia — название постановочного танго, которое исполняется в шоу для зрителей. Это танго имеет чаще всего совсем иные законы, в отличие от клубных (social) стилей — законы постановочного и сценического жанра. Это шоу, в котором музыкой и постановщиком продиктованы шаги, характер и чувства. Для танго «фантазия» характерна виртуозная техника исполнения, зрелищность движений и фигур.

Финское танго

Стиль зародился в Финляндии в начале 20-го века. Представляет собой сочетание аргентинских, немецких и финских мелодий.

Наибольшую популярность финское танго приобрело в 1950-е - 1960-е, после появления на свет музыкальной композиции Унто Мононена «Satunmaa» ("Сказочная страна"), которая стала известна в исполнении Рейо Тайпале.

Наиболее известные исполнители финского танго - Олави Вирта, Рейо Тайпале, Эйно Грэн, Эско Рахконен и другие. Кроме того, отдельные композиции в стиле финского танго исполняли Тапио Раутаваара, Георг Отс, женские вокальные ансамбли Metro-tyttö и Harmony Sisters.

Бальное танго

Спортивный танец, участвующий в программах международных конкурсов наряду с фокстротом, самбой, ча-ча-ча и др. Отличие от аргентинского - отсутствие импровизации. Все движения соответствуют определенным правилам, начиная с положения, головы, корпуса тела и заканчивая шаговыми элементами. Бальное танго от аргентинского отличает также и ритм мелодии - в ритме бального танго присутствуют ударные инструменты, что добавляет ему больше четкости. По характеру звучания мелодия бального стиля танго может немного напоминать марш. Аргентинское танго более плавно и мелодично.

Медленный фокстрот (Slow Foxtrot)— танец Европейской программы, исполняется на соревнованиях, начиная с С класса.

Фокстрот дал самый существенный толчок для всего бального танца. Комбинация быстрых и медленных шагов создает огромное количество вариаций и приносит намного больше удовольствия, чем танцевание всех шагов в одном ритме, на каждый счет (а до этого абсолютно все танцы танцевались в одном ритме). Имеется большое количество разнообразных ритмических сочетаний шагов в фокстроте, он является самым трудным танцем для изучения из-за сложного ритмического характера движения.[2]

Музыкальный размер этого танца — 4/4, темп 30-32 такта в минуту, истинно медленный по естественной спокойности. Счет: «1», «2», «3», «4». Движения формируются из счетов «Медленно» и «Быстро» ("Slow"/"Quick"). Акценты:

очень мягко, почти незаметно, акцентируются как «1», «3», доли такта, так и подъемы / снижения.

Квикстеп (англ. Quickstep - быстрый фокстрот. Если термин "фокстрот" образный и в буквальном переводе означает "шаг лисицы", то термин "квикстеп" более точный, то есть "быстрый шаг". Действительно, речь идёт о танце, который в соответствии с его живым ритмом требует от исполнителя лёгкости, подвижности. Богатый вариациями, квикстеп принято считать "малой грамматикой" стандартных танцев.

Движение быстрое, лёгкое, воздушное, стремительное, скоростное. Музыкальный размер: 4/4. Тактов в минуту: 50. Акцент: на 1 и 3 удары. Соревнование: 1,5 - 2 минуты. Подъём и Снижение: начинается подъём в конце 1, продолжается в течение 2 и 3, верх/низ в конце 4.

Движения квикстепа

Современные движения квикстепа, основанные когда-то на шагах фокстрота, сильно отличаются от тех, которые танцевали в 20-е годы. Прыжки в продвижении и на месте, цепочки ходов и другие оригинальные движения в паре - все эти движения, явно или не явно, сильно изменившись или просто напрямую попали в квикстеп из трех танцев - чарльстон (Charleston), шимми (Shimmy) и Black Bottom.

В настоящее время квикстеп танцуется в ритме 200 ударов в минуту. Основные движения - это прогрессивные шаги, шассе, повороты, многие другие движения, заимствованные из фокстрота. Базовое движение для начинающих - четвертные повороты. Но основным отличием от других европейских танцев являются "прыжки", как в продвижении, когда пара как бы "стелется вдоль паркета", с поворотами или без, так и на месте, с оригинальными киками и более сложными движениями. Данные движения разрешены только с В класса. До В класса движения квикстепа состоят из тех, которые были в ранние годы (кроме типси).

Самба — бразильский танец, один из пяти танцев латиноамериканской программы бальных танцев.

Музыка самбы имеет характерный ритм, создаваемый барабанами и мараками, обычно имеет 50-52 такта в минуту (размер 2/4).

Ча-ча-ча (исп. cha cha cha) — музыкальный стиль и танец Кубы, получивший также широкое распространение в латиноамериканских странах Карибского бассейна, а также в тех из латиноамериканских общин США, где преобладают выходцы из этих стран.

Ча-ча-ча возник в процессе эволюции и экспериментов кубинского композитора Энрике Хоррина (Enrique Jorrin, 1926-1987) с Дансоном, в 50-х годах 20 века.

Исполняется на соревнованиях, начиная с Hobby класса. Музыкальный размер 4/4, темп – 30 тактов в минуту.

Ча-ча-ча - это также один из пяти танцев латиноамериканской программы бальных танцев.

Исполнители

Существуют множество певцов и музыкантов, обращающихся к стилю ча-ча в своих произведениях:

Ален Сушон - Foule sentimentale

Далида - Itsi bitsi petit bikini

Franzoise Hardy - Comment te dire adieu

Joe Dassin - Guantanamo

Les Rita Mitsouko - Marcia Baila

Niagara - L'amour a la plage

Паскаль Паризо - Que je sache (Quizas)

Серж Генсбур - Cha cha cha du loup

Ванесса Паради - Joe le taxi

Румба

Следует различать бальную, кубинскую, африканскую и цыганскую румбу. Хотя эти танцы и имеют общие корни, на настоящий момент они являются совершенно разными как по характеру движений, так и по музыке.

Бальная румба

Румба — парный кубинский танец африканского происхождения. Отличительной особенностью румбы являются эротические плавные движения, соединенные с широкими шагами. Наиболее известной во всем мире мелодией румбы нужно считать знаменитую «Guantanamo», написанную Жозеито Фернандесом и быстро ставшую классикой румбы.

Эмоциональное содержание танца

Среди всех бальных танцев румба характеризуется наиболее глубоким эмоциональным содержанием. В ходе своей эволюции румба приобрела многие черты, характерные для блюза. Существует расхожий штамп, что «румба — танец любви». Следует подчеркнуть, что на самом деле румба, скорее, танец несчастной любви, танец одиночества. Контраст ярко выраженного эротического характера танца и драматического содержания музыки создаёт неповторимый эстетический эффект. Вопреки всеобщему мнению о том, что движения в румбе — это танцевальное воплощение эротических чувств, румба изначально была свадебным танцем, а ее движения обозначали не что иное как семейные обязанности супругов. Немногочисленные современные румбы, написанные в мажоре, имеют свою изюминку, но не оставляют такого глубокого впечатления.

Хиты, написанные в ритме румбы

Masana

Cantintero de Cuba

My heart will go on (оооочень медленная румба, практически блюз) — Селин Дион

Reflection — Кристина Агилера

I don't know why I didn't come — Нора Джонс

When the blue bird sings

Gipsy Kings — La Rumba-De Nicolas

Gipsy Kings — Una Rumba Por Aqui
Gipsy Kings — Rumba Del Stud

Пасодобль

Пасодобль (исп. **Paso Doble** — «два шага») — испанский танец, имитирующий корриду.

Первое название танца — «один испанский шаг» («Spanish One Step»), поскольку шаги делаются на каждый счет. Пасодобль был одним из многих испанских народных танцев, связанных с различными аспектами испанской жизни. Частично пасодобль основан на бое быков. Партнер изображает тореро, а партнерша — его плащ (мулета), иногда — второго тореро, и совсем редко — быка, как правило, поверженного финальным ударом. Характер музыки соответствует процессии перед корридой.

Особенности

Основное отличие пасодобля от других танцев — это позиция корпуса с высоко поднятой грудью, широкие и опущенные плечи, жестко фиксированная головой, в некоторых движениях наклоненная вперед и вниз. Такая постановка корпуса соответствует характеру движений матадор. Движения можно интерпретировать как битву матадора с быком. Вес корпуса впереди, но большинство шагов делается с каблука. Это единственный танец, в котором для придания дополнительного акцентирования используются удары каблуками по паркету.

Джайв

Джайв (англ. **jive**) — танец афро-американского происхождения, появившийся в США в начале 1940-х. Джайв является разновидностью свинга с быстрыми и свободными движениями. Современный джайв сильно отличается от свинга по манере, хотя в нем часто используют те же фигуры и движения.

В бальных танцах джайв — один из пяти танцев латиноамериканской программы.

Музыкальный размер 4/4, темп — 44 такта в минуту.

ФЛАМЕНКО (красота линий тела)

Невероятный танец. Вызвавшие его война, религия, страдания и любовь, в отличие от танцев.

Вопросы к самопроверке:

1. Определите цели и задачи комплекса базовых элементов и движений для обучения бального танца латиноамериканской программы.
2. Дайте короткую историческую справку возникновения бальных танцев латиноамериканской программы.
3. Охарактеризуйте базовые понятия бального танца латиноамериканской программы.

4. Каково влияние других видов хореографического искусства на латиноамериканский бальный танец.

Тема 2.3. Танцевальный экзерсис – тренировочный комплекс гармонического развития тела (народно-сценический экзерсис)

Только на основе хорошо развитой памяти можно воспитать у исполнителя не механическое исполнение отдельных фигур, а способность к созданию действенного танца, то есть танца органичного и эмоционального.

Танцевальный экзерсис — тренировочный комплекс гармонического развития тела. Общая характеристика танцевального экзерсиса

Современный экзерсис — отточенная, совершенная и унифицированная система упражнений и комбинаций, созданная в процессе длительного хореографического опыта.

Все элементы экзерсиса прошли «естественный отбор». Выжили и вошли в состав экзерсиса действительно необходимые элементы, наиболее конкретно и целенаправленно развивающие и тренирующие психофизический аппарат обучающегося.

«В экзерсисе разносторонне развивается мускулатура ног, их выворотность, шаг и plié (приседание); постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате ежедневной тренировки фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость; будущий артист балета приучается к правильному распределению тяжести тела на двух и на одной ноге»¹.

Таким образом, экзерсис — это постоянная и последовательная тренировка костного и суставно-мышечного аппарата, а также психическая настройка обучающегося, способствующая развитию волевых качеств, двигательной памяти, ритмичности, музыкальности. Это освоение танцевальной техники, закладывающее основы выразительного движения. Экзерсис создает пластический фундамент, который дает возможность обучающемуся гармонически развивать двигательный аппарат, подчиняя это обучение совершенствованию пластически-художественных возможностей организма.

Экзерсис складывается из двух компонентов:

1. Элементы и упражнения классического и народно-сценического танца.
2. Музыкальный материал, на основе которого исполняются элементы и упражнения экзерсиса.

Простейшие элементы экзерсиса составляют азбуку танцевальной лексики. Элемент экзерсиса

есть та техника, из которой создается танец.

Техника, воспитанная в совершенствовании элементов и упражнений экзерсиса, является основой для воплощения в пластических формах танцевальной композиции, подчиненной законам создания

художественного образа и необходимой для выполнения конкретной сценической задачи.

Элементы экзерсиса формируют основные танцевальные навыки. Каждый элемент создает простейшее и конкретное пластическое положение тела танцующего, включающее характерные для данного и отличительные от других элементов сочетания разных положений частей тела: рук, ног, корпуса и головы.

Совершенствование техники этих положений является средством обучения простейшим танцевальным навыкам.

Важнейшее условие перевода элементов экзерсиса в танцевальные навыки — строгое требование идеально правильного выполнения танцевальных движений.

Организм обучающегося, подчиненный жестким условиям идеальной правильности в исполнении, верно совершенствуется. Непрерывное повышение уровня этой правильности создает скульптурно-завершенную форму тела и способствует точному выполнению хореографического текста.

Совершенствование элементов экзерсиса — сложный процесс. Навык в исполнении элементов возникает только в результате целенаправленной умственной деятельности обучающегося, устремляющего свою волю, внимание, память на выполнение поставленной перед ним конкретной задачи.

Экзерсис воспитывает высокий уровень координации движений, что крайне необходимо исполнителю. Для продуктивного использования танцевальной техники как средства воспитания более высокого уровня координации и развития такого качества, как танцевальность, освоение и совершенствование элементов экзерсиса направляется к воспитанию способности быстро и точно воспроизводить названные или показанные элементы танца, что создает нужный динамический стереотип.

Таким образом, танцевальный экзерсис активно воздействует на развитие и совершенствование психофизических качеств, столь необходимых будущему исполнителю. К ним следует отнести силу, ловкость, ритмичность, музыкальность и танцевальность.

Особой ценностью экзерсиса является возможность разнообразно совершенствовать такие признаки движения, как темп, размер, направление, количество повторений, характер и мышечные усилия, что по существу — основная задача в воспитании пластичности движений человека.

Танцевальный экзерсис состоит из экзерсиса, основанного на классическом танце, и экзерсиса основанного на народно-сценическом танце.

Тема 11.2. Народно-сценический экзерсис.

План:

1. Народно-сценический экзерсис, его цели и задачи.

2. Анализ народно-сценического экзерсиса.
3. Обучение танцевальному экзерсису.
4. Взаимосвязь классического и народно-сценического экзерсиса.

Народно-сценический экзерсис

Вторым видом учебной работы по танцу является освоение движений народно-сценического экзерсиса, основанного на элементах народного танца. Народно-сценический экзерсис — также средство развития обучающихся, но готовящее их к исполнению народных танцев, развивающее нужную для этих танцев технику. Однако было бы неверно считать его только вспомогательным, второстепенным. Этот большой специальный танцевальный тренинг, отличный от классического экзерсиса, продолжает развитие двигательного аппарата обучающихся в специфике пластики народного танца.

Авторы первого в мире учебника по характерному танцу А. Лопухов, А. Ширяев и А. Бочаров подчеркивали: «Проходя курс характерного танца, учащийся тренирует все свое тело, развивает его артистическую емкость, готовность в любую минуту и с одинаковым успехом исполнить всякий танец, будь то испанский, чечетку, украинский гопак с присядками и прыжками, лезгинку или матлот. Система регулярного физического и танцевального тренажа, даже методически несовершенная, всегда будет продуктивнее случайных “натаскиваний” и “зубрежки” отдельных движений характерного танца <-.> Рассматривать курс характерного танца только как усвоение комплекса определенных движений было бы неверно. Главная задача педагога — научить ученика работе над танцевальным образом, всячески разрушая в процессе обучения многочисленные сценические штампы»¹.

Часть элементов народно-сценического экзерсиса возникла на основе элементов классического танца и классического экзерсиса. Однако приближение народно-сценического танца к подлинно фольклорным источникам ведет к необходимости освоения в народно-сценическом экзерсисе техники подлинных народных танцев.

В высшем учебном заведении важнейшим условием должна быть строгая последовательность обучения народно-сценическому экзерсису на основе профессионального обучения навыкам классического танца. Эта особенность методики позволяет вести обучение грамотно и быстрее повысить танцевальную подготовку учащихся.

Важнейший признак народно-сценического танца с точки зрения техники выражается в относительной свободе движений рук, корпуса, ног, танцевальных ракурсов и т. д. Это может быть правильно воспитано только на знании строгих канонов классического танца.

Композиция народно-сценического экзерсиса всегда выражает конкретную национальную принадлежность с характерными для нее темпоритмическими особенностями (протяженность, резкость,

синкопированность и т. д.). Эти особенности заложены в музыкальном материале, на основе которого создается танцевальная композиция. Лирическое, радостное состояние, нотки юмора, грусти, звучащие в музыке, легко раскрываются средствами народного танца. В народно-сценическом экзерсисе совершается переход к композициям, основанным на конкретном материале того или иного народного танца, выражающем суть музыкального отрывка и требующем передачи его в действенной танцевальной пластике и непрерывно меняющейся эмоциональной окраске. Техническое исполнение комбинации становится средством к танцу в образе, к танцевальному действию.

Анализ народно-сценического экзерсиса

Народно-сценический экзерсис развивает мышцы, суставы и связки, которые были не полностью развиты упражнениями классического экзерсиса. В первую очередь это относится к голеностопному суставу и мышцам, приводящим его в движение, а также коленному суставу и соответствующим мышцам. Основная особенность народно-сценического экзерсиса — активное движение на опорной ноге (это касается коленного сустава, мышц голени и мышц, производящих движения в суставах стопы). Кроме того, происходит значительное совершенствование функций нижних конечностей как опорного, рессорного и толкательного аппарата, так и мышц, производящих движения в плечевом поясе и верхних конечностях (характерные *port de bras*).

В процессе совершенствования народно-сценического экзерсиса завершается формирование танцевальной техники, что позволяет исполнить различные композиции народных танцев.

В народно-сценическом экзерсисе часто применяется принцип контрастности, то есть чередование различных по нагрузке упражнений и элементов. Резкая смена контрастных элементов одновременно приводит в работу различные группы мышц, суставов и связок. Например, приседания, движения на вытянутых и присогнутых ногах (характерные *battement tendu* и *jeté*), упражнения со свободной стопой (*fic-flac*) и круговращения ног (*rond de jambe* и *rond de pied*)-упражнения вырабатывающие пружинистость и эластичность (*battement fondu*), дробные и выстукивающие движения Раскрывание ноги (венгерский *battement*), зигзаг и т. д. Народно-сценический экзерсис ставит перед обучающимися сложные технические задачи.

Этот танцевальный комплекс завершает формирование танцевальных качеств и навыков общую подготовку психофизического аппарата обучающегося.

Обучение танцевальному экзерсису

«Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью», — так

профессор А. Я. Ваганова определяет направление учебного процесса в обучении экзерсису. Создание совершенного по форме и органичного в музыке исполнения элементов, упражнений и комбинаций экзерсиса — его педагогическая цель. Это качество является той ступенью, с которой начинается выразительность танца, то есть передача действенного и эмоционального начала, исходящего из музыки, в танцевальной пластике.

Перечисленные научные положения позволяют определить основные принципы обучения экзерсису.

1. Выработка музыкального, осмысленного исполнения элементов экзерсиса должна стать основой в творческой направленности обучения. Учащимся следует понимать содержание техники элементов и при исполнении «соделывать» их с музыкой.

2. При выполнении упражнений экзерсиса внимание педагога должно быть обращено на профессионально грамотную с точки зрения канонов хореографического образования постановку корпуса рук, ног и головы. От правильной подготовки этих частей тела, развития их взаимодействия (координации) в значительной степени зависит продуктивность в обучении танцу и достижение конечной цели этого процесса.

Ошибки, допущенные в начале обучения, будут препятствовать последующему развитию танцевального мастерства учеников. Элементы экзерсиса в программе первых двух лет обучения соединены таким образом, что психофизическая нагрузка на организм студента не вызывает резких изменений функциональной деятельности. Элементы исполняются раздельно.

От исполнения простейших элементов экзерсиса, соединенных с доступными музыкальными формами совершается постепенный переход к исполнению сложных танцевальных соединений (комбинации), которые создаются на основе небольших отрывков музыкальных произведений и представляют их пластическое выражение.

Танцевальная фраза — пластическое выражение законченного музыкального предложения или одной из частей музыкального произведения. Она состоит из нескольких гармонически соединенных танцевальных комбинаций, подчиненных мелодическому рисунку музыкального произведения и является составной частью танца. Этот этап, в свою очередь, предваряет переход к исполнению этюдов, танцев и сцен.

Весь этот процесс обеспечивает будущему исполнителю овладение действенной музыкально-танцевальной выразительностью. Поэтому совершенное по своей художественно-пластической форме исполнение элементов экзерсиса становится основой танца и высокой степени танцевальное™. Взаимосвязь и взаимодействие элементов при создании танца и повышении уровня двигательных возможностей обучающегося — основная педагогическая цель предметов танцевального цикла.

Методически правильная педагогика в экзерсисе состоит в

необходимости добиваться профессионального исполнения элементов. Необходимо оговорить понятия подлинного и мнимого профессионализма. Некоторые преподаватели предлагают к освоению множество элементов, соответствующих по степени трудности средним классам хореографического училища. Качество исполнения при этом страдает. Оно отличается приблизительностью и потому не выполняет своей основной роли — активного развития скелетной мускулатуры. Введение излишне сложных элементов при обучении классическому экзерсису приводит к недостаточному развитию мышц, суставов и связок, а иногда к травматизму. Последнее обстоятельство налагает на педагога ответственность в применении экзерсиса, требуя четкого понимания не только задач предмета, но и степени допустимых нагрузок. При отборе необходимых и доступных обучающимся танцевальных элементов и при достижении профессионализма в их исполнении экзерсис в высшем учебном заведении играет основную роль в формировании высокого качества танцевально-двигательных навыков, подлинно профессиональной танцевальной техники.

Особенности обучения народно-сценическому экзерсису

Обучение народно-сценическому экзерсису в целом аналогично обучению классическому экзерсису. Однако необходимо помнить пластико-технологические особенности народного танца. Последовательная, систематическая работа по изучению народно-сценического экзерсиса значительно расширяет диапазон технического мастерства обучающегося. Авторы «Основ характерного танца» выделили эту основную функцию народно-характерного экзерсиса: «Количество исполняемых ролей не поднимет общей подготовленности актера — не обладая всеми данными, которые в хореографии достигаются только путем систематического и постоянного тренажа (экзерсиса. — Ю. Г.), он неизбежно, рано или поздно, либо спасует перед трудностями какого-нибудь характерного танца, либо в интерпретации его поднимется не выше заурядного дилетанта»¹. Это определение чрезвычайно важно для постановки обучения экзерсису в высшем учебном заведении.

Строить народно-сценический экзерсис следует так, чтобы по мере изучения технологии танца она постепенно подчинялась сценическим задачам. Важно понимать, что исполнение элементов народно-сценического танца продолжает линию развития танцевальности. Элементы народно-сценического танца на середине зала играют особую роль в выработке стиля и манеры исполнения как подлинно народных, так и сценически стилизованных танцев. Они из-за своей технической и эмоционально-образной содержательности являются ступенью к созданию пластического и танцевального действия. Кроме того, небольшие по размеру, но различные по характеру и темпоритму элементы народных танцев создают у обучающихся необходимую контрастность в подборе движений. Это тренирует еще более высокий

уровень координации и скорости реакции, что так важно для развития пластичности исполнителя.

Элементы народно-сценического экзерсиса требуют для изучения меньше времени, чем элементы классического. По технологии и психофизической природе они более естественны и опираются на развитый танцевальной классикой пластический аппарат учеников.

Обобщение итогов изучения танцевального экзерсиса у станка и на середине зала, определение содержания этого экзерсиса в высшем учебном заведении и наблюдение за обучением по данному разделу позволяют сделать следующие выводы.

1. Совершенствование элементов танцевального экзерсиса в высшем учебном заведении должно основываться на профессиональной хореографической методике с учетом физических особенностей обучающегося.
2. Танцевальный экзерсис активно участвует в формировании качеств, навыков и умений, необходимых исполнителю.
3. Танцевальный экзерсис положительно влияет на исправление физических недостатков, вырабатывает необходимую для исполнителя любого профиля правильную осанку.

Вопросы к самопроверке:

1. Определите цели и задачи народно-сценического экзерсиса.
2. Проанализируйте основные элементы и движения народно-сценического экзерсиса.
3. Определите основные принципы народно-сценического экзерсиса.
4. Проведите аналогию элементов классического и народно-сценического экзерсиса.

Тема 2.3. Танцевальный экзерсис – тренировочный комплекс гармонического развития тела (экзерсис в современном танце)

Только на основе хорошо развитой памяти можно воспитать у исполнителя не механическое исполнение отдельных фигур, а способность к созданию действенного танца, то есть танца органичного и эмоционального.

Танцевальный экзерсис — тренировочный комплекс гармонического развития тела. Общая характеристика танцевального экзерсиса

Современный экзерсис — отточенная, совершенная и унифицированная система упражнений и комбинаций, созданная в процессе длительного хореографического опыта.

Все элементы экзерсиса прошли «естественный отбор». Выжили и вошли в состав экзерсиса действительно необходимые элементы, наиболее конкретно и целенаправленно развивающие и тренирующие

психофизический аппарат обучающегося.

«В экзерсисе разносторонне развивается мускулатура ног, их выворотность, шаг и plié (приседание); постановка корпуса, рук и головы, координация движений. В результате ежедневной тренировки фигура приобретает подтянутость, вырабатывается устойчивость; будущий артист балета приучается к правильному распределению тяжести тела на двух и на одной ноге»¹.

Таким образом, экзерсис — это постоянная и последовательная тренировка костного и суставно-мышечного аппарата, а также психическая настройка обучающегося, способствующая развитию волевых качеств, двигательной памяти, ритмичности, музыкальности. Это освоение танцевальной техники, закладывающее основы выразительного движения. Экзерсис создает пластический фундамент, который дает возможность обучающемуся гармонически развивать двигательный аппарат, подчиняя это обучение совершенствованию пластически-художественных возможностей организма.

Обобщение итогов изучения танцевального экзерсиса у станка и на середине зала, определение содержания этого экзерсиса в высшем учебном заведении и наблюдение за обучением по данному разделу позволяют сделать следующие выводы.

1. Совершенствование элементов танцевального экзерсиса в высшем учебном заведении должно основываться на профессиональной хореографической методике с учетом физических особенностей обучающегося.
2. Танцевальный экзерсис активно участвует в формировании качеств, навыков и умений, необходимых исполнителю.
3. Танцевальный экзерсис положительно влияет на исправление физических недостатков, вырабатывает необходимую для исполнителя любого профиля правильную осанку.

Тема 11.4. Экзерсис в современном танце.

План:

1. Экзерсис как часть урока современного танца. Его цели и задачи.
2. Видоизменения и трансформация упражнений классического танца в уроке современного танца.
3. Особенности экзерсиса в джазовом танце.
4. Особенности экзерсиса в танце модерн и контемпорари.

ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ УРОКА

Анализируя различные техники модерн-джаз танца, можно выделить несколько

разделов уроков, которые обязательно использует каждый педагог.

1. РАЗОГРЕВ (WARM UP)

2. ИЗОЛЯЦИЯ
 3. ПАРТЕР
 4. АДАЖИО
 5. КРОСС (шаги, прыжки, вращения)
 6. КОМБИНАЦИЯ
- РАЗОГРЕВ

В этом разделе урока основная задача - привести в «рабочее» состояние мышцы тела танцовщика. Даже в классическом танце многие педагоги варьируют начало урока. Некоторые начинают с марша и бега по кругу, другие начинают экзерсис у станка с *demi* и *grand plie*, а кто-то - с *battements tendus*. В уроке модерн-джаз танца возможностей разогрева гораздо больше. Во-первых, он различается по месту расположения исполнителя и может быть:

1. У станка;
2. На середине класса;
3. В партере.

Во-вторых, он различается по динамике исполнения, возможно сочетание упражнений выполняемых в быстром темпе с упражнениями в медленном темпе. Однако, где бы не располагался исполнитель, основная задача педагога - последовательно разогреть:

1. Стопы и ахиллесово сухожилие;
2. Коленный сустав и подколенные связки;
3. Тазобедренный сустав и мышцы паха;
4. Мышцы спины и торса;

Исходя из этих задач и подбираются упражнения. Анализируя лексику, используемую в «Разогреве», можно выделить несколько групп движений:

- А) движения, заимствованные из урока классического танца;
- Б) движения для разогрева и развития подвижности позвоночника;
- В) упражнения *stretch*-характера (растяжки);
- Г) упражнения свингового характера для расслабления позвоночника и суставов.

Рассмотрим подробнее эти группы движений.

Группа А. ДВИЖЕНИЯ, ЗАИМСТВОВАННЫЕ ИЗ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА.

В «Разогреве» в основном используются движения, связанные с разогревом ног, в «чистом» и «вариационном» виде: *demi* и *grand plie*, *battement tendu*, *battement jete*, *rond de jambe*. Существует несколько движений для разогрева ног, которые заимствованы из танца модерн или других техник.

1. *Prance* это движение состоит из быстрой смены следующих положений:
«раз»- стопа на полупальцах;
«два» - оттолкнуться пальцами от пола, вытянуть стопу, колено согнуто и свободно;
«три» - вернуть в положение «раз»;
«четыре» - опустить в И.П.

Обычно это движение выполняется по 1 парал. или 1 аут позициям ног. Может сочетаться с demi plie на опорной ноге на любой счет.

2. Pas tortille - движение из урока народно-сценического танца, которое заключается в передвижение стопы по полу приемом «гармошки», открытие и закрытие стоп носком и пяткой по очереди.

3. Catch step - это динамическое движение скорее относится к шагам, исполняемым на месте и похоже на degage классического танца. Оно заключается в переносе тяжести корпуса с одной ноги на другую через небольшое сгибание коленей и переходе с полупальцев на всю стопу, обычно выполняется по 2 позиции ног из стороны в сторону, или по 4 позиции вперед - назад. Позиции ног могут быть как параллельные, так и выворотные.

О сочетаниях рассмотренных движений мы поговорим ниже, когда будем анализировать примеры комбинаций. Сейчас разберем следующий раздел «Разогрева».

Гриппа Б. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПОДВИЖНОСТИ ПОЗВОНОЧНИКА

В этом разделе мы рассмотрим все основные виды движений торса, поскольку эти движения используются во время всего урока: и в «Разогреве» и в «Адажио», и в «Партере» и в «Кроссе». Поэтому будет дан анализ всех основных положений, а уже затем, в каждом разделе будут даны рекомендации по их использованию.

Виды движений:

наклоны торса с прямой спиной (flat back)',

изгибы торса;

спирали;

body roll («волна»); contraction, release, high release; tilt.

НАКЛОНЫ ТОРСА

1. Flat back (плоская спина) или table top (поверхность стола). Положение, в котором спина, голова и руки составляют одну плоскость. При наклонах в сторону очень важно наклонять торс без изгиба в грудной клетке. При наклоне назад невозможно достичь угла наклона 90 градусов (как это происходит при наклоне вперед и в сторону), но необходимо стремиться наклониться как можно ниже, сохраняя прямое положение спины. При сгибании коленей и максимальном наклоне торса назад (хинч-позиция) возможно, что плечи исполнителя практически касаются пола. Но даже при этом наклоне нельзя прогибаться в пояснице или запрокидывать голову назад. Распространенной ошибкой является произвольное округление спины, особенно у начинающих исполнителей.

При наклоне в сторону не должно быть изгиба в грудной клетке, линия наклона на уровне талии. Очень распространенной ошибкой является отведение бедер в противоположную от наклона сторону. Бедра должны быть расположены точно над стопами.

2. Deep body bend глубокий наклон вперед, ниже, чем на 90 градусов. При этом наклоне спина, голова и руки находятся также на одной 1S прямой линии, торс наклоняется как можно ниже, и если выполнять этот наклон по

второй параллельной позиции ног, то голова и плечи исполнителя должны находиться практически около коленей. Основными ошибками считаются округление и расслабление позвоночника.

3. Side stretch. Наклон в сторону, при котором грудная клетка изгибается. Руки могут находиться в третьей позиции или же при наклоне вправо правая рука - в подготовительном положении, левая рука - в третьей позиции.

Наиболее целесообразно изучить эти наклоны, держась за станок одной или двумя руками, в положении «лицом к станку» или «бокком к станку». Все наклоны могут сочетаться с plie, подъемом на полупальцы, одновременным подъемом ноги на 45° или 90°. Однако в любой комбинации правила остаются неизменными. Наклон в положении flat back может выполняться крестом, квадратом, flat back в сторону может быть переведен без изменения высоты во flat back по диагонали.

В сочетании с другими видами наклонов, а также plie, releve и другими движениями ног можно составить большое количество комбинаций, которые могут быть использованы и в разделе «Разогрев».

ИЗГИБЫ ТОРСА

Curve (керф). Изгиб верхней части позвоночника вперед или в сторону. Начинается с движения головой вперед и выполняется до точки, расположенной в «солнечном сплетении». Иногда curve выполняется ниже до уровня поясницы. Это положение некоторые педагоги называют «low back». Основное требование - исполнение «через верх», т.е. первоначально вытянуть позвоночник вверх, а затем наклониться вперед или в сторону.

2. Arch - арка. В этом движении происходит изгиб позвоночника назад, голова продолжает линию спины и не запрокидывается. Сначала необходимо тянуться вверх и затем отклоняться назад, не сдвигая бедра, оставляя поясницу неподвижной.

3. Twist торса. Движение, начинающееся с закручивания плеч, за которыми поворачивается торс, изменяя плоскость своего расположения, бедра при этом остаются неподвижными.

5. Roll down и roll up. Roll down представляет собой постепенное, начиная с наклона головы, закручивание торса вниз, причем все позвонки, один за другим, должны быть включены в это движение. Roll up - обратное движение, подъем »раскручивание позвоночника в исходное положение. Основное внимание при исполнении необходимо обратить на последовательное распространение движения от головы вниз по всем позвонкам, при этом последним позвонком, включенным в движение, должен быть копчик. При исполнении roll down нижние выступы тазовых костей должны быть направлены вверх. При изучении этих движений рекомендуется следующее подготовительное упражнение.

Подготовительное упражнение

И.П. 2 парал. поз. ног, руки свободно опущены вдоль торса.

1—4 — Наклон головы и плеч вперед - вниз до уровня 7-8 позвонка.

5—8 — Четыре пульсирующих покачиваний на этой точке.

1—4 — Продолжить наклон вниз до уровня 15-16 позвонка, т.е. включить в движение грудные позвонки.

5— 8 — Повторить пульс.

1— 4 — Продолжить наклон, включив в движение поясницу (фото 38).

5— 8 — Повторить пульс.

1 —16 — Медленное раскручивание позвоночника в И.П., последней поднимается голова.

При изучении всех изгибов педагогу следует внимательно следить за положением головы, она никогда не должна двигаться изолированно от позвоночника, голова - последний позвонок, начинающий или завершающий движение. Изгибы могут комбинироваться с движениями ног: *demi* и *grand plie*, *releve*, *battement tendu*, *rond de jambe par terre*

Спирали. К этой группе относятся Движения, развивающие подвижность позвоночника в месте крепления его к тазобедренному суставу. Спирали - это внутреннее движение, оно начинается с поворота таза, приводящего в движение позвоночник. Происходит скручивание позвоночника вокруг своей оси, распространяющееся снизу вверх. Изучение этих движений начинается сидя. Положение ног при этом может быть различным.

Основное внимание педагогу необходимо уделить тому, чтобы движение начиналось именно с поворота тазовых косточек и постепенно захватывало весь позвоночник; последним в движение приходит плечевой пояс и голова.

Body roll («волна»)

Если несколько центров последовательно включить в движение, один за другим, то получается волна всего тела. Можно представить, что перед исполнителем на расстоянии 10-15 см. находится стена, которой он касается поочередно коленями, тазом, грудью, плечами и в заключение - головой. Движение может начинаться из положения *grand plie* по второй параллельной позиции ног. Это фронтальная волна. Аналогично можно исполнить волну назад и в боковой плоскости. Возможно, исполнить волну, перенося вес тела с одной ноги на другую по второй параллельной позиции. При такой волне через воображаемую вертикальную ось перемещается сначала колено, затем таз, грудная клетка, плечи, голова.

Contraction, release, high release

Описание и порядок изучения этих движений рассмотрены во 2 части.

Tilt

Во всех вышеописанных движениях позвоночник изгибался в различных направлениях и в различной динамике. Во время исполнения *tilt* (угол) позвоночник является центральной осью тела, но эта ось несколько смещается от строго вертикального положения. То есть корпус, сохраняя прямую линию, отклоняется вправо и влево. *Tilt* может исполняться и на одной ноге. Другая нога в этот момент может быть в положении «у колена»

или быть открытой в любом из направлений. В технике Л. Хортон очень часто употребляется термин «Т-позиция». Суть его состоит в подъеме ноги приемом *développe* или *releve lent* на 90° и одновременном наклоне торса в противоположном направлении.

При этом торс, голова и «рабочая» нога составляют одну прямую линию. Наклон торса к опорной ноге происходит за счет сгиба в тазобедренном суставе. Первоначально «Т-позиция» изучается с отведением ноги назад как самый простой вариант. Иногда это положение называют *layout*. Затем изучается с открытием ноги в сторону. Последней изучается форма с открытием ноги вперед и отклонением торса назад. Положения *tilt* и Т-позиции могут соответствовать позам классического балета. Они используются в основном в *adagio*, исполняются в медленном темпе и позволяют воспитать такие качества как выворотность и шаг, устойчивость и точность позировки.

Группа В. УПРАЖНЕНИЯ СТРЕЧ-ХАРАКТЕРА

Упражнения стреч-характера (растяжение) используются в основном в партере для выработки шага и выворотности. Эти упражнения исполняются обычно в середине урока, когда связочный аппарат достаточно «разогрет».

Упражнения стреч-характера исполняются:

А) у станка,

Б) на середине зала,

В) в партере.

К этим упражнениям педагогу нужно относиться очень осторожно, поскольку существует большая опасность травм. Приступать к растяжкам необходимо только тогда, когда все мышцы ног достаточно разогреты, и исполнять их в медленном темпе двумя способами: либо пульсирующее покачивание, либо фиксированный наклон в течение не менее 120 сек.

Некоторые упражнения стреч-характера используются в «Разогреве» и не только для растягивания мышц ног, но и боковой поверхности торса, задней поверхности бедра и других частей тела. На середине зала упражнения стреч-характера могут исполняться в различных позах и положениях. На ниже приведенных фото показаны некоторые варианты этих позиций (фото 41, 42, 43, 44, 45, 46).

Об использовании упражнений стреч-характера в «Партере» и «У станка» мы будем говорить, когда будет подробно разбираться этот раздел урока. Использование упражнений стреч-характера в «Разогреве» зависит и от подготовки студентов. Эти упражнения очень полезны для детей и подростков, поскольку они позволяют развить шаг и выворотность тазобедренного сустава. В более старшем возрасте, когда опорнодвигательный аппарат уже сформировался, эти упражнения могут служить только в качестве вспомогательных для разнообразия композиции урока. Все упражнения стреч-характера должны исполняться в медленном темпе, без излишних физических усилий. Мышцы должны быть расслаблены и ни в коем случае не «трястись» от излишнего напряжения. Дыхание должно быть ровным и глубоким.

Гриппа Л. УПРАЖНЕНИЯ СВИНГОВОГО ХАРАКТЕРА И УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАССЛАБЛЕНИЯ

Для того чтобы перейти к следующему разделу урока «ИЗОЛЯЦИЯ», необходимо добиться достаточной свободы и расслабленного в держания позвоночника.

Это можно сделать с помощью двух видов упражнений:

А) drop (падение)

Б) swing (раскачивание)

Несколько примеров.

ПРИМЕР 1

И.П. 2 парал. поз. ног, руки свободны.

1 — Расслабить торс, drop вперед вниз, руки касаются пола.

2 — Demi plie (фото 47)

3 — Вытянуть колени, сохраняя положение рук и торса.

4 — Перенести тяжесть корпуса на руки и подняться на полупальцы.

5 — Вернуться в положение 3.

6— 8 — Roll up.

Во время исполнения уделить внимание первоначальному падению торса, он должен быть максимально расслаблен, позвоночник не напряжен.

ПРИМЕР 2.

И.П. — 2 парал. поз. ног, руки в III поз., локти вытянуты, ладони повернуты друг к другу.

1—2 — Flat back вперед.

3—4 — Demi plie.

5 — Drop торса вперед вниз.

6 — Опираясь на руки, вытянуть колени.

7—8 — Roll up.

ПРИМЕР 3.

И.П. — 2 парал. поз. ног, руки во II поз., локти вытянуты.

1 — Flat back вперед.

2—3—4 — Pulse, постепенно углубляя наклон.

5 — Drop торса вниз.

6—7—8 — Pulse, руки заходят за линию ног как можно дальше назад.

1—2 — Поднять торс в положение 1.

3—4 — Drop в положение 5.

5 — Flat back.

6 — Drop.

7 — Flat back.

8— И.П.

ПРИМЕР 4.

И.П. — 2 парал. поз. ног, руки свободно опущены вдоль торса.

1 — Drop торса вправо.

2 — Demi plie.

- 3 — Вытянуть колени.
4 — Подъем торса в И.П.
5—8 — Так же влево.
Повторить по 2 аут. поз. ног.

Вопросы к самопроверке:

1. Раскрыть значение экзерсиса в уроке современного танца.
2. Проанализировать влияние и взаимопроникновение элементов классического танца в уроке современного танца.
3. Раскрыть особенности экзерсиса: джазового танца, модерн танца, контемпорари.

(3 СЕМЕСТР)

**Тема 3.1. ОРГАНИЗАЦИЯ И ПРОВЕДЕНИЕ УРОКА
КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

План:

- 1.Методика планирования и проведения урока
- 2.Требования к составлению плана.
- 3.Подготовительный период.
- 4.Составление плана-конспекта.
- 5.Подбор хореографического и музыкального материала.
- 6.Определение методов и приемов обучения.
- 7.Анализ основных ошибок.
- 8.Построение урока классического танца.

Основным документом организации работы преподавателя по подготовке к проведению урока классического танца является программа предмета, которая составляется на основе учебного плана. Программа содержит в себе содержание, систему и объем знаний, которые должны быть освоены студентами. Успешное выполнение программы зависит от правильного распределения учебного материала, своевременного усвоения нового материала; учета времени на отработку и закрепления хореографического материала.

Поэтому в подготовке к уроку классического танца преподаватель классического танца должен:

1. Определить содержание занятия, т.е. тот учебный материал, из

которого оно будет складываться.

2. Определить цель и задачи урока.

3. Составить план урока, учитывая специфику ведения занятия по хореографии.

Каждый урок классического танца начинается с повторения пройденного материала, для того чтобы сберечь и в последующем совершенствовать накопленные знания и навыки, а также изучение нового материала.

Начинающему преподавателю в подготовке к уроку целесообразно руководствоваться следующими правилами:

1. Наметить новые примеры движений и согласовать с заданиями каждой части урока для дальнейшего закрепления и усовершенствования накопленных знаний и навыков учащихся.

2. Определить новый материал для изучения.

3. Внести новый материал в разнообразные комбинированные упражнения для дальнейшего закрепления и развития исполнительских навыков.

4. Согласовать с концертмейстером музыкальный размер и характер музыкального сопровождения каждой части урока.

Готовясь к занятиям, следует обдумывать педагогические подходы к воспитанию учащихся с позиции решения профессиональных задач. Каждому преподавателю следует помнить, что никакая самая лучшая программа не заменит собой таланта, мастерства, опыта, знаний преподавателя. Следует выделить некоторые специфические особенности профессии преподавателя-хореографа: необходимо отлично знать школу классического танца, ее направления и приемы работы; уметь планировать свою работу; любить своих учеников, при этом быть к ним достаточно требовательным.

Поэтому, только неустанная творческая усердная работа, осознание научно-воспитательных и художественных задач могут принести преподавателю и его ученикам желаемые результаты. Методический самоанализ – обязательное условие в работе преподавателя. Чем глубже проникает начинающий преподаватель в суть своей специальности, тем более творческой и продуктивной станет его работа.

Любой урок классического танца состоит из четырех частей. Первая – экзерсис, изучение элементарных движений, из которых затем слагаются самые сложные формы классического танца. Экзерсис должен быть отлично усвоен учениками, иначе нельзя овладеть точной техникой исполнительского мастерства.

Работая над экзерсисом, необходимо: 1) все движения выполнять как у станка, так и на середине зала, как с одной, так и с другой ноги, что в равной мере укрепляет и развивает двигательный аппарат учащихся; 2) все движения изучать сначала у станка, затем на середине зала, что еще более совершенствует элементарную технику танца; 3) все учебные задания

начинать с соответствующей подготовки (preparation); 4) помимо правильной подготовки и выполнения самого упражнения вырабатывать у учащихся умение столь же внимательно и аккуратно заканчивать каждое учебное задание, то есть вносить в исполнение элемент четкой завершенности, что очень важно для развития танцевального апломба. Умение четко фиксировать конец упражнения сначала воспитывается в движениях экзерсиса, затем в других, более сложных частях урока. Это отлично дисциплинирует внимание ученика, который чаще всего склонен к исполнительской неточности именно в конце упражнения.

Последовательность, изучения всех движений классического танца предлагает учебная программа предмета. Но по мере их усвоения последовательность эта несколько изменяется и так удерживается в дальнейшем.

У станка и на середине зала последовательность экзерсиса может быть примерно такой:

1. Grand plie.
2. Различные виды battement tendu.
3. Rond de jambe par terre.
4. Battement fondu et battements soutenus.
5. Различные виды battements frappes.
6. Battement releve lent et battements developpes.
7. Rond de jambe en l'air.
8. Grand battemene jete.
9. Petit battement sur le cou-de-pied.

Экзерсис на середине зала, как правило, составляется компактнее, короче и техничнее. Построение его следует от года к году постепенно усложнять и сокращать количество отдельных упражнений. Но как бы ни был построен экзерсис на середине зала, он всегда должен лишь хорошо подготовить ученика к следующей части урока, а не подменивать ее.

Вторая часть урока – adagio – это работа над всесторонним овладением позами классического танца и самой разнообразной их связью. Если в экзерсисе при помощи многократного повторения различных battements и других движений в одном и том же упражнении отрабатывается элементарная техника танцевального мастерства, то в adagio усваиваются характер, манера и техника, необходимые для исполнения большой и плавной танцевальной фразы.

Построение adagio в различных классах складывается из пройденных поз, движений. Но в первом классе adagio как такового еще нет. Здесь только начинают изучать различные позы с ногой, не отделенной от пола. Со второго класса начинают изучать позы на 90⁰ и соединять несложными приемами, то есть составлять простейшее adagio, которое выполняется после экзерсиса на середине зала.

При составлении adagio необходимо, чтобы все движения последовательно и логично соединялись между собой, образуя стройный и законченный учебный пример, а не просто случайный набор движений. В

каждом *adagio* должна присутствовать определенная учебная задача – отработка того или иного исполнительского приема, а не вообще силы, устойчивости и пластичности движения.

Тема 3.1. Организация и методика проведения урока народно-сценического танца.

План:

1. Последовательность упражнений у станка. Терминология в народно–сценическом танце:

- Общие и отличные черты экзерсисов классического и народно-сценического танцев.

- Основные принципы последовательности упражнений у станка.

- Построение упражнений и комбинаций у станка и на середине зала.

Ориентировочная последовательность упражнений у станка.

2. Структура и содержание урока народно–сценического танца:

- Основные задачи упражнений у станка;

- Принципы работы на середине зала;

- Особенности работы на середине зала над танцевальным этюдом.

Общими чертами экзерсиса классического и народно-сценического танцев, считаются существование позиций рук, ног, положение корпуса, система соответствующих упражнений у станка, воспитания культуры тела, техники исполнения танцевальных движений. Развитие артистической музыкальности, танцевальной выразительности и виртуозности техники танцора. Существуют и отличительные черты – это обратные (закрытые) позиции и пять прямых позиций ног.

В народно-сценическом танце минимальное использование упражнений и движений, которые повторяют классический экзерсис.

Основные принципы последовательности упражнений у станка: от простых движений к сложным; контрастное чередование движений медленных и быстрых, мелких, острых и широких, движений на приседаниях с движениями на вытянутых ногах. Построение упражнений и комбинаций у станка в соответствии с хореографическим материалом, который изучается на середине зала, с целью усвоения технически сложных движений и выработки более уверенной манеры их исполнения.

Занятия народно-сценического танца состоит из трех разделов: занятий у станка и на середине зала, разучивание и композиционное создания учебных этюдов на танцевальном материале народных танцев.

Упражнения у станка предназначены главным образом для развития технических навыков. На них изучают постановку корпуса, рук, ног, головы, отрабатывают силу и упругость мышц, гибкость, развивают выворотность ног, танцевальный шаг. Кроме того, воспитывается координация движений, выносливость, музыкальность и элементы выразительности исполнения.

Основные принципы последовательности упражнений у станка урока народно-сценического танца имеют те же черты, что и принципы последовательности урока классического танца: от простых движений к сложным движениям, контрастные чередование движений – медленных и быстрых, мелких, острых и широких, движений в приседаниях с движениями на вытянутых ногах. Есть и отличительные черты: упражнения выполняются как в открытых, так и в прямых, свободных и закрытых позициях ног. Существуют упражнения, которые выполняют только на занятиях народно-сценического танца, например «веревочка», каблучное упражнение, дробные выстукивания, повороты стопы «змейка» и другие.

Ориентировочная последовательность упражнений у станка:

- полуприседание и глубокие приседания;
- упражнения для развития подвижности стопы;
- маленькие броски;
- каблучное упражнение;
- круг ногой по полу;
- упражнения с ненапряженной стопой;
- мягкие развороты ноги
- подготовка к «веревочки» и «веревочка»;
- упражнения на выстукивания;
- повороты стопы «змейка»;
- открытие ноги на 90 °;
- большие броски;
- поднятие на полу пальцы, перегиб корпуса, растяжка и подготовительные движения к технически сложным техническим упражнениям.

- *Полуприседания и глубокие приседания* – это одно из важнейших движений в народно-сценическом танце. Упражнение выполняет развивающие функции, обеспечивая техничность исполнения, и является важным выразительным средством. Готовит к работе коленные, голеностопные, тазобедренные суставы, укрепляет икроножные мышцы, мышцы бедра, пяточные (Ахиллес) сухожилия, суставы стопы и развивается выворотность, мягкость, эластичность движений, силу ног;

- упражнение *на развитие подвижности стопы* развивает и укрепляет голеностопные связки, пяточный (Ахиллес) сухожилие, подключает к работе мышцы передней и задней поверхностей бедра при выделении или поворот ноги развивает подвижность и силу стопы. Это упражнение является первоначальным элементом, с помощью которого достигают правильного вытягивания всей ноги от колена до кончиков пальцев. Упражнение энергичного, четкого характера;

- упражнение *маленькие броски* развивает подвижность в коленном, голеностопном суставах, укрепляет икроножные мышцы. Развивает силу и легкость ноги. Характер движения сильный, четкий, острый. Это упражнение помогает четко выполнять мелкие и сильные движения. Во время выполнения движения в полуприседании к работе привлекают пятку опорной ноги, которую при броске рабочей ноги опускают по направлению к полу, а в момент возвращения ее в позицию переводят на полу пальцы;

- *каблучное упражнение* выполняют на полуприседании, при этом работают обе ноги. Развивают подвижность в коленных, тазобедренных суставах, укрепляют голеностопные связки, пяточный (Ахиллес) сухожилие, икроножные мышцы и мышцы бедра;

- упражнение *круг ногой по полу* является важной содержательной частью урока. При выполнении круга по полу стопу рабочей ноги, ведут ребром внешней стороны стопы, от пятки до носка опорной ноги (положение скошенного подъема), и затем вытянутым подъемом ведут полукругом до уровня второй позиции или назад. В результате попеременного сокращения мышц внутренней и внешней стороны голеностопного сустава ноги, укрепляются мышцы стопы, вырабатывается подвижность в голеностопном и тазобедренном суставах;

- упражнения *с ненапряженной стопой* готовят к выполнению движений чечетки, развивают подвижность в голеностопном и коленном суставах, укрепляются икроножные мышцы, пяточный (Ахиллес) сухожилие;

- упражнение *мягкие развороты ноги* развивает плавность и мягкость движений, подвижность в коленных и тазобедренных суставах, укрепляет икроножные мышцы и мышцы бедра. Существует две разновидности низкие и высокие развороты ноги;

- упражнение *подготовка к «веревочки» и «веревочка»*, развивает подвижность в коленном и тазобедренном суставах, а также развивается выворотность тазобедренного сустава;

- упражнения *на выстукивания* готовят к выполнению мелких выстукиваний на середине зала, развивают четкость, ритмичность, силу ног, укрепляются мышцы стопы, икроножные мышцы;

- упражнение *повороты стопы «змейка»* развивает подвижность в голеностопном суставе, подготавливает к выполнению движений таких, как «гармошка», «елочка»;

- упражнение *открывание ноги на 90°*, развивает силу и ловкость ног в танцевальном шаге, подвижность в тазобедренном и коленном суставах, укрепляет мышцы бедра.

- упражнение *большие броски* выполняют в конце комплекса упражнений, развивает танцевальный шаг, подвижность в тазобедренном суставе, силу ног в танцевальном шаге.

На середине зала изучаются положения корпуса, рук, ног, головы, элементы и движения народных танцев, комбинационные упражнения, виртуозные движения. Изучаются танцевальные этюды, составленные на основе танцевальной лексики народных танцев. Уделяют внимание особенностям характера и манере исполнения, присущей той или иной народности.

Основа построения урока – в использовании различных танцевальных движений и их характеров, в правильном чередовании и переносе работы с одних мышц и связок на другие. В процессе урока необходимо правильно распределить силы учеников. Для этого надо постепенно включать в работу весь мышечный аппарат исполнителя, не перегружая одну категорию мышц за счет другой, но не утомляя их однообразием характеров движений.

Позиции ног. В народно-сценических танцах движения настолько разнообразны, что требует от танцора умение владеть ногами не только в выворотном, но и в завернутом положениях. Поэтому, кроме основных 5-ти позиций классического танца, существуют еще положение, когда ступни ног параллельны или пятки развернуты, а носки вместе.

Положение рук. Руки – одно из основных средств выразительности. Движения рук с их бесконечным разнообразием и различным национальным окрасом помогают исполнителю глубже раскрыть художественное содержание танца, его национальный стиль и колорит. Каждая национальность имеет свои блестящие, характерные положения рук в танцах, присущие только ей, выражающие манеру, особенности, и стиль. Но движения рук всегда является следствием работы корпуса, они как продолжают тему его состояния. Основными позициями рук есть три позиции классического танца, но в каждом народно-сценическом танце есть свои выдающиеся особенности этих позиций, описаны в разделах по танцам. Кроме позиций существуют положения рук; они очень разнообразны, разнохарактерные и изучаются отдельно в народно-сценическом или

академическом танцах. Кисти рук в народно-сценических танцах, сгибаясь или вращаясь в запястьях, принимают различные положения, присущие танцам той или иной национальности, является средством выразительности.

Корпус – также как руки, голова, плечи и ноги, служит средством выразительности для раскрытия художественных и стилевых особенностей танцев той или иной народности, корпус совместно с руками и головой подчеркивает характер танца, оттеняет его эмоциональное содержание. Корпус, в зависимости от характера и манеры танца, может быть различным по своему состоянию. В одном случае он прямой, строгий и гордый в своем покое, в другом - гибкий, пластичный и певучий.

Голова и плечи. Сочетаясь с руками и корпусом, голова и плечи представляют законченную форму народному танцу.

Повороты головы, то резкие, то плавные, помогут завершенности поз. Мелкие, вибрирующие движения плеч дополняют виртуозность многих народных танцев.

Задача эзерсиса – отработка техники ног, ритмической четкости движений, гибкости спины, точности поз, координации всех частей тела, легкости бросков ног, подтянутости корпуса и бедер, тренировки и выносливости дыхания. Упражнения должны быть короткими по времени и строго конкретными по поставленным задачам и целям. Не следует учить движения, дублирующие классический тренаж. Больше обращать внимания на разные по ритму выстукивания со сложной координацией рук, корпуса, головы, с постепенным увеличением сложности.

Основные принципы работы на середине зала:

- перед каждым упражнением должна быть подготовка (preparation), на 2-а или 4-е такта того музыкального сопровождения, под который будет исполняться комбинация;

- определение цели и задачи комбинации с учетом программных требований, (комбинации могут быть на развитие силы, техники, характера и манеры исполнения, могут быть комбинированными);

- логичность построения комбинаций;

- сложность комбинации должна соответствовать физическим возможностям студентов или участников хореографического коллектива;

- танцевальная комбинация строится по законам драматургии, в ней должна быть кульминация.

- логическое соединение упражнения с национальными элементами для равномерной и рациональной нагрузки на мышечную систему исполнителей;

- использование приема от простого к сложному движению, повторения и контраста.

- подбор музыкального материала в соответствии характера упражнения;

На первоначальном этапе движение или танцевальную комбинацию необходимо изучать в чистом виде, медленном темпе, многократно. Многократное повторение поможет овладеть техникой исполнения. Более сложные движения и комбинации следует изучать по частям. Например, изучить движения ног и рук отдельно, или на месте, а затем исполнить все элементы одновременно и в продвижении.

Танцевальный этюд нужен для развития фантазии пластики всего тела танцовщика. Не только важно быть создателем, постановщиком, исполнителем, но нужно быть и критиком, потому что без тщательного анализа произведения, постановки и исполнения, трудно объективно оценить свои успехи и ошибки в творческой работе. Этюды заставляют работать воображение будущего балетмейстера, развивать талант, обрабатывать навыки применения законов драматургии. Здесь впервые раскрываются качества и способности балетмейстера-драматурга. Этюды позволяют познакомиться с принципами построения формы танца, методами постановочной работы, то есть овладеть режиссерскими и педагогическими навыками, актерским мастерством, понятием «образ», «характер», «действию», «перевоплощении». Этюдная работа ведется от простого к сложному – от простых физических движений к построению сюжетных хореографических картинок с фабулой, выразительной мизансценой, с четкой стилистикой пластического текста. Этюды сочиняют на определенную музыку, которая также постепенно усложняется. Сначала музыка играет роль простого иллюстративного сопровождения, где мелодия, такт, ритм помогают лишь организации этюда, без нанесения раскрытия глубины музыкального образа. В дальнейшем эта задача становится обязательной.

Тема 3.1. Организация и методика проведения урока современного танца.

План:

1. Составные элементы урока современного танца (джаз, модерн, контемпорари).
2. Экзерсис как часть урока современного танца. Его цели и задачи.
3. Видоизменения и трансформация упражнений классического танца в уроке современного танца.

4. Особенности экзерсис в джазовом танце.
5. Особенности экзерсиса в танце модерн и контемпорари.

ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ УРОКА

Анализируя различные техники модерн-джаз танца, можно выделить несколько разделов уроков, которые обязательно использует каждый педагог.

1. РАЗОГРЕВ (WARM UP)
2. ИЗОЛЯЦИЯ
3. ПАРТЕР
4. АДАЖИО
5. КРОСС (шаги, прыжки, вращения)
6. КОМБИНАЦИЯ

РАЗОГРЕВ

В этом разделе урока основная задача - привести в «рабочее» состояние мышцы тела танцовщика. Даже в классическом танце многие педагоги варьируют начало урока. Некоторые начинают с марша и бега по кругу, другие начинают экзерсис у станка с *demi* и *grand plie*, а кто-то - с *battements tendus*. В уроке модерн-джаз танца возможностей разогрева гораздо больше.

Во-первых, он различается по месту расположения исполнителя и может быть:

1. У станка;
2. На середине класса;
3. В партере.

Во-вторых, он различается по динамике исполнения, возможно сочетание упражнений выполняемых в быстром темпе с упражнениями в медленном темпе. Однако, где бы не располагался исполнитель, основная задача педагога - последовательно разогреть:

1. Стопы и ахиллесово сухожилие;
2. Коленный сустав и подколенные связки;
3. Тазобедренный сустав и мышцы паха;
4. Мышцы спины и торса;

Исходя из этих задач и подбираются упражнения. Анализируя лексику, используемую в «Разогреве», можно выделить несколько групп движений:

А) движения, заимствованные из урока классического танца;

Б) движения для разогрева и развития подвижности позвоночника;

В) упражнения *stretch*-характера (растяжки);

Г) упражнения свингового характера для расслабления позвоночника и суставов.

Рассмотрим подробнее эти группы движений.

Группа А. ДВИЖЕНИЯ, ЗАИМСТВОВАННЫЕ ИЗ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА.

В «Разогреве» в основном используются движения, связанные с разогревом ног, в «чистом» и «вариационном» виде: *demi* и *grand plie*, *battement tendu*, *battement jete*, *rond de jambe*. Существует несколько

движений для разогрева ног, которые заимствованы из танца модерн или других техник.

1. Prance это движение состоит из быстрой смены следующих положений: «раз»- стопа на полупальцах;

«два» - оттолкнуться пальцами от пола, вытянуть стопу, колено согнуто и свободно;

«три» - вернуть в положение «раз»;

«четыре» - опустить в И.П.

Обычно это движение выполняется по 1 парал. или 1 аут позициям ног. Может сочетаться с *demi plie* на опорной ноге на любой счет.

2. Pas tortille - движение из урока народно-сценического танца, которое заключается в передвижение стопы по полу приемом «гармошки», открытие и закрытие стоп носком и пяткой по очереди.

3. Catch step - это динамическое движение скорее относится к шагам, исполняемым на месте и похоже на *degage* классического танца. Оно заключается в переносе тяжести корпуса с одной ноги на другую через небольшое сгибание коленей и переходе с полупальцев на всю стопу, обычно выполняется по 2 позиции ног из стороны в сторону, или по 4 позиции вперед - назад. Позиции ног могут быть как параллельные, так и выворотные.

О сочетаниях рассмотренных движений мы поговорим ниже, когда будем анализировать примеры комбинаций. Сейчас разберем следующий раздел «Разогрева».

Гриппа Б. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПОДВИЖНОСТИ ПОЗВОНОЧНИКА

В этом разделе мы рассмотрим все основные виды движений торса, поскольку эти движения используются во время всего урока: и в «Разогреве» и в «Адажио», и в «Партере» и в «Кроссе». Поэтому будет дан анализ всех основных положений, а уже затем, в каждом разделе будут даны рекомендации по их использованию.

Виды движений:

наклоны торса с прямой спиной (*flat back*)',

изгибы торса;

спирали;

body roll («волна»); *contraction, release, high release; tilt*.

НАКЛОНЫ ТОРСА

1. Flat back (плоская спина) или *table top* (поверхность стола). Положение, в котором спина, голова и руки составляют одну плоскость. При наклонах в сторону очень важно наклонять торс без изгиба в грудной клетке. При наклоне назад невозможно достичь угла наклона 90 градусов (как это происходит при наклоне вперед и в сторону), но необходимо стремиться наклониться как можно ниже, сохраняя прямое положение спины. При сгибании коленей и максимальном наклоне торса назад (хинч-позиция) возможно, что плечи исполнителя практически касаются пола. Но даже при этом наклоне нельзя прогибаться в пояснице или запрокидывать голову

назад. Распространенной ошибкой является произвольное округление спины, особенно у начинающих исполнителей.

При наклоне в сторону не должно быть изгиба в грудной клетке, линия наклона на уровне талии. Очень распространенной ошибкой является отведение бедер в противоположную от наклона сторону. Бедра должны быть расположены точно над стопами.

2. Deep body bend глубокий наклон вперед, ниже, чем на 90 градусов. При этом наклоне спина, голова и руки находятся также на одной 1S прямой линии, торс наклоняется как можно ниже, и если исполнять этот наклон по второй параллельной позиции ног, то голова и плечи исполнителя должны находиться практически около коленей. Основными ошибками считаются округление и расслабление позвоночника.

3. Side stretch. Наклон в сторону, при котором грудная клетка изгибается. Руки могут находиться в третьей позиции или же при наклоне вправо правая рука - в подготовительном положении, левая рука - в третьей позиции.

Наиболее целесообразно изучить эти наклоны, держась за станок одной или двумя руками, в положении «лицом к станку» или «бокком к станку». Все наклоны могут сочетаться с plie, подъемом на полупальцы, одновременным подъемом ноги на 45° или 90°. Однако в любой комбинации правила остаются неизменными. Наклон в положении flat back может выполняться крестом, квадратом, flat back в сторону может быть переведен без изменения высоты во flat back по диагонали.

В сочетании с другими видами наклонов, а также plie, releve и другими движениями ног можно составить большое количество комбинаций, которые могут быть использованы и в разделе «Разогрев».

ИЗГИБЫ ТОРСА

Curve (керф). Изгиб верхней части позвоночника вперед или в сторону. Начинается с движения головой вперед и выполняется до точки, расположенной в «солнечном сплетении». Иногда curve выполняется ниже до уровня поясицы. Это положение некоторые педагоги называют «low back». Основное требование - исполнение «через верх», т.е. первоначально вытянуть позвоночник вверх, а затем наклониться вперед или в сторону.

2. Arch - арка. В этом движении происходит изгиб позвоночника назад, голова продолжает линию спины и не запрокидывается. Сначала необходимо тянуться вверх и затем отклоняться назад, не сдвигая бедра, оставляя поясицу неподвижной.

3. Twist торса. Движение, начинающееся с закручивания плеч, за которыми поворачивается торс, изменяя плоскость своего расположения, бедра при этом остаются неподвижными.

5. Roll down и roll up. Roll down представляет собой постепенное, начиная с наклона головы, закручивание торса вниз, причем все позвонки, один за другим, должны быть включены в это движение. Roll up - обратное движение, подъем »раскручивание позвоночника в исходное положение. Основное внимание при исполнении необходимо обратить на

последовательное распространение движения от головы вниз по всем позвонкам, при этом последним позвонком, включенным в движение, должен быть копчик. При исполнении roll down нижние выступы тазовых костей должны быть направлены вверх. При изучении этих движений рекомендуется следующее подготовительное упражнение.

Подготовительное упражнение

И.П. 2 парал. поз. ног, руки свободно опущены вдоль торса.

1—4 — Наклон головы и плеч вперед - вниз до уровня 7-8 позвонка.

5—8 — Четыре пульсирующих покачиваний на этой точке.

1—4 — Продолжить наклон вниз до уровня 15-16 позвонка, т.е. включить в движение грудные позвонки.

5— 8 — Повторить пульс.

1— 4 — Продолжить наклон, включив в движение поясницу (фото 38).

5— 8 — Повторить пульс.

1 —16 — Медленное раскручивание позвоночника в И.П., последней поднимается голова.

При изучении всех изгибов педагогу следует внимательно следить за положением головы, она никогда не должна двигаться изолированно от позвоночника, голова - последний позвонок, начинающий или завершающий движение. Изгибы могут комбинироваться с движениями ног: *demi* и *grand plie*, *releve*, *battement tendu*, *rond de jambe par terre*

Спирали. К этой группе относятся Движения, развивающие подвижность позвоночника в месте крепления его к тазобедренному суставу. Спирали - это внутреннее движение, оно начинается с поворота таза, приводящего в движение позвоночник. Происходит скручивание позвоночника вокруг своей оси, распространяющееся снизу вверх. Изучение этих движений начинается сидя. Положение ног при этом может быть различным.

Основное внимание педагогу необходимо уделить тому, чтобы движение начиналось именно с поворота тазовых косточек и постепенно захватывало весь позвоночник; последним в движение приходит плечевой пояс и голова.

Body roll («волна»)

Если несколько центров последовательно включить в движение, один за другим, то получается волна всего тела. Можно представить, что перед исполнителем на расстоянии 10-15 см. находится стена, которой он касается поочередно коленями, тазом, грудью, плечами и в заключение - головой. Движение может начинаться из положения *grand plie* по второй параллельной позиции ног. Это фронтальная волна. Аналогично можно исполнить волну назад и в боковой плоскости. Возможно, исполнить волну, перенося вес тела с одной ноги на другую по второй параллельной позиции. При такой волне

через воображаемую вертикальную ось перемещается сначала колено, затем таз, грудная клетка, плечи, голова.

Contraction, release, high release

Описание и порядок изучения этих движений рассмотрены во 2 части.

Tilt

Во всех вышеописанных движениях позвоночник изгибался в различных направлениях и в различной динамике. Во время исполнения tilt (угол) позвоночник является центральной осью тела, но эта ось несколько смещается от строго вертикального положения. То есть корпус, сохраняя прямую линию, отклоняется вправо и влево. Tilt может исполняться и на одной ноге. Другая нога в этот момент может быть в положении «у колена» или быть открытой в любом из направлений. В технике Л. Хортона очень часто употребляется термин «Т-позиция». Суть его состоит в подъеме ноги приемом *développe* или *releve lent* на 90° и одновременном наклоне торса в противоположном направлении.

При этом торс, голова и «рабочая» нога составляют одну прямую линию. Наклон торса к опорной ноге происходит за счет сгиба в тазобедренном суставе. Первоначально «Т-позиция» изучается с отведением ноги назад как самый простой вариант. Иногда это положение называют layout. Затем изучается с открытием ноги в сторону. Последней изучается форма с открытием ноги вперед и отклонением торса назад. Положения tilt и Т-позиции могут соответствовать позам классического балета. Они используются в основном в *adagio*, исполняются в медленном темпе и позволяют воспитать такие качества как выворотность и шаг, устойчивость и точность позировки.

Группа В. УПРАЖНЕНИЯ СТРЕЧ-ХАРАКТЕРА

Упражнения стреч-характера (растяжение) используются в основном в партере для выработки шага и выворотности. Эти упражнения исполняются обычно в середине урока, когда связочный аппарат достаточно «разогрет». Упражнения стреч-характера исполняются:

- А) у станка,
- Б) на середине зала,
- В) в партере.

К этим упражнениям педагогу нужно относиться очень осторожно, поскольку существует большая опасность травм. Приступать к растяжкам необходимо только тогда, когда все мышцы ног достаточно разогреты, и исполнять их в медленном темпе двумя способами: либо пульсирующее покачивание, либо фиксированный наклон в течение не менее 120 сек.

Некоторые упражнения стреч-характера используются в «Разогреве» и не только для растягивания мышц ног, но и боковой поверхности торса, задней поверхности бедра и других частей тела. На середине зала упражнения стреч-характера могут исполняться в различных позах и положениях. На ниже приведенных фото показаны некоторые варианты этих позиций (фото 41, 42, 43, 44, 45, 46).

Об использовании упражнений стреч-характера в «Партере» и «У станка» мы будем говорить, когда будет подробно разбираться этот раздел урока. Использование упражнений стреч-характера в «Разогреве» зависит и от подготовки студентов. Эти упражнения очень полезны для детей и подростков, поскольку они позволяют развить шаг и выворотность тазобедренного сустава. В более старшем возрасте, когда опорнодвигательный аппарат уже сформировался, эти упражнения могут служить только в качестве вспомогательных для разнообразия композиции урока. Все упражнения стреч-характера должны выполняться в медленном темпе, без излишних физических усилий. Мышцы должны быть расслаблены и ни в коем случае не «трястись» от излишнего напряжения. Дыхание должно быть ровным и глубоким.

Гриппа Л. УПРАЖНЕНИЯ СВИНГОВОГО ХАРАКТЕРА И УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАССЛАБЛЕНИЯ

Для того чтобы перейти к следующему разделу урока «ИЗОЛЯЦИЯ», необходимо добиться достаточной свободы и расслабленного в держания позвоночника.

Это можно сделать с помощью двух видов упражнений:

- А) drop (падение)
- Б) swing (раскачивание)

Несколько примеров.

ПРИМЕР 1

И.П. 2 парал. поз. ног, руки свободны.

- 1 — Расслабить торс, drop вперед вниз, руки касаются пола.
- 2 — Demi plie (фото 47)
- 3 — Вытянуть колени, сохраняя положение рук и торса.
- 4 — Перенести тяжесть корпуса на руки и подняться на полупальцы.
- 5 — Вернуться в положение 3.
- 6— 8 — Roll up.

Во время исполнения уделить внимание первоначальному падению торса, он должен быть максимально расслаблен, позвоночник не напряжен.

ПРИМЕР 2.

И.П. — 2 парал. поз. ног, руки в III поз., локти вытянуты, ладони повернуты друг к другу.

- 1—2 — Flat back вперед.
- 3—4 — Demi plie.
- 5 — Drop торса вперед вниз.
- 6 — Опираясь на руки, вытянуть колени.
- 7—8 — Roll up.

ПРИМЕР 3.

И.П. — 2 парал. поз. ног, руки во II поз., локти вытянуты.

- 1 — Flat back вперед.
- 2—3—4 — Pulse, постепенно углубляя наклон.

- 5 — Drop торса вниз.
- 6—7—8 — Pulse, руки заходят за линию ног как можно дальше назад.
- 1—2 — Поднять торс в положение 1.
- 3—4 — Drop в положение 5.
- 5 — Flat back.
- 6 — Drop.
- 7 — Flat back.
- 8— И.П.

ПРИМЕР 4.

И.П. — 2 парал. поз. ног, руки свободно опущены вдоль торса.

- 1 — Drop торса вправо.
- 2 — Demi plie.
- 3 — Вытянуть колени.
- 4 — Подъем торса в И.П.
- 5—8 — Так же влево.

Повторить по 2 аут. поз. ног.

Тема 3.1. Методика последовательности раскладки основных фигур танцев латиноамериканской программы.

План:

1. Последовательная раскладка основных фигур. Методика планирования и проведения урока:
 - 1.1. Название фигуры танца.
 - 1.2. Исходное положение.
 - 1.3. Ведение.
 - 1.4. Описание степени поворота и направления (если исполняется поворот).
 - 1.5. Позиции ступни, шагов и работа стопы по направлениям.
 - 1.6. Ритм и счет каждого исполняемого шага.
 - 1.7. Законченная позиция фигуры.

Тренинг человеческому телу нужен постоянно.

Задачи экзерсиса, приобретение следующих навыков: постановка корпуса, рук, головы, легкость и законченность в исполнении движений, координация движений, постановка правильного дыхания, умения ориентироваться в пространстве, чувство апломба, ощущение позы. Экзерсис как средство подготовки костно-мышечного аппарата к освоению танцевального репертуара. Системность как основа усвоения упражнений. Возрастные особенности, их учет при подготовке и проведении урока.

Задачи спортивного экзерсиса:

- 1) Формирование правильной осанки.
- 2) Обучение позициям ног и рук.

- 3) Обучение элементам партерной хореографии.
- 4) Развитие двигательных навыков и координации движений.
- 5) Обучение технике выполнения элементов у опоры по точкам, в медленном темпе.
- 6) Обучение поворотам.
- 7) Обучение хореографическим прыжкам.

Применение партерной хореографии на данном этапе подготовки позволяет избежать появления ошибок при выполнении элементов у опоры, дает возможность привить навык «чувствовать мышцы», видеть красивую линию ног в положении сидя и лежа, быстрее добиться качества выполнения разучиваемых элементов.

Если задача тренера – поставить танцевально-спортивную вариацию, соответствующую спортивным правилам, наработать базу, дать динамику, найти индивидуальность пары, развить артистизм и эмоциональность, подготовить к выступлениям на турнирах и конкурсах, то задача спортивного хореографа – несколько иная. Это, прежде всего, самая "грязная" работа: научить спортсменов вытягивать стопы, колени, правильно работать мышцами своего тела. Растянуть сухожилия и связки для "шпагатов", махов и высоких "киков". Держать баланс на определённых точках стопы и контролировать свой позвоночник. Чувствовать каждую "клеточку" своего организма, знать анатомию, эффективно использовать возможности человеческого тела.

Спортивный хореограф работает, прежде всего, на улучшение спортивного результат танцоров и престиж тренера. Разработаны локальные и комплексные программы, для разновозрастных категорий танцоров.

Локальные программы – это комплексы упражнений на одну группу мышц, например:

- растяжка (для шпагатов, батманов, махов, высоких киков, глубоких выпадов, медленного поднятия ноги и т.д.);
- постановка корпуса (стойка в ST,LA). Укрепление мышечного корсета, пластика и статика позвоночника;
- постановка рук (упражнения на пластику и динамику рук, координация, позиции и уровни в спортивно-бальном танце, синхронность рук в LA позициях, объём и выразительность);
- разработка колен и стоп (постановка коленного сустава, растяжка и укрепление голеностопа и стопы, мягкость и выработка танцевального подъёма);

- постановка баланса (устойчивость, равновесие, сила, гибкость нижних конечностей);
- вращения (техника и тренинг всех возможных танцевальных вращений: пируэты, шине, спиральный поворот и т.д.);
- сила ног (подкачка икроножных, бедренных, ягодичных мышц, формирование мышечного рельефа, устойчивости, выносливости и скорости исполнения);
- энергетика танца (взаимодействие в паре, синхронность, распределение танца в паркетном пространстве, внешнее воздействие на зрителей и судей, артистизм и эмоциональность).

Общие (комплексные) программы:

- обще силовой тренинг (подготовка мышечного аппарата к восприятию и реализации любой танцевально-хореографической информации);
- партерная гимнастика (комплекс упражнений, разрабатывающий собранность мышечного аппарата, проработку внутренней поверхности бедра, голеностопа, прокачка пресса и спины);
- корректирующая гимнастика (устранение дефектов фигуры, прокачка различных мышечных групп для гармонического развития тела, борьба с лишним весом, усиление или замедление роста);
- классическая хореография для латиноамериканской программы (адаптированный экзерсис у "станка");
- воспитание культуры движений, чистота линий тела, постановка корпуса, баланса;
- основы джаз-модерн хореографии для латиноамериканской программы (балансировка центров, "изоляция", разработка локальной подвижности различных частей тела, приобретение пластичности, скорости, направленности движения, объёма).

После предварительной подготовки, выполнения упражнений в партере (на полу в положении сидя или лежа), когда сформировалось понятие: «осанка», «прямая нога», «носок натянут», «выпады», «растяжка», «взмах», можно переходить к обучению у опоры.

Все изучаемые упражнения выполняются лицом к опоре, в медленном темпе, с фиксацией ноги или туловища в нужном положении, для того, чтобы тренер – хореограф мог увидеть и исправить ошибки у танцоров.

По мере усвоения всех элементов в сторону разучивается выполнение элемента вперед, (стоя спиной или лицом к опоре) в зависимости от расположения опоры от стенки.

В уроке необходимо чередовать и сочетать элементы партерной хореографии с элементами у опоры, элементами ИВС (перекаты, кувырки,

упоры и т. д.), а также применять элементы игры, имитационные упражнения и доступные танцевальные движения.

Элементы **акробатики** сочетаются с элементами хореографии у станка, гимнастической стенки или на середине, включающие элементы индивидуальной работы: статические (равновесия, шпагаты, упоры, стойки) и динамические (перекаты, кувырки, перекидки, колеса, курбеты, полу перевороты, перевороты, сальто) упражнения.

По мере усвоения элементов хореографии у станка и на середине, для развития навыка слитного выполнения нескольких элементов рекомендуется сочетание изученного с элементами ИВС. Составляя связки или учебные этюды, необходимо правильно подобрать облегченные элементы классификационной программы с учетом соответствующего года обучения.

Рекомендуемые группы элементов:

1. Гибкость и волны.
2. Повороты.
3. Равновесия.
4. Прыжки.

Из каждой группы применяются те элементы, которые соответствуют году обучения по правилам классификационной программы.

(3 СЕМЕСТР)

Тема 3.1. Методика последовательности раскладки основных фигур танцев европейской программы.

План:

1. Последовательная раскладка основных фигур. Методика планирования и проведения урока:

- 1.1. Название фигуры танца.
- 1.2. Исходное положение.
- 1.3. Ведение.
- 1.4. Описание степени поворота и направления (если выполняется поворот).
- 1.5. Позиции ступни, шагов и работа стопы по направлениям.
- 1.6. Ритм и счет каждого исполняемого шага.

1.7. Законченная позиция фигуры.

Создание хореографии танца — важнейший этап, так как именно выбором хореографии определяется, на каком материале будут реализовываться поставленные цели и задачи. Выбор хореографии зависит от многих факторов, и в первую очередь от специфики того направления бального танца, для которого она предназначена. Бальный танец имеет множество различных форм, и очевидно, что хореография, например, для направления Freestyle, где требуется максимальная степень художественности и пластической выразительности, отличается от хореографии для направления Formation, где пары образуют ансамбль и рисунок танца формируется за счет орнаментальных перестроений. В одном из своих значений термин «хореография» «описывает определенную стадию в развитии танцевального мышления, связанную с оформлением языка искусства в строгую художественную систему». С понятием «хореография» также связаны понятия «Современный спортивный бальный танец», «хореографическая лексика» и «хореографический текст». Хореографическая лексика — это отдельные движения и позы, из которых формируется танец как художественное целое. На основе хореографической лексики складывается хореографический текст, представляющий собой совокупность элементов хореографического языка, объединенных в определенной последовательности.

Основной единицей лексической системы в бальном танце является «фигура» — соединение нескольких движений в определенной последовательности. Фигуры соединяются, образуя «вариацию» (или «схему», «связку», как часто говорят танцоры).

Фигуры европейской и латиноамериканской программ можно разделить на «базовые» и «усложненные». Базовые фигуры строго регламентированы, описаны в соответствующей литературе, они разделены на несколько групп в соответствии с классами танцевального мастерства. Усложненные фигуры представляют собой произвольное соединение танцевальных элементов, их схемы не регламентированы и сильно подвержены влиянию актуальных тенденций, в том числе танцевальной моды. Как правило, усложненные фигуры развиваются на основе базовых, но иногда являются результатом переноса фигур из одного танца в другой, заимствования из другой программы или даже из другой танцевальной дисциплины.

В зависимости от разрешенных правилами фигур соревнования по спортивному бальному танцу разделяются на два типа:

— «классовые» — разрешается исполнять фигуры в соответствии с классом танцевального мастерства;

— «открытый» класс — разрешено исполнять любые фигуры в характере танца, а также позы и фигуры-линии.

Создание хореографии для этих типов соревнований существенно отличается: в первом случае оно заключается в гармоничном соединении разрешенных фигур, тогда как во втором относительная свобода выбора танцевальной лексики позволяет реализовать более глубокие задачи и принципы.

Основные принципы создания хореографии для «классовых» соревнований. Учебники по спортивному бальному танцу не только содержат детализированные описания фигур, но и предлагают оптимальные варианты их соединения. Однако чисто механического соединения фигур необходимо избегать, учитывая следующие факторы:

- соответствие музыкальной фразировке танца;
- цикличность;
- соотношение стационарных, прогрессивных и вращательных фигур;
- композиционная органичность.

При создании хореографии для соревнований по «открытому» классу из всего многообразия разрешенных средств пластической выразительности необходимо выбрать те, которые наилучшим образом соответствуют характеру исполняемого танца и при этом способствуют формированию и раскрытию индивидуального стиля пары. На первый план выходят следующие принципы:

- соответствие музыкальной фразировке, ритмике и мелодике танца;
- динамическая органичность;
- композиционная органичность;
- художественная образность;
- богатство и разнообразие танцевальной лексики (в том числе поз, трюковых и акробатических фигур) и ее уместность;
- соответствие уровню мастерства танцоров;
- импровизационность и вариативность.

Многие особенности создания хореографии спортивного бального танца связаны с его конкурсной спецификой. Танцоры не знают заранее, какая конкретно мелодия будет звучать, при движении на паркете необходимо учитывать присутствие других пар, неизвестно, сколько точно будет длиться танец. Кроме того, время, в течение которого судья смотрит на пару, измеряется секундами, то есть хореография пары не оценивается как единое целое, а рассматривается отдельными фрагментами. Это приводит к тому, что все фрагменты композиции должны быть достаточно «однородными», чтобы пара за короткий промежуток времени могла продемонстрировать свои лучшие умения и качества. Следование этим требованиям необходимо, но оно бросает настоящий вызов хореографу-постановщику в спортивном бальном танце и требует от него не только высокого художественного вкуса, но и глубокого понимания специфики создания хореографии для данной танцевальной дисциплины.

Подробнее рассмотрим фактор музыкальности в спортивном бальном танце и его влияние на конкурсную хореографию танцевальных пар.

Музыкальность — один из важнейших критериев оценки пары в спортивном бальном танце. Развитие музыкальности у танцоров — достаточно сложная проблема, связанная с многоаспектностью этого понятия в бальном танце.

Музыкальность в спортивном бальном танце можно рассматривать на двух основных уровнях:

1) базовая музыкальность — соответствие танцевальных шагов и движений ритмической структуре исполняемого танца. На этом уровне музыкальность является компонентом танцевальной техники и заключается в четком соблюдении тайминга (соотношения длительностей) и ритмических акцентов;

2) продвинутая музыкальность — отражение музыкальных нюансов, умение передать в танце музыкальные особенности конкретной звучащей мелодии. На этом уровне музыкальность становится сильнейшим средством художественной выразительности, работающим на создание музыкально-пластического образа пары.

Развитие базовой музыкальности первично и происходит на начальном этапе обучения танцоров. Проблема заключается в переходе от базовой музыкальности к продвинутой — здесь нет единой методической концепции, и каждый педагог действует в соответствии со своим видением, а иногда и вовсе оставляет этот вопрос без внимания, надеясь на природную одаренность танцоров. Для того чтобы перейти на уровень продвинутой музыкальности, исполнителю необходимо научиться слышать в музыке не только базовый ритм, чему учатся все танцоры с детства, но и различные музыкальные нюансы: музыкальные фразы, направление движения мелодии, партии различных инструментов и вокал и др. Научившись слышать эти оттенки в музыке, танцору необходимо научиться воплощать их пластически. Зрители, как и судьи, воспринимают ритм кинестетически, то есть через движение. Они чувствуют постоянную пульсацию, повторения, акценты и переходы от одной фразы к другой, создающие гармоничное взаимодействие. Когда все богатство средств музыкальной выразительности находит свое выражение в танцевальной пластике, мы получаем некое упорядоченное чередование движений разной длительности и амплитуды, образующих ритмическую последовательность. Но на данном уровне понятие «ритм» должно получить несколько иное прочтение. На уровне продвинутой музыкальности ритм не сводится к таймингу — соблюдению длительностей шагов. Очень часто ритм понимается как тайминг, то есть как нечто, связанное только со временем («хронометрирование» — именно так можно перевести значение английского слова *timing*). Время — основной структурирующий фактор движения, но не единственный.

Ритм для танцора имеет несколько измерений — это и ритм музыки, и ритм движения. Необходимо отличать ритм движения от ритма, слышимого в музыке, а также уметь связывать их между собой, это помогает глубже понять, что же такое музыкальность.

Обратимся к словам Р. Верми — известного исследователя, теоретика и практика спортивного бального танца: «Ритм шагов по отношению к музыке может быть просчитан танцором, однако настоящий танец начинается только тогда, когда “просчитывание” заканчивается. Музыка часто используется как основа для ритмической структуры танца и как стимул для танцора, и при этом легко попасть в ловушку, подражая метрической структуре музыки механическими движениями тела (“шагами”»).

Ритм движений проявляется в изменении их различных параметров — не только длительности, но и скорости, амплитуды, создания акцентов. Хореология (современная теория движения и танца) выделяет несколько ритмических типов движения.

1. Движение с импульсом. Движение имеет акцент в начале, потому что именно в начале ощущима его наибольшая скорость. Движение затухает во времени.

2. Движение с импактом. Противоположность импульсу. Акцент и наибольшая скорость наблюдаются в конце, скорость нарастает в процессе движения.

3. Свинговое движение. Акцент свинга находится посередине, где наблюдается наибольшая скорость и давление веса.

4. Равномерное движение. Многие движения не имеют акцента или заметных изменений какого-либо рода и контролируются на всем их протяжении.

5. Вибрирующее движение. Акцент на каждое движение, выполняемое с изменяющейся скоростью, контроль за счет постоянной смены напряжения и расслабления.

6. Ударное движение. Акцент на каждое движение, что создает четкую ритмическую структуру.

7. Возвратное движение. Это импакт с последующим импульсом, соединенные в одно движение с одним акцентом.

8. Нарастающее движение. Это движение, которое нарастает, пока не перейдет в следующее.

Эти примеры описывают ритм отдельных движений, но в танце мы не выполняем отдельные движения, мы связываем их между собой. Эта взаимосвязь движений с последующими называется «фразировка». Понять смысл фразировки помогает лингвистическая модель: буквы составляют в слова, слова — в предложения, предложения — в текст и т. д. В танце фразировка движений соотносится со структурой музыки. Фраза ритма тела представляет собой мельчайший композиционный фрагмент танца, в котором действия организованы ритмически в законченную форму, хореографический паттерн. Подобно тому как различаются ритм музыки и ритм движений, можно выделить музыкальную фразировку и фразировку движений. Когда танцевальная фраза не идентична музыкальной, это не означает, что они не взаимосвязаны. Быть музыкальным — не значит совпадать со слышимым ритмом музыки. Музыкальность танцора связана с его способностью

создавать собственную фразировку движений и соотносить ее с ритмом музыки. Музыкальность — это взаимодействие этих двух ритмов, их совпадение, взаимодополнение или, наоборот, противопоставление.

Помимо взаимодействия с музыкой, танцоры ритмически взаимодействуют друг с другом в паре, что особенно выражено в латиноамериканской программе. На продвинутом уровне «партнер не может, да и не должен иметь такую же фразировку движений, как и его партнерша, и до тех пор, пока каждый из них не будет точно знать свой ритм, пара не станет своеобразным “местом встречи” между партнерами, их танцем и музыкой».

Итак, продвинутая музыкальность пары складывается из музыкальной фразировки музыки, фразировки движений партнера и фразировки движений партнерши. Все это вместе создает танцевальную фразу. Проблема использования таких комплексных, многокомпонентных танцевальных фраз заключается в специфике бального танца, где хореография пары — компонент относительно постоянный, а музыка может звучать самая разнообразная и даже не всегда соответствующая характеру исполняемого танца, и каждый в паре воспринимает ее по-своему. Танцевальной паре необходимо развивать единство музыкального восприятия для обоих партнеров, а также тренировать навыки вариативности и импровизации при исполнении своей хореографии под различную танцевальную музыку.

ТЕМА 3.2 СПЕЦИФИКА РАБОТЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРА В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

План:

1. Особенности воспитательной работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
2. Особенности учебно-творческой работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
3. Роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе.

Короткий конспект лекции.

Руководитель коллектива является не только балетмейстером, но и педагогом-воспитателем, организатором, способствуя всей своей деятельностью формированию личности участников коллектива. Очень важны и задачи постановки танцевального номера, и качество репертуара, но в первую очередь руководитель должен думать о воспитательном, познавательном значении этого репертуара, его ценности с точки зрения формирования личности участника, его художественного вкуса, совершенствования его мастерства. Работая с коллективом художественной самодеятельности сегодня, когда неизмеримо вырос духовный уровень,

культура, художественно-эстетический вкус нашего народа, несколько не проще, а иногда даже сложнее, чем с профессиональным. Разберем вопросы деятельности руководителя хореографического коллектива.

Воспитательная сила занятий в коллективах художественной самодеятельности заключается в том, что они будят в человеке творческое начало, желание размышлять, сопоставлять факты и явления, делать выводы. Настоящее искусство всегда эмоционально. Оно формирует сознание человека как художника, творца, даруя ему радость сотворчества, воспитывая любовь к прекрасному. Любое произведение искусства должно быть понятно народу, иначе оно не несет в себе воспитательных функций. Творческая учеба, творческая деятельность руководителя коллектива должны переплетаться с воспитательной работой. Балетмейстеру нельзя упускать из поля зрения поведение участников самодеятельности в семье, внутри коллектива, взаимоотношения между отдельными его членами. Работа балетмейстера требует от него глубокого понимания происходящих в обществе процессов, умения воплотить их в своем творчестве. Раскрытие в хореографическом образе лучших черт современного человека — одна из основных задач хореографического искусства. Способ воплощения творческого замысла хореографа во многом зависит от того, каково его мировоззрение, его эстетический идеал, его творческие позиции.

Одной из важнейших задач, стоящих перед балетмейстером, руководителем самодеятельного коллектива, является художественно-эстетическое воспитание его участников. Работа эта направлена на повышение культурного уровня членов коллектива, расширение их кругозора, привитие им творческого отношения к хореографическому искусству.

Воспитательная работа, которую ведет балетмейстер в самодеятельном хореографическом коллективе, способствует формированию мировоззрения его членов, правильному восприятию ими окружающей действительности, верному подходу к оценке произведений искусства. Эту работу целесообразно строить в связи с различными мероприятиями, проводимыми культурно-просветительным учреждением, при котором работает данный коллектив.

План работы конкретного коллектива должен быть скоординирован с общим планом работы учреждения, они должны дополнять друг друга. Воспитательная работа должна проводиться систематически, только тогда она может привести к положительным результатам; только тогда участники коллектива по-настоящему полюбят искусство, которым занимаются, полюбят труд, повседневный, кропотливый. Это поможет им повысить их исполнительское мастерство, поможет в решении репертуарных вопросов. Балетмейстер должен сплотить коллектив, четко определить конечную цель его работы и определенные этапы пути.

Сложность воспитательной работы в самодеятельном коллективе во многом определяется тем, что он состоит, как правило, из людей различного

возраста, различного уровня культуры и воспитания. Сосредоточить их интересы на решении общих задач не просто. Балетмейстеру, формирующему единый художественный организм, приходится проявлять такт, чуткость педагога-воспитателя, применяя индивидуальный подход к своим ученикам. Создавая план воспитательной и художественной деятельности коллектива, надо добиваться непрерывности процесса развития, как коллектива, так и отдельных его членов. И потому целесообразно строить работу по принципу «от простого - к сложному», наметить этапы воспитательной, учебно-педагогической и творческой работы.

Руководитель должен наметить такой план работы, такой репертуар, который привлечет бы, заинтересовал всех участников коллектива, план, где учитывались бы возможности каждого участника, перспективы их творческого роста. Каждый урок должен быть интересен артистам-любителям. Руководитель должен равномерно загрузить каждого пришедшего на занятия, найти возможность проявления способностей каждого. Формы и методы воспитательной работы в самодеятельном коллективе могут быть различны. Они зависят от характера и направленности творческой деятельности коллектива, культурного и художественного уровня его участников и других условий. Так, например, изучение какого-либо народного танца может и должно сопровождаться рассказом руководителя о жизни этого народа, о его истории, быте, об истоках данного танца и т. д. и т. п. Действенную помощь тут может оказать показ специальных фильмов, прослушивание музыки и песен, связанных с данной постановкой. Все это требует от постановщика большой подготовительной работы, ему самому необходимо тщательно изучить материал.

Успехи коллектива всегда тесно связаны с его четкой организацией, с дисциплиной - непременным условием нормальной жизни данного творческого организма. Необходимо, чтобы каждый сознательно участвовал в поддержании порядка, и в этом вопросе бюро может сыграть большую роль. Следует стремиться установить доброжелательное, бережное отношение друг к другу, развивать инициативу, прививать участникам коллектива чувство высокой ответственности за выступления перед зрителями. Значение дисциплины не исчерпывается художественными целями, она имеет громадное значение для формирования у участников коллектива качеств, необходимых для советского человека, строителя коммунистического общества. Дисциплина прививает навыки организованности в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему, вырабатывает способность подчинять личное общественному, пробуждает глубокое уважение к общему труду.

Сознательная дисциплина - это дисциплина внутренней организованности и целеустремленности, добровольного подчинения своего личного интереса коллективной деятельности. Внешняя дисциплина создает предпосылки к развитию внутренней самодисциплины, а это помогает и в

художественном творчестве. Исполнитель становится собранным, внимание на занятиях обостряется, он быстрее и четче выполняет поставленные перед ним задачи. Вопросы дисциплины очень важны для работы хореографического коллектива. Необходимо стремиться к тому, чтобы у каждого из участников коллектива была внутренняя убежденность в необходимости дисциплины, и в этом вопросе большое значение имеет личный пример балетмейстера. Не нужна дисциплина, основанная на страхе, резком окрике, который сковывает психику участника танцевальной группы, выбивает его из творческого состояния.

Большой простор для творческой работы дает патриотическое воспитание - постановка номеров на современные темы, создание образов современников. В данном случае посещение музея, изучение соответствующей литературы, встречи с людьми, близко знавшими того, о ком рассказывает создаваемое сценическое произведение, помогут участникам коллектива лучше познакомиться с материалами, понять характер героя. В коллективе художественной самодеятельности воспитательная работа проводится как во время занятий, так и во внеурочное время. Это могут быть лекции, беседы, экскурсии по памятным местам боевой славы, просмотр и обсуждение концертных программ и спектаклей профессиональных и самодеятельных коллективов, посещения выставок и музеев.

Одной из форм воспитательной работы должно стать обсуждение выступлений коллектива, где руководитель обязан остановиться как на положительных, так и на отрицательных моментах. Важно при этом уделить внимание каждому участнику, учитывая их индивидуальные особенности. Замечания следует делать в такой форме, которая бы способствовала появлению у критикуемого желания исправить допущенные им ошибки. Для этого надо знать особенности характера каждого из участников коллектива. Одно замечание, высказанное в резкой форме, может травмировать и приведет к внутреннему зажиму, что помешает ему в дальнейшей работе; другой, наоборот, нуждается именно в строгом замечании в присутствии всего состава ансамбля. Вовремя сказанное доброе слово, поддержка, одобрение во многом помогут раскрыться способностям участников коллектива.

Большую воспитательную роль играют творческие отчеты самодеятельных коллективов. Очень полезен также обмен опытом между различными хореографическими коллективами художественной самодеятельности, творческая помощь друг другу. Бесспорную пользу принесут и встречи с композиторами, мастерами хореографического искусства, художниками, которые могут поделиться своим опытом работы, рассказать о своем творческом пути.

Балетмейстер призван заботиться о формировании музыкального вкуса у своих учеников, прибегая к помощи музыкального руководителя, организовывая посещения музыкальных вечеров и концертов, помогая участникам коллектива разбираться в характере, стиле, образе музыкального

произведения. Балетмейстеру надлежит также строго подходить к подбору музыкальных произведений, которые он хочет положить в основу постановки танцевального номера.

Очень важная роль в системе профессионального обучения принадлежит личности преподавателя. Особенно сегодня, в эпоху информационно-компьютерных технологий его фигура занимает центральное место в учебном процессе. Это происходит, в частности, в связи с тем, что именно эмоционально-волевые качества преподавателя, его способность ярко и убедительно, мастерски сочетать в своем мышлении и поведении образное и логическое, абстрактное и конкретное приобретают решающее значение в процессе привлечения студентов к богатствам хореографической культуры.

Научно-педагогический уровень подготовки преподавателя предусматривает соединение фундаментальных профессиональных знаний и умений с соответствующим научным и творчеством.

Профессиональное знание можно рассматривать как основу становления профессионального мастерства, которая оценивается уровнем обобщенности знания предмета преподавания, его методики, педагогики и психологии, глубиной усвоения, умением использовать их на практике как репродуктивно, так и творчески.

Профессиональные умения, которые формируются в процессе усвоения профессиональных знаний, является той основой, без которой невозможна преподавательская деятельность. Эти умения заключаются в определении структуры, содержания, методики проведения учебных занятий, способов подготовки к ним, использовании важнейших приемов создания проблемных ситуаций, осуществление контроля за результатами занятий, и тому подобное.

Теоретико-методическая подготовка преподавателя должна подкрепляться педагогическими навыками, которые делятся на две основные группы. К первой относятся: высокая исполнительская культура (точный, яркий убедительный практический показ); умение владеть собой, управлять своими эмоциями (снимать излишнее психическое напряжение, вызвать творческое вдохновение); техника речи. Вторая группа включает умение сотрудничать с отдельным студентом или студенческим коллективом в процессе решения педагогических задач (дидактических, организаторских, коммуникативных и т. Д.).

В процессе овладения методикой преподавания классического танца педагогические навыки должны подчиняться умению передавать свои знания, подчеркивать значимость этой дисциплины вообще и определенных ее положений в частности.

Изложение учебного материала должно быть:

- доступным и разнообразным, с выделением главного и второстепенного;
- логичным, связанным с практикой;
- интересным, эмоциональным;

- связанным с усвоенным ранее материалом.

Педагогическое мастерство можно определить как доведены до высокой степени совершенства знания, умения, навыки, владение различными методиками, направленными на обеспечение эффективности учебно-воспитательного процесса. Она может направляться на репродуктивное и творческое усвоение студентами определенных видов деятельности, приобретения практического опыта, формирования высокой профессиональной культуры.

Творческий характер педагогической деятельности напрямую связан с профессионально-личностной мотивацией преподавателя, с появлением у него на базе профессиональных знаний, умений, собственного опыта определенной творческой идеи. Осуществляя поиск новых оригинальных путей и средств для реализации педагогической деятельности, такой преподаватель не копирует чужой опыт, а прорабатывая его, делает частью собственных педагогических идей.

Творческую деятельность преподавателя характеризует умение быстро ориентироваться в конкретной ситуации, способность оперативно и правильно ее оценивать и, импровизируя, мгновенно принимать решения на основе педагогического опыта, знаний, эрудиции. При этом импровизация - это не самоцель, а средство обогащения и совершенствования творческого замысла непосредственно в процессе занятия.

Художественные специальности, в частности, хореография, как никакие другие, требующие от преподавателя творческих качеств, личностной направленности на творчество, поскольку он не только привлекает студентов к чисто технического освоения классическим танцем, но и пробуждает в них желание творить по законам красоты. В связи с этим встает вопрос о стиле общения, который должен определяться активно-положительным отношением к студентам, увлеченностью своим делом, высоким профессионализмом и деликатностью, атмосферой творческого сотрудничества, что в конечном итоге обеспечит высокий уровень обучения.

Основным признаком педагогического общения на субъектном уровне является личностная ориентация собеседников, есть готовность видеть и понимать друг друга, паритетность их психологических позиций. Педагогическое общение наиболее результативное, когда развивается как диалог, поскольку последний предполагает активное сотрудничество всех участников, принятие и учет правомерности точки зрения собеседников. В учебном диалоге преподаватель может последовательно углублять проблему и подталкивать студента на ее личностное переосмысление и понимание в пределах поставленных задач. Студент осуществляет поиск путей ее решения и таким образом имеет возможность не только накопить определенный опыт, но и самоутвердиться в профессиональной сфере. Такой диалог особенно уместен при выполнении творческих заданий: составлении комбинаций, этюдов и т. Д. и пригодится в процессе овладения дисциплиной «Искусство балетмейстера».

Существенной составляющей педагогического мастерства должна стать

требовательность к студентам, ориентация на необходимость постоянного совершенствования качества исполнения, расширение границ освоенного материала. Однако, в то же время студент должен видеть в лице преподавателя человека, которая заинтересована в успехах своих воспитанников.

Весомым подтверждением педагогического мастерства станет также качественный и точный показ, а как уже отмечалось, именно зрительный возбудитель в первую очередь поражает воображение и убеждает в необходимости самосовершенствования. Не менее важны объяснения преподавателя, его умение четко и кратко формулировать суть выполняемого движения или ошибки при выполнении последнего. Для этого помимо глубоких знаний необходимо хорошо владеть риторикой, иметь хорошую дикцию и рядом с конкретностью, четкостью, апеллировать в сфере педагогических знаний, воображения, способствуя развитию образного мышления.

Самообразование - это знание, полученные самостоятельно с учетом личных интересов и потребностей, полученные из разных источников, а не только в профильных учебных заведениях. Отличительным признаком самообразования педагога является улучшение качества преподавания хореографических дисциплины, качества воспитательной работы, повышения уровня знаний, исполнительского мастерства, воспитанности и развития студентов. Самообразование преподавателя хореографических дисциплин заключается в изучении новых программ и учебников, анализе их дидактических и методических особенностей, самостоятельное усвоение новых технологий учебно-воспитательного процесса, посещение концертов профессиональных и любительских хореографических коллективов, участие в конкурсах и фестивалях, мастер-классах, конференциях, семинарах, проведение открытых занятий. Большое значение имеет и исследовательская работа, которая дает возможность самостоятельно и целенаправленно работать, развивает креативное мышление, совершенствует систему теоретических знаний, практических умений и навыков. Но преподаватель должен осознавать, что работа над развитием научно-исследовательских способностей студентов должна иметь не эпизодический характер, а представлять собой целостную систему обучения. Только при таких условиях можно добиться качественных результатов.

В настоящее время наблюдается рост потребности в одаренных, творчески настроенных педагогах, которые не только глубоко понимают педагогические задачи искусства в обществе, но и обладают необходимыми профессиональными навыками работы с творческим коллективом, без чего невозможно развитие такой востребованной области художественного образования, как область хореографического искусства. В мире новых задач роль профессиональных высших учебных заведений I - IV уровней аккредитации, которые готовят руководителей танцевальных коллективов, преподавателей хореографических дисциплин. От того, как будут

подготовлены выпускники к выполнению своих профессионально-педагогических обязанностей в работе с хореографическим коллективом, которыми творческими и педагогическими теориями методами они овладеют в процессе обучения, будет зависеть эффективность и качество учебного процесса в школах искусств, хореографических школах, ансамблях и студиях. Поэтому подготовка специалиста в системе высшего профессионального образования должна быть ориентирована, прежде всего, формирование и развитие специфических профессиональных компетенций будущего руководителя любительского хореографического коллектива. Полноценное **формирование компетенций** возможно только при условии введения компетентного подхода к обучению, под которым понимается направленность всего образовательного процесса на формирование и развитие компетенций личности, выбор соответствующего содержания обучения, его организации и способа оценки результатов и качества.

Компетентный подход в образовании - это ответ на требования времени. Динамические изменения жизни, постоянное обновление информации определяют потребность в членах общества - специалистах, которые способны оперативно адаптироваться, учиться на протяжении жизни, непрерывно развиваться.

Содержание образования может быть реализовано через определенные методы обучения. В этот перечень с полным правом должны быть приобщены: поисковые и исследовательские методы обучения, предполагающие самостоятельную активную деятельность студентов, задействование и развитие их творческого потенциала, умение самостоятельной работы дополнительных источников, коммуникативные (особенно при работе в группе) и организационные умения.

Требования настоящего к специалисту по хореографии очень высокие. В нашей стране проходит много различных конкурсов, фестивалей с классической, народной и современной хореографии, проводятся телевизионные танцевальные шоу-программы.

Все эти художественные проекты вызывают интерес молодежи и желание детей заниматься танцами. Перед педагогами стоит задача - воспитание современного, компетентного специалиста-хореографа, который способен решать различные творческие задачи.

Если говорить о специфических профессиональные компетенции педагога-хореографа, руководителя творческого коллектива, то, при всем разнообразии специальностей в области хореографического искусства, все они предполагают наличие общих и узкопрофессиональных компетенций. К общим компетенциям мы можем отнести компетенции, касающиеся вопросов организационной, педагогической, учебно-тренировочной, постановочно-репетиционной и концертно-исполнительской деятельности руководителя хореографического коллектива с учетом его профессиональной и творческой специфики. В узкопрофессиональных компетенциях мы относим методическую компетенцию, включающую в себя и традиционные, и инновационные методики и технологии по изучению техники, стиля,

манеры исполнения основных элементов различных видов танца: народно-сценического, классического, украинского, историко-бытового, бального, модерн, джаз-танца и других современных направлений.

Нельзя обойти стороной и эмоциональную компетенцию будущего педагога-хореографа. Именно эмоции, или эмоциональный интеллект, как большой природный пласт в арсенале каждого человека есть главной характеристикой человеческой личности и предоставляют возможность будущему педагогу заставить «работать» их на осуществление задач, поставленных в процессе творческой деятельности в любительском коллективе. Указанная компетенция проявляется в умении руководителя установить эмоциональный контакт со всем творческим хореографическим коллективом и с каждым отдельным участником, создать на занятиях атмосферу взаимопонимания и доверия, выбрать нужный тон и форму общения, управлять чувствами и мыслями учеников и, не в последнюю очередь, своими, т.е. оставлять все свои эмоциональные проблемы за пределами коллектива и не показывать их участникам. Исправление ошибок должно вестись в корректной форме, без лишних эмоций, объективно, полученные результаты должны соответствовать истинному положению вещей. 80% успеха в жизни обеспечивает именно эмоциональный интеллект. Эмоциональный интеллект мы рассматриваем как компонент психологической компетентности специалистов культуры и искусства, выпускаемых вузами. Для подготовки педагога-хореографа это особенно важно, так как под «эмоциональным интеллектом» понимаются: способность к само мотивации, устойчивость к разочарованиям, контроль за собственными эмоциональными вспышками, умение отказаться от удовольствий, регулирования настроений и умение не давать переживаниям заглушать способность думать, сопереживать, надеяться. Естественно, выше названные компетенции не единственные. Они и многие другие позволяют студентам в процессе обучения сформировать профессиональную готовность к работе с хореографическим коллективом.

Сегодня стремительно набирают обороты процессы интеграции и глобализации. В этих условиях выдвигаются новые требования к личности педагога, главным достоянием которого должны быть общечеловеческая культура и общечеловеческие ценности личности. Поэтому, наряду с профессиональным становлением и совершенствованием, необходимо формирование у современного специалиста социокультурной компетентности. Важным компонентом профессионального образования становится личная культура педагога. Высшее образование перестает быть только профессиональной, она становится элементом общей культуры человека. На наш взгляд, социокультурная компетентность является неотъемлемым атрибутом современного образованного человека, а следовательно, должна выступать важной составляющей профессиональной подготовки будущего специалиста культуры и искусства. Таким образом, развитие профессиональной компетенции означает подготовку специалиста, способного исследовать и проектировать свою деятельность, который умеет

думать и действовать в профессиональной области независимо от чужой воли, обстоятельств, самостоятельно осуществлять выбор и принимать ответственные решения, ставя цели и производя свои индивидуальные стратегии.

Опираясь на отраслевые стандарты высшего образования и образовательно-квалификационную характеристику бакалавра по хореографии, артиста, преподавателя специальных дисциплин, балетмейстера (по видам искусств) и анализируя их, можно сделать вывод: чтобы преуспеть в учебе и стать профессионалом своего дела необходимо много работать над изучением профессионально-ориентированных дисциплин, над целым рядом предметов, формирующих общекультурную личность, владеть социально-личностными, общенаучными, инструментальными, обще профессиональными и специализированно-профессиональными компетенциями.

Контрольные вопросы:

13. Формы и методы воспитательной работы в самодеятельном коллективе.
14. Планирование работы в самодеятельном хореографическом коллективе.
15. Понятие «педагог», «воспитатель», «преподаватель», «педагогика», «профессиональная компетенция», «преподавание», «мастерство».
16. Определить роль личности преподавателя-хореографа в воспитательном процессе.