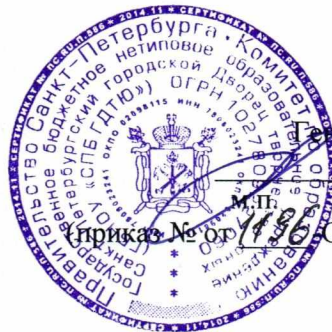


ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ НЕТИПОВОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОРОДСКОЙ ДВОРЕЦ ТВОРЧЕСТВА ЮНЫХ»

ПРИНЯТА

Малым педагогическим советом
Учебно-оздоровительного отдела
(протокол от «19» марта 2021г №2)



УТВЕРЖДАЮ

Генеральный директор
М.Р. Катунова

приказ № от 13.05.2021г Од от 13.05.2021г

Дополнительная общеобразовательная общеразвивающая программа

«Калейдоскоп танца»

Возраст учащихся: 10-13 лет

Срок реализации: 1 год

Уровень освоения: общекультурный

Разработчик:

Рыжик Ольга Николаевна,
педагог дополнительного образования;

ОДОБРЕНА

Методическим советом
ГБНОУ «СПБ ГДТЮ»
(протокол от 13.05.2021г. № 8)

1. Пояснительная записка.

Дополнительная общеобразовательная программа по обучению танцу «Калейдоскоп танца» (далее, программа) реализуется в Учебно-оздоровительном отделе ГБНОУ СПб ГДТЮ имеет **физкультурно-спортивную направленность**. Программа относится к образовательным программам с базовым уровнем освоения.

Актуальность программы заключается в соответствии государственной политике в области дополнительного образования, социальному заказу общества и ориентированы на удовлетворение образовательных потребностей детей и родителей. В ходе приемной кампании ежегодно присутствует интерес и спрос на танцы. Программа также направлена на формирование здорового образа жизни. Она помогает обучающимся привить любовь к ЗОЖ через такой вид физической активности как танец.

Программа предназначена для детей от 10 до 13 лет. Программа представляет собой ознакомление с несколькими стилями танца. Прежде всего, основы хореографического искусства, включающее основы классического танца –экзерсис у станка, элементы на середине и вращения, а также партерная гимнастика на полу и элементы растяжки. И три блока для ознакомления со стилями – фламенко, джаз-танец и степ.

Актуальность программы также обусловлена следующими факторами:

Детям интересен и увлекателен сам процесс обучения танцу, развитие танцевальных навыков, координации, гибкости, а далее участие в класс-концертах. Танец способствует гармоничному физическому развитию тела. Во время обучения дети приобретают хорошую осанку, развивают координацию, силу и выносливость, кроме того, учатся общаться со сверстниками и старшими товарищами. Совместное творчество развивает фантазию, воображение, увеличивается кругозор.

В процессе изучения культуры танца формируется и воспитывается хороший вкус, повышается общий культурный уровень обучающегося.

В процессе обучения и участия в концертах происходит формирование гармоничной личности, приобретаются профессиональные навыки, формируется дисциплинированность и ответственность.

Занятия по программе способствуют гармоничному развитию личности, как физическому, так и духовному. Укрепление мышечного скелета, развитие координации, силы, укрепление иммунитета, развитие чувства ритма и пластичности, – эти аспекты будут проработаны на занятиях. В результате занятий у детей формируется дисциплинированность и ответственность. При соприкосновении с этой культурой повысится общий культурный уровень, увеличится кругозор, фантазия, воображение.

Новизна программы

Педагог гибко сочетает индивидуальную и групповую работу, помогая обучающимся найти свой собственный стиль в рамках изучаемого танцевального материала. Уделяя внимание танцевальной технике, обращает внимание на формирование исполнительского мастерства.

В то же время, обучение танцу опирается на хореографическую базу, проучивание элементов начинается с простых танцевальных приемов.

Обучение включает в себя участие в класс-концертах, что формирует навыки выразительного исполнения.

Отличительной особенностью данной программы является широкий круг решаемых задач. Обучение танцу развивает ритмичность и музыкальность, координацию и гибкость, выразительность и артистизм. Танцевать можно как сольно, так и в группе. Разнообразие стилей, многообразие и ёмкость дает возможность выразить себя наиболее полно каждому, может зародить дальнейшие профессиональные интересы.

Главным принципом при планировании обучения является принцип «от простого к сложному», постепенность перехода по мере усвоения навыков и знаний.

Педагогическая целесообразность

Методика обучения танцевальным дисциплинам строится на следующих принципах:

- систематичность: обучение строится по определенной системе, регулярность занятий обеспечивает большой результат;
- доступность: для обучения – достаточно желания и отсутствие медицинских противопоказаний;
- осознанность: формирование устойчивого желания детей овладеть искусством танца;
- наглядность: формирование у учащихся четкого видения разучиваемого движения по технике и его места в танце;
- комплексность: решение оздоровительных, творческих и социально-ориентированных задач в процессе обучения;
- личностная ориентация: при обучении учитываются потребности, уровень развития и запросы каждого учащегося.

Адресат программы—школьники и школьницы 10-13 лет, имеющие желание танцевать.

Цель программы: Формирование танцевальных навыков, чувства ритма, творческих способностей.

Задачи:

Выполнение заданных целей предполагает исполнение следующих задач:

Обучающие:

- изучение и приобретение знаний и навыков в области танца;
- использование языка хореографии для выражения собственных ощущений
- умение понимать «язык» движений, их красоту.

Развивающие:

- развития чувства гармонии, чувства ритма;
- развитие гибкости, координации движений;
- развитие психофизических особенностей, способствующих успешной самореализации;
- совершенствования нравственно- эстетических, духовных и физических потребностей,
- укрепление физического и психологического здоровья.

Воспитательные:

- развитие способностей к продуктивному сотрудничеству в малом коллективе для совместного решения творческих задач;
- воспитание эстетического вкуса посредством соприкосновения с творчеством и участия в исполнении танцевальных номеров;
- воспитание способностей к самореализации и самоконтролю в творческой деятельности.

Условия реализации программы.

Условия набора и комплектации групп.

На обучение по данной программе принимаются все учащиеся в возрасте 10-13 лет, желающие научиться танцевать. Обучающиеся, принятые на обучение по программе, формируются в группы. Наполняемость группы составляет 10-15 человек.

Срок реализации программы.

Программа рассчитана на 1 год обучения в объеме 144 часов, занятия проводятся два раза в неделю по 2 академических часа.

Особенности организации образовательного процесса.

В ходе реализации программы в образовательном процессе включаются разнообразные педагогические методы и приемы взаимодействия педагога с обучающимися: устное, демонстрационное и аналитическое изложение материала, репродуктивные методы, приемы технологии творческой мастерской.

В структуре занятия, сочетаются индивидуальные и групповые формы организации учебной и репетиционной работы с обучающимися. Индивидуальные упражнения, задания необходимы для более точного исполнения и наработки техники, совершенствование отдельных движений и элементов требует индивидуального подхода, в том числе, и из-за физиологических особенностей.

Групповые задания формируют навыки совместного исполнения и максимальной сонастройки, включающей выявление общих тембровых красок, общих принципов фразировки.

Формы занятий: учебные занятия, репетиции, класс-концерт, конкурс, открытое занятие.

Кадровое обеспечение: Программа реализуется под руководством педагога дополнительного образования, имеющего специальность: хореограф, руководитель хореографического коллектива.

Материально-техническое обеспечение

Помещение для занятий должно представлять собой танцевальный зал, зеркалами, быть оборудовано аудиотехникой (колонки или динамик) для обеспечения возможности работать с фонограммами или под живое исполнение. Одежда для занятий—удобная, не стесняющая движений, для занятий основами хореографии и современного танца желательны балетки или чешки, туфли для степа и фламенко(закрытый носок, небольшой каблук, плотная подошва, гвоздики или железные набойки для звукового эффекта на носке и каблуке) или для характерного танца (закрытый носок, небольшой каблук, плотная подошва), для танца фламенко во втором полугодии желательна длинная юбка.

Планируемые результаты

Обучающие:

- приобретение и освоение навыков в области танца;
- умение выражать собственные ощущения, используя язык хореографии,
- умение понимать «язык» движений, их красоту.

Развивающие:

- развитие чувства гармонии, чувства ритма;
- развитие гибкости, координации движений;
- развитие психофизических особенностей, способствующих успешной самореализации;
- совершенствования нравственно- эстетических, духовных и физических потребностей,

- укрепление физического и психологического здоровья.

Воспитательные:

- развитие способностей к продуктивному сотрудничеству в малом коллективе для совместного решения творческих задач;
- воспитание эстетического вкуса посредством соприкосновения с творчеством и участия в исполнении танцевальных номеров;
- воспитание способностей к самореализации и самоконтролю в творческой деятельности.

Личностные

—развитие дисциплинированности, уверенности в собственных силах, развитие внимания, выносливости, стремления к достижению поставленной цели,

- развитие умения работать в коллективе, умения общаться как со сверстниками, так и с младшими и старшими товарищами.

Учебный план.

№	Разделы и темы	Количество часов в год			
		Всего	Теория	Практика	Форма контроля
1	Вводное занятие. Мини-лекция «Наше тело—техника безопасности», «История развития танца»	1	1	-	Устный опрос
1. Основы классической хореографии					
1.1	Элементы классического экзерсиса у станка.	11	1	10	Аналитическая беседа, упражнения, наблюдение, устный опрос
1.2	Port De Bras на середине	6	1	5	Упражнения, наблюдение, устный опрос
1.3	Temps Lie	6	1	5	Упражнения, наблюдение
1.4	Вращения	6	1	5	Упражнения, наблюдение
1.5	Партерная гимнастика, растяжка	6	1	5	Аналитическая беседа, упражнения, наблюдение, устный опрос
2. Основы современного танца (джаз-танец)					
2.1	Позиции ног и рук, уровни	6	1	5	Упражнения, наблюдение

2.2	Свинги	6	1	5	Упражнения, наблюдение
2.3	Вращения	5	1	4	Упражнения, наблюдение
2.4	Танцевальные комбинации	11	0	11	Упражнения, наблюдение, самоанализ
2.5	Контактная импровизация	7	1	6	Аналитическая беседа, упражнения, наблюдение, устный опрос
3. Степ					
3.1	Техника исполнения шлепков вперед и назад	6	1	5	Аналитическая беседа, упражнения, наблюдение, устный опрос
3.2	Дробные дорожки с передвижением из стороны в сторону	7	1	6	Упражнения, наблюдение, самоанализ
3.3	Flic-flac вперед, назад, в сторону	5	1	4	Упражнения, наблюдение
3.4	Сочетание разных техник шлепков. Синкопированные ритмы	7	1	6	Упражнения, наблюдение
3.5	Танцевальные комбинации	10	0	10	Упражнения, наблюдение, самоанализ
4. Фламенко					

4.1	Руки. Основные Port De Bras испанского танца	5	1	4	Упражнения, наблюдение, самоанализ
4.2	Техника работы кистей и запястий, координация работы рук (флорео, брасео)	5	0	5	Упражнения, наблюдение
4.3	Дробные выстукивания	5	0	5	Упражнения, наблюдения
4.4	Изучение техники хлопков, изучение ритмических рисунков	5	1	4	Аналитическая беседа, ритмические задания, упражнения
4.4	Техника работы с аксессуарами	7	1	6	Аналитическая беседа, разбор техники, исполнение в группе и сольно, самоанализ
4.5	Танцевальные комбинации	9	1	8	Упражнения, наблюдения
4.6	Открытое занятие (класс-концерт или участие в концерте)	2	-	2	Представление творческих работ, самоанализ
Всего		144	18	126	

Рабочая программа к дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программе «Калейдоскоп танца».

Задачи:

Выполнение заданных целей предполагает исполнение следующих задач:

Обучающие:

- изучение и приобретение знаний и навыков в области танца;
- использование языка хореографии для выражения собственных ощущений
- умение понимать «язык» движений, их красоту.

Развивающие:

- развития чувства гармонии, чувства ритма;
- развитие гибкости, координации движений;
- развитие психофизических особенностей, способствующих успешной самореализации;
- совершенствования нравственно- эстетических, духовных и физических потребностей,
- укрепление физического и психологического здоровья.

Воспитательные:

- развитие способностей к продуктивному сотрудничеству в малом коллективе для совместного решения творческих задач;
- воспитание эстетического вкуса посредством соприкосновения с творчеством и участия в исполнении танцевальных номеров;
- воспитание способностей к самореализации и самоконтролю в творческой деятельности.

Планируемые результаты

Обучающие:

- приобретение и освоение навыков в области танца;
- умение выражать собственные ощущения, используя язык хореографии,
- умение понимать «язык» движений, их красоту.

Развивающие:

- развитие чувства гармонии, чувства ритма;
- развитие гибкости, координации движений;
- развитие психофизических особенностей, способствующих успешной самореализации;
- совершенствования нравственно- эстетических, духовных и физических потребностей,
- укрепление физического и психологического здоровья.

Воспитательные:

- развитие способностей к продуктивному сотрудничеству в малом коллективе для совместного решения творческих задач;
- воспитание эстетического вкуса посредством соприкосновения с творчеством и участия в исполнении танцевальных номеров;
- воспитание способностей к самореализации и самоконтролю в творческой деятельности.

Личностные

—развитие дисциплинированности, уверенности в собственных силах, развитие внимания, выносливости, стремления к достижению поставленной цели,

- развитие умения работать в коллективе, умения общаться как со сверстниками, так и с младшими и старшими товарищами.

Содержание программы.

Вводное занятие. Вводное занятие. Мини-лекция «Наше тело—техника безопасности», «История развития танца»

Теория: Инструктаж по технике безопасности. Рассказ о физических возможностях тела, грамотной подготовке его к работе, понятие «бережное отношение к себе». Знакомство с искусством танца.

1. Основа классической хореографии.

1.1 Элементы классического экзерсиса у станка.

Теория. Показ и объяснение основных позиций классического танца, элементов экзерсиса у станка и методика исполнения.

Практика. Проучивание элементов экзерсиса вначале лицом к станку, потом – держась одной рукой.

1.2 PortDeBrasна середине

Теория. Объяснение и показ работы ног, техника исполнения упражнения для рук, развивающие пластику и гармоничность работы верха, показ и объяснение.

Практика. Проучивание движений рук с работой головы у станка и на середине.

1.3.TempsLie.

Теория. Объяснение и показ работы ног, техника исполнения упражнение, развивающее координацию, грамотность работы на середине. Показ и объяснение методических рекомендаций к исполнению.

Практика. Проучивание и координирование работы корпуса, выворотных ног и грамотного plie, плавных рук.

1.4 Вращения

Теория. Объяснение и показ работы ног, рук, головы при вращении, техника исполнения.

Практика. Проучивание вращений на одной ноге (перенос веса тела, ось), отработка положений головы «№держим точку», вращения на двух ногах, вращения с продвижением.

1.5 Партерная гимнастика

Теория. Показ и объяснение элементов партерной гимнастики (урок Князева).

Практика. Разучивание и отработка исполнения элементов экзерсиса на полу, упражнения на растягивание.

2. Основы современного танца (джаз-танец)

2.1 Позиции ног и рук, уровни

Теория. Показ и объяснение позиций рук и ног в джазовом танце, отличие от классического танца. Понятие уровней.

Практика. Изучение и отработка позиций рук и ног в джазовом танце, работа на разных уровнях.

2.2 Свинги

Теория. Объяснение и показ методики исполнения свингов. Свинги в партере и наверху.

Практика. Изучение и отработка свингов в партере и наверху.

2.3. Вращения

Теория. Показ и объяснения вращений в джазовой танце—их отличие от классического танца.

Практика. Изучение и отработка вращений в джазовом танце.

2.4 Танцевальные комбинации

Практика. Проучивание и отработка танцевальных комбинаций вначале под счет, потом под музыку.

2.5 Контактная импровизация.

Теория. Понятие контактной импровизации. Основы взаимодействия друг с другом. Сочетание с музыкой.

Практика. Поиск взаимодействия друг с другом и с музыкой, поиск движений.

3. Степ

3.1 Техника исполнения шлепков вперед и назад.

Теория. Показ и объяснение исполнения шлепков.

Практика. Проучивание шлепков вперед и назад с каждой ноги вначале в медленном темпе, затем убыстряя темп. Следить за ровностью звучания.

3.2 Дробные дорожки с передвижением из стороны в сторону.

Теория. Объяснение и показ исполнения шлепков с продвижением.

Практика. Отработка шлепков с продвижением, составление дробных дорожек, проучивание их в медленном и быстром темпе.

3.3 Flic-flac вперед, назад, в сторону

Теория. Объяснение и показ Flic-flac вперед, назад, в сторону.

Практика. Отработка Flic-flac вперед, назад, в сторону в медленном и быстром темпе.

3.4. Сочетание разных техник шлепков. Сиикопирванные ритмы

Теория. Понятие синкопированного и ровного ритма.

Практика. Отработка дробных дорожек с использованием синкопированного ритма.

3.5. Танцевальные комбинации

Практика. Проучивание и отработка танцевальных комбинаций вначале под счет, потом под музыку.

4. Фламенко

4.1 Руки. Основные PortDeBras испанского танца

Теория. Отличие PortDeBras испанского танца от классических. Позиции рук в испанском танце.

Практика. Изучение и проучивание позиций рук в испанском танцеи PortDeBras испанского танца.

4.2 Техника работы кистей и запястий, координация работы рук (флорео, брасео)

Теория. Показ и объяснения вращательных движений кистями и координация с работой рук.

Практика. Отработка флорео и брасео в медленном темпе, в быстром темпе и под музыку.

4.3 Дробные выстукивания

Теория. Виды выстукиваний в фламенко, отличие от степа.

Практика. Чередование ударов «пятка -каблук» («гольпе-такон»), «Прямые» и «обратные» дробы, использование их в простых дробных дорожках

Практика. Упражнение на чередование ударов, изучение несложных дробных дорожек.

4.4 Техника работы с аксессуарами

Теория. Объяснение и показ работы с кастаньетами, веерами, шалью и показ использования их в танце.

Практика. Упражнение на технику работы с кастаньетами веерами, шалью.

4.5 Танцевальные комбинации.

Теория. Рассказ о многообразии танцевальных стилей, о исполнении танца фламенко.

Практика. Исполнение танцевальных комбинаций и номеров с использованием разных нюансов, различные формы работы с танцевальным материалом.

4.6. Открытое занятие (класс-концерт или участие в концерте)

Теория: регламент и правила выстраивания концертной программы.

Преднастройка танцовщиков перед выступлением.

Практика: ознакомление с концепцией, тематикой и правилами концертных и конкурсных мероприятий. Выступление с концертными номерами. Просмотр и разбор видеозаписи собственных выступлений.

Перечень методического обеспечения к программе «Калейдоскоп танца»

Направленность	Физкультурно-спортивная
Продолжительность освоения	1 год 144 часа
Возраст детей	10-13 лет
Нормативное обеспечение	<ol style="list-style-type: none"> 1. Образовательная программа 2. Рабочая программа 3. План воспитательной работы (план мероприятий) 4. Инструкции по технике безопасности: <ul style="list-style-type: none"> • № 276 по охране труда для занимающихся в спортивных залах УОО. • <u>Федеральный закон Российской Федерации №273-ФЗ "Об образовании в Российской Федерации" от 29.12.2012</u> • <u>Концепция развития дополнительного образования детей в Российской Федерации</u> Распоряжение Правительства РФ от 04.09.2014 №1726-р • <u>Стратегия развития системы образования Санкт-Петербурга на 2011–2020 гг. «Петербургская Школа 2020»</u> // Совет по образовательной политике Комитета по образованию Правительства Санкт-Петербурга, 2010 • <u>Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года</u> // Распоряжение Правительства РФ от 29.05.2015 №996-р • <u>Об утверждении СанПиН 2.4.4.3172-14 "Санитарно-эпидемиологические требования к устройству, содержанию и организации режима работы образовательной организации дополнительного образования детей"</u> // Постановление Главного санитарного врача РФ от 04.07.2014 №41

	<ul style="list-style-type: none"> Об утверждении порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным общеобразовательным программам // Приказ Министерства образования и науки РФ от 29.08.2013 г. №1008 			
	Разделы УМК			
Разделы /темы дополнительной общеобразовательной программы	Учебно-методические пособия для педагогов	Учебно-методические пособия для детей	Диагностические и контрольные материалы	Средства обучения
Вводное занятие. Меры безопасности на занятиях. Мини-лекция «Наше тело— техника безопасности», «История развития	<p>1. Инструкция № 276 по охране труда для занимающихся в спортивных залах УОО.</p> <p>2. Морозов М.А. Основы первой медицинской помощи. Учебное пособие, СпецЛит, 2013</p> <p>3. Волошин М. О смысле танца. Лики творчества. – Л.: 1984. – 848 с.</p> <p>4.Красовская В.М. История русского балета – Л.: Искусство, 1978. – 231с.</p> <p>5. Н.М. Дмитриева Партерная гимнастика, методические рекомендации и примерная программа для отделений хореографии общеобразовательных школ 1-3</p>	<p>1.Морозов М.А. Основы первой медицинской помощи. Учебное пособие, СпецЛит, 2013</p> <p>2. Волошин М. О смысле танца. Лики творчества. – Л.: 1984. – 848 с.</p>	<p>Контрольные задания по соблюдению мер безопасности и оказанию первой медицинской помощи.</p> <p>Опрос по истории развития танца»</p>	<p>Материально-технические средства: - устройство для воспроизведения музыки; -динамик Интернет-ресурсы https://www.youtube.com/watch?v=VsuC1m7-UM https://youtu.be/7HUWTV6_WGo</p>

танца»				
1.Основа классической хореографии	<p>1. Базарова Н.П. Классический танец. – Л.: Искусство, 1975. – 204 с.</p> <p>2. Базарова Н.П., Мей В. Азбука классического танца. – М.: Искусство, 1964, 1975. – 272 с.</p> <p>3.Ваганова А.Я. Основы классического танца Ленинград-Москва «Искусство» 1948г.</p> <p>4.Прибылов Г.Н. Методические рекомендации по классическому танцу для педагогов-хореографов младших и средних классов</p>	Ваганова А.Я. Основы классического танца Ленинград-Москва «Искусство» 1948г.	Рекомендации по выполнению упражнений во время занятий. Опрос, показ, сдача комбинаций	Спортивный или танцевальный зал Балетный станок Коврики Устройство для воспроизведения музыки; Динамик
2.Основы современного танца (джаз-танец)	<p>1.Никитин В.Ю. «Модерн-джаз танец». История. Методика. Практика. Издательство ГИТИС, 2000 440 с.</p> <p>2. Современное хореографическое искусство: вопросы истории, теории и практики. – Вып.3 /Р.Е.Воронин, науч.ред.и сост.— С-Пб.: Астерион, 2016.—157 с.</p> <p>3.Алина Юрченко, Андрей Таран, Юлия Плотникова «Танец без границ» Минск «Медисонт», 2015 68 с.</p>	<p>1.Алина Юрченко, Андрей Таран, Юлия Плотникова «Танец без границ» Минск «Медисонт», 2015 68 с.</p> <p>2.Елена Юшкова «Айседора Дункан и вокруг: новые исследования и материалы», 2019 280 с.</p>	Рекомендации по выполнению упражнений во время занятий. Опрос, показ, сдача комбинаций	Спортивный или танцевальный зал Коврики Устройство для воспроизведения музыки; Динамик

3.Степ	<p>1.Арте́м Ба́бинец. История степа https://web.archive.org/web/20130211060428/http://mtdf.ru/Presspublic/Step-story.aspx</p> <p>2.Алина Юрченко, Андрей Таран, Юлия Плотникова «Танец без границ» Минск «Медисонт», 2015 68 с.</p>	<p>Арте́м Ба́бинец. История степа https://web.archive.org/web/20130211060428/http://mtdf.ru/Presspublic/Step-story.aspx</p>	<p>Рекомендаци и по выполнению упражнени во время занятий. Опрос, показ, сдача комбинаций</p>	<p>Спортивный или танцевальный зал Устройство для воспроизведения музыки; Динамик https://youtu.be/T8QmkDzD8Sk</p>
4.Фламенко	<p>1.Альфонсо, Пуиг Клара́мунт. Искусство танца фламенко. М.: Искусство (1984). – 184 с. 2.Анди Э́ль Монте. «Фламенко: тайны забытых легенд» – М.: Мусалаев, 2003. – 196 с. 3.Ману́кян М. Страсть в ритме фламенко. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009. – 96 с.</p>	<p>.Анди Э́ль Монте. «Фламенко: тайны забытых легенд» – М.: Мусалаев, 2003. – 196 с..</p>	<p>Рекомендаци и по выполнению упражнени во время занятий. Опрос, показ, сдача комбинаций.</p>	<p>Спортивный или танцевальный зал Устройство для воспроизведения музыки; Динамик https://youtu.be/3VljOe_DxsA</p>
Контрольное занятие (открытый урок, участие в концерте)	<p>1.Уральская В.И. Рождение танца. – М.: Совет. Россия, 1982. – 144 с. 2.Захаров Р. Записки балетмейстера. – М.: Искусство 1976. – 351 с. 3. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство. 1983г. – 237 с.</p>		Показ	<p>Спортивный или танцевальный зал, либо сценическая площадка Устройство для воспроизведения музыки; Динамик</p>

Методические и оценочные материалы

Диагностика результативности реализации программы

Текущий контроль:

- наблюдение и анализ деятельности обучающихся на занятии,
- проведение устных опросов на оценку теоретических знаний;

Промежуточный контроль:

- устные опросы по пройденным темам,
- исполнение упражнений,
- исполнение танцевальных комбинаций (оценка технической грамотности и художественности исполнения);

Итоговый контроль:

- выступление на открытом занятии для родителей.
- беседа с обучающимися, с целью определения положительной мотивации к продолжению занятий по программе.
- выступления на концертах и конкурсах.

В процессе обучения по ПРОГРАММЕ также проводится педагогическая диагностика, позволяющая определить зону ближайшего развития музыкальных способностей ребенка, направленности интереса в музыкальном творчестве.

Определение результативности овладения программой проводится по следующим критериям:

Предметные знания, умения и навыки	Изученные теоретические вопросы
	Исполнительские танцевальные навыки
	Использование разных средств художественной выразительности
	Знание танцевального репертуара
	Опыт концертной и конкурсной деятельности
Метапредметные	Музыкальность, ритмичность;

умения и навыки	физические возможности—сила, выносливость, гибкость, хорошая осанка (укрепление мышц спины);
	координацией движений, выразительностью исполнения.
Личностные качества	Коммуникабельность
	Дисциплинированность и ответственность
	Саморефлексия и саморегуляция

Диагностика предметных и личностных результатов

Индивидуальная карточка учета результативности освоения программы

Фамилия, имя ребенка _____ Возраст _____

Показатели диагностики		
	Конец I полугодия	Конец учебного года
1. Теоретическая подготовка ребенка		
Знания по истории танца и различных танцевальных направлений		
Владение специальной терминологией, используемой в танце		
2. Практическая подготовка ребенка		
Практические умения и навыки танцевального исполнительства		
Музыкально-слуховые представления (память, воображение)		
Творческие навыки (импровизация, повтор		

показанных движений в реальном времени)		
3.Личностные качества		
<i>Мотивация к исполнению танца фламенко</i>		
Самостоятельность и самоконтроль		
Интерес к дальнейшему изучению ансамблевой деятельности		
<i>Учебно-коммуникативные умения:</i>		
а) слушать и слышать педагога;		
в) способность к рефлексии в деятельности		
4.Достижения обучающегося¹ (за учебный год)		
На уровне детского учреждения		
На городском уровне		
На региональном уровне (Российский)		
На международном уровне		

1 балл – слабо проявляется (низкий уровень);

2 балла – проявляется на среднем уровне;

3 балла – высокий уровень проявления.

1 Для оценки пункта 4 применима шкала: 1 балл – однократное участие (лауреат, дипломант), 2 балла – единичное участие (победитель, призер); 2 балла – не более 3-х мероприятий (лауреат, дипломант), 3 балла – не более 3-х мероприятий (победитель, призер), 4 балла – более 3-х мероприятий (лауреат, дипломант), 5 баллов – более 3-х мероприятий (результативность включает- не менее 2х побед).

Методическое обеспечение программы

В процессе реализации общеобразовательной программы применяются современные образовательные технологии:

Здоровьесберегающие технологии:

Занятия танцами помогают развить координацию движений. Благодаря правильному дыханию во время выполнения упражнений, многие процессы, протекающие в организме, приходят в норму, улучшается обмен веществ, упражнения благотворно влияют на развитие всего дыхательного аппарата, способствует регуляции работы сердечно-сосудистой системы, улучшает газообмен в легких соответственно, улучшается сердечно-сосудистая и дыхательная системы, человек меньше склонен к заболеваниям, в том числе, простудным.

Танец—это физические упражнения, выполнение которых заставляет мышцы работать с большим промежутком времени без чувства усталости, вырабатывается выносливость. Вследствие занятий танцами выработается красивая походка, исправляется осанка, мышцы находятся в постоянном тонусе, значительно сокращается количество подкожного жира

Информационно-коммуникативные технологии основана на использовании методов и программно-технологических средств, которые позволяют в значительной мере снизить сложность процесса усвоения теоретических вопросов программного содержания. При изучении ряда тем программы можно использовать интернет-ресурсы.

Использование данной технологии обеспечивает учащимся дополнительные возможности для формирования и развития информационной компетенции в вопросах истории музыкальной культуры.

Особенности структуры занятия

Работа с учащимися на одном занятии включает следующие структурные элементы:

1. Подготовительная часть—разминка, настройка мышц на работу.
2. Упражнения на координацию, укрепление мышц, упражнения на технику ног, корпуса, вращений, пластику рук;
3. Работа над репертуаром (изучение, анализ, разучивание, отработка, исполнение)
4. Актуализация и изучение теоретических аспектов (термины, используемые во фламенко; материалы по истории и характеристикам жанров, стилей).
5. Заминка. Упражнение на растяжку и расслабление, на дыхание, завершение работы.

Также проводится работа по ознакомлению обучающихся с основными сведениями по истории фламенко, с творчеством известных исполнителей.

Список литературы.

1. Артем Бабинец. История степа
<https://web.archive.org/web/20130211060428/http://mtdf.ru/Presspublic/Step-story.aspx>
2. Альфонсо, Пуиг Клараунт. Искусство танца фламенко. М.: Искусство (1984). – 184 с.
3. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука классического танца
4. . Базарова Н.П. Классический танец. – Л.: Искусство, 1975. – 204 с.
5. Ваганова А.Я. Основы классического танца Ленинград-Москва «Искусство» 1948г.
6. Волошин М. О смысле танца. Лики творчества. – Л.: 1984. – 848 с.
7. Генслер И.Г. Методика преподавания характерного танца. Учебное пособие. Санкт-Петербург, 2012
8. Захаров Р. Записки балетмейстера. – М.: Искусство 1976. – 351 с.
9. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство. 1983г. – 237 с.
10. Красовская В.М. История русского балета – Л.: Искусство, 1978. – 231с
11. Манукян М. Страсть в ритме фламенко. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009. – 96 с.
12. Сапогов А.А. Школа музыкально-хореографического искусства: Учебное пособие – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014.—264 с.
13. Современное хореографическое искусство: вопросы истории, теории и практики. Санкт-Петербург, 2016
14. Танец в диалоге культур. VIII Межвузовская научно-практическая конференция. Санкт-Петербург, 2018
15. Эль Монти Анди. Тайна забытых легенд. Издательство «Мусалаев» М., 2003 г.
16. Уральская В.И. Рождение танца. – М.: Совет. Россия, 1982. – 144 с.
17. Алина Юрченко, Андрей Таран, Юлия Плотникова «Танец без границ» Минск «Медисонт», 2015 68 с.

История возникновения и развития танца фламенко.

Искусство фламенко – танец испанских цыган -- народный танец самой южной провинции Испании, Андалусии, - представляет собой интереснейшее явление фольклора.

Этимология слова "фламенко" до сих пор не совсем ясна, во всяком случае у фольклористов нет единого мнения по этому вопросу. До сих пор не утихают споры о происхождении этого слова. Существует предположение, что оно происходит от латинского слова "огонь" (flamma).

Народные андалусские танцы и песни якобы заслужили это название своим страстным, "огненным" характером. Распространена также гипотеза, что искусство фламенко восходит ко временам культа огня и первоначально было ритуальным.

Другое предположение – «цыгане». Цыгане называли андалузцев «гачос», а те цыган называли «фламенкос».

Андалусия с глубокой древности была частью великих средиземноморских культур и цивилизаций. Пение и танцы разных провинций Андалусии, разнообразие пластики и жестов оставляют впечатление мозаичной пестроты, причину которой следует искать в особенностях истории этого края.

Кельты, иберы, римляне, арабы, евреи, цыгане – все они в разной мере оставили свой след в искусстве Андалусии. И одним из важнейших элементов этой своеобразнейшей культуры, ее гордостью и славой стало чарующее искусство фламенко.

Это искусство родилось на земле Андалусии, и его происхождение многие связывают с цыганами, которые прибыли в Испанию в начале XV века и нашли себе пристанище на юге полуострова, где прочно обосновались и прекратили свое вековое кочевничество. Современная фламенкология считает, что кроме определяющего воздействия цыган и арабов фламенко несет в себе следы иудейского, византийского, индийского, персидского и средиземноморского влияния, причем все эти влияния равноценны.

Хотя цыгане и не создали фламенко, они полностью проявили себя в нем, ибо обладали особым артистическим даром, позволившим им достигать высот подлинного драматизма и даже трагизма в одних стилях, покорять зрителей изяществом и не лишенным лукавства исполнением в других. За долгую историю развития фламенко цыгане подарили этому жанру большое количество гениальных исполнителей. Постепенно границы фламенко расширялись. Вначале в пределах Испании – оно окончательно вышло из

подполья и понемногу начало вливаться в общий поток музыкальной культуры.

С середины XIX века фламенко справедливо вступило в свой наиболее заметный этап апогея – «золотой век фламенко». Танец фламенко тоже получил полное развитие, став базовым элементом в выступлениях певцов и гитаристов. Этому способствовало появление кафе для пения (кафе кантанте). Благодаря кафе для пения фламенко развило свои лучшие черты, окончательно закрепив то, что мы можем считать классицизмом. Танец достиг беспрецедентного апогея, потому что был привлекателен для публики.

В начале XX началась эпоха господства оперы фламенко, где преобладали легкие стили, такие, как фандангос, в ущерб канте хондо. И наравне с этим возник театральный танец, который вышел уже за пределы Испании на известнейшие сцены мира. Выдающиеся личности: Кармен амайа, Антония Ла Сингла. Театральный танец продолжал развиваться благодаря таким личностям, как Антонио Гадес, Кристина Ойос, Мерче Эсмеральда. Благодаря кинематографу танец фламенко стал очень популярен, по всему миру возникают последователи этой культуры. В настоящее время есть немало великих танцоров и танцовщиц, которые поддерживают танец фламенко на высоком уровне, как в Испании, так и далеко за ее пределами. Танец фламенко развивается, сотрудничает с другими направлениями, видоизменяется. Меняется общество, развивается танец в целом, развивается музыкальное искусство - меняется и танцевальное искусство фламенко, обогащается и по лексике, и по возможностям применения. XX век принёс с собой новую, более сложную технику, новые специальности, и новое отношение к хореографическому искусству. Танец стал больше, чем красивое зрелищное представление. На данном этапе развития танец раскрывает духовно-нравственный потенциал человека, его способность ценить красоту, совершенство мира природы и гармонично взаимодействовать с ним.

Фламенко—целый пласт испанской культуры, который включает в себя не только и не столько танец. Фламенко – это музыка, гитара, пение, ритм, определенная философия, поэзия, художественные образы, литературные источники.

Основы классического танца: формирование русской балетной школы.

Танец – один из наиболее древних и универсальных видов мирового искусства. Хореография, как высшая форма танцевального искусства, несет черты национальной специфики, и изменение в ее развитии национального и общечеловеческого имеет свои закономерности.

В XVII веке были предприняты первые попытки создать балетный театр в России. С самого начала этот театр принадлежал правящим классам, хотя в некоторой степени испытывал влияние народного танцевального искусства. Потребность в балетном театре возникала изнутри самого жизненного уклада.

Немного истории. Первый балетный спектакль на сцене русского театра. был дан 8 февраля 1673 года в подмосковном селе Преображенском для царя Алексея Михайловича, членов его семьи и придворных. Назывался он балет "Балет об Орфее и в Евридике".

В XVIII веке балет существовал при опере. Идея открытия первой балетной школы принадлежит Жану Батисту Ландэ, который в сентябре 1737 года подал на имя Анны Иоанновны челобитную. Он просил дать ему в обучение шесть мальчиков и шесть девочек для обучения. Разрешение было дано, число учеников удвоено. В 1738 году состоялось открытие первой в России балетной школы. Искусство, которому Ландэ обучал учеников, было иноземным, но национальная самобытность учеников была неистребима. Она существовала независимо от личных вкусов преподавателя. Русский балетный театр того времени переходил от эпизодический спектаклей гастролеров (таких, как оперная труппа итальянского композитора Франческо Арайа и итальяским балетмейстером и танцовщиков Антонио Ринальди по прозвищу Фузано) к более или менее регулярными выступлениями собственной труппы русских танцовщиков совместно с гастролерами.

На русской сцене осуществляли свои замыслы многие выдающиеся деятели западноевропейского балета, не находившие поддержки у себя на родине. Свои замыслы они воплощали с помощью одаренных русских танцовщиц и танцовщиков. Так, в сороковых годах XVIII века итальянские скрипачи Далольо и Мадонис сочиняли симфонии и сонаты на темы русских песен, а Фузано сочинял для придворных балетов контрадансы на русские мелодии. Шло взаимное обогащение и развитие во взаимосвязи. Надо

заметить, что петербургский балетный театр развивался в XVIII веке как придворный, а московский формировался как общедоступный.

То сменяя друг друга, то работая одновременно, работали такие знаменитости, как итальянский балетмейстер и композитор Гаспаро Анджиолини и Джузеппе Канциани, француз Шарль Ле Пик (или Карл Лепик, ученик Новерра). Для дальнейшего развития хореографии были поистине неоценимы «Письма о танце» Новерра.

Через 35 лет после основания петербургской балетной школы, в 1773 году в Москве была организована и другая старейшая балетная школа нашей страны.

В России с итальянской школой балета близко познакомились благодаря Энрико Чеккетти, который был танцовщиком, балетмейстером и педагогом. Приезд Э. Чеккетти и его мастерство стали настоящим открытием для балетного Петербурга. С глубоким уважением отзывалась А. Ваганова о Чеккетти, называя его деятельность событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета. Но достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждые русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную постановку рук, резкое подгибание ног в прыжке. Методика преподавания Чеккетти была нова для петербургской школы. «Особенно убеждали быстрые успехи его русских учениц. Стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный *aplomb* (устойчивость), динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чеккетти имел твердый план занятий на каждый день». Он «давал прочные навыки динамичных вращений и чеканных остановок, устойчивых позировок и четких темпов. Движение рук, корпуса и ног приобретали уверенность и экспрессию. Новый метод подготовки танцовщиков обнаружил много достоинств. Знакомство с итальянской школой помогало русским танцовщикам развивать силу ног и крепость пальцев, придавать динамику прыжкам и вращениям, вносить в танец волевой напор».

Выдающийся педагог классического танца Энрико Чеккетти разработал систему подготовки танцовщиков с учетом их индивидуальных способностей, оказав заметное влияние на развитие русского балета.

Среди его учеников: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, Любовь Егорова, Юлия Седова, Лидия Кякшт, Вацлав Нижинский, Леонид Мясин, Агрипина Ваганова.

На формирование русской балетной школы огромное влияние оказали и французские танцовщики и балетмейстеры.

Французская школа славна своими балетмейстерами – «композиторами танца» – Ж. Новерром, Ж. Добервалем, братьями Гардель, Ж. Коралли, Ж.

Перро, а также крупнейшими исполнителями – М. Тальони, К. Гризи, О. Вестрисом-сыном. Уровень развития балетного искусства во Франции XIX века был настолько высок, что именно французские балетмейстеры приглашались на крупнейшие европейские сцены того времени, в том числе и в Россию. И влияние французской классической школы на русскую хореографию трудно переоценить. В свою очередь, русская классическая балетная школа развивалась интенсивно и стремительно. Её характерные особенности отчетливо стали обозначаться в эпоху Ш. Дидло (1767-1837), то есть в начале XIX века. Сразу проявилось различие между хореографическими стилями Москвы и Петербурга – более академичного и строгого в Петербурге и более эмоционально распахнутого в Москве. Оно будет существовать в рамках единой русской балетной школы, обогащая её. Для русской исполнительской традиции громадное значение имела кантабельность французской хореографической школы, ибо она предполагала богатейшую шкалу нюансировки в выражении эмоциональных движений. Кантиленность французской школы резонировала с главной чертой русского исполнительского стиля – душевной искренностью и психологической содержательностью, которые сродни русской песенной культуре. В. Богданов-Березовский тонко подмечает, что у воспитанниц Театральной школы, «где обучались дети людей “простого звания”, стихийно, но в то же время закономерно должна была проявляться народная песенность в пластической интонации и в пластической дикции, сказываться непосредственность, простота, сердечность, “благородство просторечия” как в распеве движения, так и в его скороговорке» [Там же, с. 28-29]. И эта «певческая традиция», положенная в основу русского женского танца, прослеживается от исполнительской манеры А. Истоминой, М. Даниловой, Е. Колосовой до хореографического *bel canto* Анны Павловой, Галины Улановой, Натальи Бессмертной. Так что французские балетмейстеры, как осевшие на русской земле Ш. Дидло и М. Петипа, так и гастролировавшие А. Титюс, Ж. Перро и А. Сен-Леон, нашли в России благоприятную среду для процветания пластической мелодии в танцевальной лексике. Но эмоциональная наполненность французской кантабельности и русской певучести существенно различна в силу отличий национальных психологических типов. К примеру, классический танец Петипа, сочетая «духовный порыв парижского тальонизма и виртуозность миланских гастролерш, стал основой новой петербургской школы. <...> Петипа уподобляет классический танец то сверкающему бриллианту, то садовому цветку, то экзотическому лотосу, то птице в полете, то морской волне, то брызгам, то ветру. <...> Эпохе Петипа присуща предельная эстетизация

классического танца. <...> Сказочное сознание балерины выражает себя с имперским блеском» [3, с. 26]. Итальянская хореографическая школа тоже внесла свою лепту в формирование русской школы. Сближая музыку и танец, итальянские хореографы стремились к созданию драматического спектакля. В начале XIX века в итальянском балете окончательно сформировался тип сюжетного, действенного спектакля, расширилась тематика романтических образов.

Заслуга русских балетмейстеров в том, что они без какого-либо насилия над природой жанра балета сумели перенести эстетические закономерности одного вида искусства в другой. Танцевальное осмысление сюжета, разработка сложных структурных форм хореографии, намеченные Ж. Перро и М. Петипа, Л. Ивановым и М. Фокиным, К. Голейзовским и Ф. Лопуховым получили свое развитие и реализацию.

В XX веке на развитие классического танца в России и зарубежом огромное влияние оказала А.Я.Ваганова и ее новая система обучения классическому танцу.

Новая система явилась закономерным продолжением и развитием традиций русской балетной школы. Творчество многих русских хореографов, педагогов, танцовщиков было направлено на совершенствование техники и выразительности классического танца. На русской сцене работало также немало известных зарубежных педагогов. Прививаемые ими навыки творчески усваивались исполнителями и подчас значительно изменялись в сценической практике. К этому времени уже огромный опыт, накопленный русским балетом, а в советское время критически осмысленный и систематизированный, стал базой новаторской деятельности следующих поколений педагогов танца. Эта грандиозная работа была возглавлена А. Я. Вагановой, профессором хореографии и народной артисткой РСФСР, педагогом Ленинградского государственного хореографического училища, ныне — Академии русского балета, носящей теперь ее имя.

Книгу “Основы классического танца” знает и ценит весь хореографический мир. Переведенная на английский, немецкий, испанский, польский, чешский, венгерский и многие другие языки, она перешагнула рубежи всех стран, где существует балетное искусство. Можно с уверенностью сказать, что переводы этой книги способствовали утверждению мировой славы русского балета не менее, чем зарубежные гастролы выдающихся балерин, учениц Вагановой, и крупнейших хореографических коллективов страны. На опыт Вагановой опираются авторы современных зарубежных учебников классического танца. Тем более велика популярность ее педагогической системы в нашей стране.

Основы этого стиля закладывала хореографическая школа Вагановой.

А. Я. Ваганова установила порядок движений на уроке, что значительно отличался от порядка других школ; выработала положение рук, их координацию в движениях, что придает гармоничность танцу. Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное — стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ваганова развивала понимание правильной координации движений. *Plié* – с него, по Вагановой, следует начинать экзерсис. Здесь автор сделала отступление, объясняя, почему сначала нужно его исполнять по 1-ой позиции. Отметим, что в классах Э. Чеккетти, Н. Легата это движение начиналось со 2-ой позиции. По мнению автора книги, исполнение *plié* по второй позиции не дает необходимого эффекта удержания вертикальной оси, вокруг которой строится все равновесие танцующего, а также легко приучает к распушенности мускулатуры. После *plié* было названо движение *battement tendu*. Для нас это является само собой разумеющимся порядком. Необходимо помнить, что в старой французской школе, методе Чеккетти, следом за *plié* шел *grand battement jeté*. Далее Ваганова перечислила порядок движений, который известен сейчас всем: *rond de jamb par terre, battement fondu, battement frappé, rond de jamb en l'air, petit battement, developpé, grand battement jeté*. Тем не менее, она писала «Никаких твердых схем и твердых норм для построения уроков я давать не буду. Это – область, в которой решающую роль играют опыт и чуткость преподавателя». Особой заслугой Вагановой следует считать разработанные ею методические правила о роли и значении в танце движений рук, корпуса и головы. Рабочая – вспомогательная роль рук, это технологическое открытие Вагановой, очень облегчающее освоение техники классического танца и ничуть не обедняющее ни пластику, ни выразительность движений рук. Важнейшей предпосылкой свободного владения телом в танце Ваганова считала крепкую постановку корпуса. От начальных *plié*, которые она рекомендует изучать обязательно с I позиции, более трудной для начинающих, но зато приучающей к собранности корпуса, ее усилия были направлены на выработку *aplomb*, дальнейшем *aplomb* становится фундаментом для туров и сложных прыжков в *allegro*.

В своей книге Ваганова нередко подчеркивает, что движение необходимо начинать “из корпуса”, ибо танец “из корпуса” обеспечивает надежную опору и артистическую окраску *pas*. Об особом внимании, уделяемом *epaulement* (поворотам плеч и корпуса), свидетельствует то, что на ее уроках нельзя было увидеть подряд двух *pas*, исполняемых с

одинаковым положением корпуса. Выработав у учениц необходимую устойчивость и гибкость, она затем смело вводила в экзерсис различные формы fouette и другие движения, основанные на поворотах корпуса.

Ныне педагогический метод Вагановой стал ведущим и основополагающим методом всей русской хореографической школы. Он творчески развивается продолжателями Вагановой, работающими в различных балетных училищах страны.

Совершенствуя методику преподавания танца, обогащая лексику и эмоциональную выразительность движений, педагоги, продолжатели Вагановой, стремятся к тому, чтобы хореографическая школа отвечала современному уровню российского балетного искусства, приумножала его славу.

История развития джаз-танца и степа.

Джазовый танец по сей день не теряет своей привлекательности, он используется в шоу и ревю, в мюзиклах и кинематографии, в варьете и драматических спектаклях. Это происходит, потому что джазовый танец по своей природе - дивертисментный, т.е. рассчитанный на внешнее восприятие, без излишней интеллектуальной подоплеки, без включения подсознания. Ему чужды идеи и философия танца модерн или изысканная романтичность и возвышенность классического балета.

Джаз как художественное явление — это результат столетней эволюции, начиная с игры на ударных инструментах негритянских племен Африки. Каждое негритянское племя имело свой собственный набор танцев с определенными ритмами для каждого конкретного случая. Ритмы меняются даже в зависимости от времени года и четко дифференцированы. Чтобы полностью исполнить многие из них, требуется более четырех часов.

Происхождение слова «джаз» породило много догадок. Приводится имя негритянского пианиста Джесса (Робен Гоффен «Джаз»), а также негра-корнетиста Джазбо Брауна (ему посетители в чикагском кафе кричали: «Еще, Джаз!»), а может быть, оно произошло от французского глагола «jaser» («жазе») - «трещать», или же это слово африканского происхождения и означает «волновать», «возбуждать», «приводить в экстаз»? Четкой гипотезы нет. Но главное то, что на рубеже веков родилась совершенно новая музыка, занявшая свою особую нишу в мировом музыкальном искусстве.

Ранние корни джазового танца зародились в африканской культуре привезенных в Америку рабов. В Африке, туземцы танцевали в честь циклов жизни, половой зрелости, брака и смерти. Рождение детей, взрослых и пожилых людей, - все находило воплощение в танце, с целью выражения своих культурных верований. В танце использовались множественные музыкальные инструменты - барабаны, струнные инструменты, там-тамы и многое другое, под звук чего двигались танцоры.

Рабы продолжают толковать жизнь через танец. Однако со временем, их танцы, сохранявшие в себе африканские традиции, все сильнее поддавались влиянию европейской культуры работорговцев и владельцев кофейных плантаций, в связи с чем, стали претерпевать некоторые изменения. Единственным местом, где африканские танцы остались вне этого влияния, был. Новый Орлеан.

Черных актеров стали допускать на сцену только после окончания в 1865 году Гражданской войны в США. Однако черных трупп было очень

мало, и, чтобы завоевать симпатии белых зрителей, они должны были показывать себя только в отрицательно-ироническом стиле, поэтому в основном получили развитие такие жанры сценического искусства, как скетч, водевиль и комедия. Именно в этих жанрах стал развиваться джазовый танец как танец театральный, составляющий единое целое с пением и музыкой. Этот путь развития привел в XX веке к появлению такого типично американского жанра, как мюзикл.

Единственной для черного исполнителя возможностью попасть на сцену было участие в танцевальных конкурсах, которые имели огромную популярность в то время. Излюбленными конкурсными танцами являлись "Джиг" и "Кейку-ок". Первый был сольным танцем, второй - парным. Зачастую танцоры держали на голове стакан с водой, а белые зрители заключали пари, у кого из танцующих в конце соревнования останется большее количество воды.

Хотя черные исполнители получили доступ на профессиональную сцену, однако существовало мнение, что "черный" танец - это отдельные, нелогичные и неумелые движения. С течением времени и белые танцоры стали понимать очарование и сложность танца этого направления. Одним из первых исполнителей негритянского танца стал Джордж Примроуз, творческая карьера которого началась в 1867 году.

"Черный" танец остался приоритетным и в представлениях "театра менестрелей", постепенно превращавшихся в пышные шоу. В 1880 году Джеймс Мак-Артур первым начал использовать в своих танцевальных шоу танцевальную технику черных исполнителей. Примерно в это же время родилась в Новом Орлеане и джазовая музыка.

Постепенно такое новое явление как «танец черных» стал использоваться европейцами- колонистами в танцевальном искусстве и приводиться колонистами к общему знаменателю с существовавшим на тот момент технике танца. В частности, во многих постановках белые танцовщики специально начали чернить свои лица, и имитировали танцующих рабов.

Так, Джона Дуранг, один из первых американских профессиональных танцоров, в 1789 году давал описание своему танцу, как танец, содержащий «шаркание» - основное движение рабов - танцоров. Первым танцем, имитирующим танец «черных» был «Jump Jim Crow» Томаса Райс, поставленный в 1828 году. Этот танец копировал движения рабов- калек и стал отправной точкой эпохи американской развлекательной танцевальной индустрии, в основе которой лежало грубое подражание движения «черных» работы.

Большое влияние на развитие джаз-танца в Америке оказало известное «Шоу менестрелей», которое было популярно с 1845 по 1900 год. Труппа, состоявшая из почти пятидесяти танцоров, колесила по городам страны, показывая представления, в которых менестрели изображались «черными» в различных образах - от больных идиотов до великосветских денди.

С 1920-х годов джаз-танца стремительно развивается как форма народного и художественного танцевального движения, решающее значение в нем приобретают индивидуальность и импровизация.

XX век принес с собой взрыв популярности бытовых танцев, хлынувших из Нового в Старый Свет. Развивался джаз, а на его основе рождались и развивались джазовые танцы. Звучала музыка - и людям хотелось под нее танцевать. И здесь уже появляются названия более знакомые: «Шимми» и «Ту-степ», «Блэк Боттон» и «Чарльстон», «Биг Эппл» и «Фанки Бат» и многие, многие другие. Но, пожалуй, наиболее значимым событием в истории танца стало появление фокстрота, чьими безусловными прародителями считаются кейкуок и ту-степ - салонный танец, возникший в Северной Америке в самом начале XX века.

Формирование степа происходило по тем же законам и в то же время, что и джазового танца. Вначале это был танец «черных». Выход его на большую сцену связан с периодом оркестров. Легендой этого жанра Фред Астёр (англ. Fred Astaire; настоящее имя Фредерик Аустерлиц, англ. Frederick Austerlitz; 10 мая 1899 — 22 июня 1987) — американский актёр, танцор, хореограф и певец, звезда Голливуда, один из величайших мастеров музыкального жанра в кино. Его театральная и кинематографическая карьера охватывает период в 76 лет, в течение которого Астер снялся в 31 музыкальном фильме.

Фокстрот - полное название медленный фокстрот - возник в США в 1912-1914 годах. Появление этого танца напрямую связывают с именем американского актера водевиля (того самого американского водевиля, о котором упоминалось выше) Гарри Фоксом. Это псевдоним, взятый актером в честь своего дедушки. Настоящее его имя Артур Каррингфорд.

В 1914 году один из самых больших театров мира - театр Нью-Йорка - был преобразован в дом кино. Чтобы привлечь большее число зрителей, была перестроена крыша театра. Она стала огромной танцевальной площадкой. Между фильмами на ней устраивались шоу, которые имели несомненный успех у зрителя. Одно из них называлось «Jardin de Danse». В нем участвовали знаменитые сестры Долли и «одинокая звезда» (по выражению «Variety Magazine») Гарри Фокс, использовавший в своих танцах шаги «рысью» (trotting). Очень быстро зрители стали называть своеобразный танец

- танцем Фокса, то есть «Foxs Trot». «Trot» («рысь») - военный термин, появившийся в штате Миссури, обозначающий необычно гладкую конную походку. Гладкость («the smooth») - является одной из основных характеристик фокстрота.

Поскольку первоначальный вариант фокстрота исполнялся таким образом, что левая и правая нога ставились одна перед другой по одной линии (только в 1950-х годах, благодаря «Пересмотренной технике», ноги двигаются по своей линии, лишь иногда попадая на чужую), существует другая версия названия танца. По ней «фокстрот» — это шаг лисы («лиса» - «fox»), имеющей необычную походку среди животных, когда ноги ставятся в одну линию - «след в след».

К концу Первой Мировой войны фокстрот представлял собой лишь одно движение - тройной шаг. Но уже к концу 1918 года появилось движение «волна» - «the wave» или «jazz-roll». В 1919 - американец Морган придумал «открытый спинповорот». В 1920 - американская пара G. K. Anderson и J. Bradley - «шаг перо» и «смену направлений» и т. д.

Первоначальный фокстрот имел темп приблизительно 160 ударов в минуту, и был описан как «чрезвычайно судорожный». Сейчас этот первоначальный фокстрот называется «Rhythm» или «The Blues», или тем и другим вместе. Этот танец был настолько популярен, что на какое-то время даже затмил собой вальс. Вальс-бостон, едва появившись, также ушел из поля зрения. Тем не менее, фокстрот дал самый существенный толчок для всего бального танца. До него абсолютно все танцы танцевались на каждый счет, то есть в одном ритме. Комбинация быстрых и медленных шагов в фокстроте — это разнообразие ритмических сочетаний, что делает его трудным для изучения, но приносит ни с чем несравнимое удовольствие как танцующим, так и зрителям. Кроме того, огромное количество движений из фокстрота было заимствовано для медленного вальса, а не наоборот, как многие думают. Так фокстрот, затмив вальс, вернул его в новом качестве.

В 30-50 годы происходило слияние джаза с музыкой европейской традиции. На этом слиянии, к примеру, развивалось творчество великого американского композитора Джорджа Гершвина. «Я верю, - писал он - что джаз может служить основой серьезных симфонических произведений, обладая непреходящей ценностью». Сам Гершвин пришел к «серьезному джазу» через легкожанровую эстраду, через Бродвей. «Рапсодия в блюзовых тонах, написанная им в 1924 году, - симфоническое произведение, близкое стилю Ф. Листа и С. Рахманинова, но с темпераментом, импровизацией и температурой блюза. В 1925 году появился фортепианный концерт на джазовые темы, «Американец в Париже» - в 1928.

Джордж Гершвин создал большое количество инструментальных произведений, песен и мюзиклов, но самым важным его произведением считается «Порги и Бесс».

Классическая американская фольк-опера «Порги и Бесс» была написана им на стихи его брата Айры Гершвина в 1935 году. Основой послужил роман Дюбоза Хейвуда «Порги», в котором рассказывалось о чернокожих обитателях Кэтерин-Роу в г. Чарльстон в Южной Калифорнии. Постановка «Порги и Бесс» принесла небывалый успех. Несмотря на то, что в спектакле хореографии было немного, опера оказало большое влияние на хореографов и, как следствие, на развитие джазового танца.

В начале 1930-х годов в силу того, что джазовый танец в большинстве своем все же носил развлекательный характер, интерес к нему ослабел. Попытки хореографов поднять его на более высокий уровень, использовать джазовый танец в качестве инструмента для создания спектаклей на основе серьезных произведений, имели лишь относительный успех. И все же нельзя не отметить творчество примы-балерины «Негритянского театра искусств», созданного Хемсли Уинфилдом в 1931 году. Ее имя - Эдна Гэй. Объединив достижения танца-модерн того времени с африканской пластикой, она пыталась танцевать спиричуэллы, создав новый стиль. Однако первой попыткой создания произведения в целом, то есть серьезного произведения на «черную» тему стала хореография Дорис Хамфри в опере «Бегите, маленькие дети», поставленной в 1933 году. «Порги и Бесс» показал хореографам, что негритянская тематика может и должна быть поднята с помощью музыки и танца, имевших в своей основе негритянские же корни, с развлекательного на уровень серьезного искусства.

Тем не менее, чтобы по-настоящему оформится в танцевальное направление, джазовому танцу, как и танцу-модерн, необходимо было создать свою школу с методикой и систематизацией движений. Все предпосылки к этому уже были, не было только человека, который смог бы все это обобщить и развить. Необходимо было глубоко изучить африканские народные танцы, проанализировать теоретически и на практике, используя их элементы в постановках, постараться выделить главное. Так и поступила Кэтрин Данхэм - хореограф и танцовщица, писатель, этнограф и антрополог - человек, которому джазовый танец обязан теорией и методикой.

В 1940 году К. Данхэм представила в Нью-Йорке свою первую постановку. Она называлась «Тропики и горячий Джаз» («От Гаити до Гарлема»), в котором был показан путь «черного» танца от Вест-Индии до Гарлема - путь его развития. С этим спектаклем джазовый танец стал видом сценического искусства. С 1940-х годов Кэтрин Данхэм работала в

Голливуде, в 1945 году создала свою школу в Нью-Йорке, где экспериментировала в области методики и теории преподавания джазового танца, создавала хореографию в мюзиклах.

Необходимо отметить, что в процессе развития джазового танца, так или иначе, возникали попытки использования элементов танца классического. Несмотря на то, что, как уже отмечалось, первый известный «балет» был показан в Америке еще в 1735 году, повторим, что широкая американская публика открыла для себя классический балет только в начале XX века. Этому способствовали гастроли в США европейских танцевальных коллективов, в том числе выступления в 1916 году «Русского балета Сергея Дягилева» в Нью-Йорке. 1930-е годы стали годами становления балета в США. Русский хореограф Джордж Баланчин, работавший, кстати, с 1925 по 1929 год главным балетмейстером труппы С. Дягилева, в 1933 году был приглашен в Америку для организации школы американского балета. Она была создана в 1934 году и в 1948 году стала «Нью-Йорк Сити Балле». Еще один знаменитый американский театр появился на базе русской балетной школы. После того, как Михаил Мордкин, партнер Анны Павловой, совершил с небольшой труппой гастрольную поездку по США, несколько русских танцовщиков под руководством Лусии Чейз и Ричарда Плезанта создали в 1939 году «Балле тиэтр». С 1940 года - «Америкэн Балле Тиэтр». Знаменитые хореографы осуществляли постановки в этом театре: М. Фокин, Дж. Баланчин, А. де Миль, Г. Тетли, Т. Тарп, Э. Тюдор и Дж. Робинс (премия «Оскар» за совместную работу с Л. Бернстайном над фильмом «Вестсайдская история»). Любопытно, что с 1980 по 1989 годы директором «Америкэн Балле Тиэтр» был еще один знаменитый русский танцовщик Михаил Барышников.

Наряду с новыми танцами продолжали развиваться танцы и танцевальные направления, возникшие ранее. Так, мюзиклы, о которых пойдет речь далее, по большей части, обязаны, конечно же, джазовому танцу, который, в свою очередь, нашел именно в этом жанре свое наибольшее применение.

С момента своего возникновения джаз-танец успел «отрастить» много различных ветвей, а самые знаменитые джазовые хореографы оставили в наследство собственные джазовые техники.

Есть, например Мюзкл-джаз или бродвейский джаз-танец, его можно наблюдать в бродвейских мюзиклах (посмотрите фильм «Кордебалет», в нем ярко выражен этот стиль, хореографом этого фильма является Боб Фосс, о нем речь пойдет позднее). Именно с подмостков бродвейских театров сошло такое понятие, как «мюзкл-джаз», именно там возник свой стиль джаза и

техника движений с одновременным исполнением вокальной и танцевальной партии. Для виртуозного исполнения танцев в бродвейских постановках приглашались танцовщики с классической балетной подготовкой. Поэтому джаз приобрел черты классического танца. Это слегка увело в сторону от импровизационной свободы, присущей джаз-танцу изначально, но определило один из путей его дальнейшего развития.

Есть джаз лирический, или Блюз-джаз - красивый, чувственный, страстный. Это название распространено, в основном, среди вокалистов как музыкальное направление, а в танцевальном варианте отличается большим количеством различных движений на единицу темпа, выполняемых очень мягко, без видимого напряжения. Движения при всей сложности выполняются с максимальным растягиванием их во времени.

Афро-джаз — это смесь обрядного и этнического танца самых разных народов, в основном, конечно, африканских. Особенно эффектно он смотрится под барабаны или хор пигмеев. Различие заключается в том, что африканский фольклорный танец несет в себе большую функциональную нагрузку и не столь виртуозен, как его нынешняя интерпретация.

Самое виртуозное и яркое направление в джаз-танце на сегодняшний день — это Флэш. Само название (в переводе «вспышка») говорит о том, что это нечто ослепительное. Исполнители этого стиля отличаются силовой выносливостью, необычайной внутренней танцевальностью, мгновенностью переходов танцевальных па, сложностью танцевальных трюков.

Более всего джаз в его первоначальном виде выражен в Стирджазе. Уличный джаз претерпел меньше всего изменений. Все современные молодежные направления: брейк, реп, хаус и бывшие ранее твист, чарльстон, шейк, буги-вуги и многие другие танцы — это соединения джазового танца с социальным танцем.

Отдельно можно сказать о Свинге. В отличие от других джазовых техник, это парный танец - подобие акробатического рок-н-ролла. Родом он из Гарлема 20-30х годов, на полусогнутых ногах, веселый с поддержками и трюками (в зависимости от подготовки пары) и со сменой партнера во время самого танца (отсюда схожесть звучания со свингерами). Для пущего эффекта девушки танцуют в пышных юбках, прическах, а мужчины в ярких галстуках и кепках. Еще одно замечание о джаз-танце: есть такой стереотип, что его обязательно исполняют под джазовую музыку. На самом деле не обязательно то, что танцуют под джаз, является джаз-танцем, и, наоборот, джаз-танец можно танцевать и не только под джазовую музыку.

Джазовый танец используется в шоу и ревю, в мюзиклах и кинематографии, в вальсе и драматических спектаклях. Это происходит,

потому что джазовый танец по своей природе - дивертисментный, т.е. рассчитанный на внешнее восприятие, без излишней интеллектуальной подоплеки, без включения подсознания. Ему чужды идеи и философия танца модерн или изысканная романтичность и возвышенность классического балета.