



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

Этапы создания хореографического произведения

Выпускная квалификационная работа

по направлению 51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:

54,38 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«10» мая 2017г.

зав. кафедрой хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-407-115-4-1

Пеннер Агнесса Игоревна

Научный руководитель:

к.п.н., доцент кафедры хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов Андрей Геннадьевич

Челябинск

2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ И СПЕЦИФИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	6
1.1 Историко-теоретические основы хореографического искусства.....	6
1.2 Понятие хореографического произведения.....	15
1.3 Специфика создания хореографического произведения.....	21
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЭТАПНОГО СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	31
2.1 Разработка хореографической постановки для детей младшего школьного возраста.....	31
2.2 Методические рекомендации по созданию хореографического произведения в работе с детьми.....	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	44
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	47
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Мастерство хореографа завораживало и привлекало к себе внимание во все времена. Постановка хореографического произведения является чем-то весьма зрелищным и впечатляющим, однако требует огромной работы и профессионального уровня подготовки хореографа.

Для того, чтобы создать хореографическое произведение балетмейстер должен обладать соответствующими знаниями и умениями не только в области хореографии, но и быть также осведомленным о тонкостях и правилах музыкального оформления произведения, специфике режиссуры, подбора декораций и пр. В своей деятельности ему необходимо взаимодействовать со специалистами из различных областей, для того, чтобы сделать произведение ярким, неповторимым и запоминающимся, особенно если это касается детского творчества.

В современном образовании большое значение для развития детей приобретают занятия хореографией, потому что танец - лучший способ открыть и развить таланты ребенка. В танце улучшается гибкость тела, развивается мускулатура, повышается тонус тела, формируется правильная осанка, развивается равновесие и координация.

Хореографические занятия при всей возможной неоднозначности содержания несут богатый воспитательный потенциал, необходимый для внутренней и внешней гармонизации личности, ее эстетического развития, формирования художественного вкуса, воображения творческой фантазии и т.д. В подобном образовательном процессе большое значение приобретают хореографические постановки с детьми, причем оптимальным возрастом считается период младший школьный период [15, с. 7]. Совместное создание хореографического произведения дает детям новые впечатления и эмоции, раскрепощает и придает уверенность.

Вопросы специфики постановки хореографического произведения получили освещение в исследованиях таких ученых, как, Н.Т. Смирнов-Сокольский, И.Г. Шароев, Н.Д.Шереметьевская и других, в частности относительного младшего школьного возраста данным вопросом занимались А.В. Иванов, Г.Ю. Жданова, В.В. Петровский, И.Р. Маринин.

Цель исследования: изучить этапы создания хореографического произведения.

Объект исследования: хореографическое произведение.

Предмет исследования: этапы создания хореографического произведения.

Задачи исследования:

1. Проанализировать историко-теоретические основы хореографического искусства.
2. Рассмотреть понятие хореографического произведения.
3. Выявить специфику создания хореографического произведения.
4. Разработать хореографическую постановку для детей младшего школьного возраста.
5. Разработать методические рекомендации по созданию хореографического произведения в работе с детьми.

Методологическую и теоретическую основу исследования составили: теории развития личности (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, А. Маслоу и др.), теории эстетического воспитания личности (Э. Жак-Далькроз, Д.Б. Кабалевский, Б.М. Неменский, К. Орф, Р. Штайнер, И.Б. Васина, Н.В. Вегерчук, И.Э. Богданова, Т.Г. Братанова, О.А. Гаврилушкина, О.П. Гаубих, Ю.Г. Головчиц), основные положения гуманистической педагогики (Ш.А. Амонашвили, В.А. Сухомлинский, К.Д. Ушинский и др.), концепции личностно-ориентированного подхода в обучении (В.А. Аденин, Л.А. Аксенова, Н.А. Алексеев, В.В. Сериков, И.С. Якиманская), методика и технологии обучения и воспитания

профессионального танцовщика (А.Я. Ваганова, Н.И.Тарасов, Р.В. Захаров и др.).

В работе использовались следующие методы:

- анализ психолого-педагогической и специальной литературы по проблеме исследования;
- метод моделирования и проектирования;
- анализ данных, полученных методом педагогического наблюдения, экспертных оценок и самооценки, анкетирования, интервьюирования,
- обобщение психолого-педагогического опыта, опытно-экспериментальная работа.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что уточнены этапы создания хореографического произведения.

Практическая значимость работы состоит в том, что разработанная хореографическая постановка для детей младшего школьного возраста, а также методические рекомендации по ней могут быть использованы в работе педагога-хореографа образовательного учреждения.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, приложения.

ГЛАВА 1. ПОНЯТИЕ И СПЕЦИФИКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1.1 Историко-теоретические основы хореографического искусства

Танцем называются движения тела ритмичные и выразительные по своему характеру, которые выстраиваются в некую композицию и исполняются под музыкальное сопровождение [11, с. 8].

Танец – одно из самых древних видов искусств, которое выражает одну из первейших человеческих нужд, а именно передача собственных чувств при помощи тела. Важнейшие жизненные обстоятельства первобытный человек отмечал через танец: рождение, смерть, войны, избрания новых вождей, исцеление больных. Через танец выражалось моление о дождях, о солнце, о плодородности земли и пр.

Танцевальное па (фр. pas — «шаг») происходит от главных видов человеческих движений — ходьба, бег, прыжки, подпрыгивания, скачки, скольжения, повороты и раскачивания. Сочетание данных движений превращает их в танец [11, с. 9].

Главные характеристики танца – ритм, которым именуется некий в быстром или медленном темпе повтор и варьирования основополагающих движений; рисунком называются сочетания движений в композиций; динамикой — процесс варьирования по размаху и напряжённости движений; техникой — качественный уровень освоения движений. Жесты также важны при построении танцевальной композиции.

Танец обладает различными средствами выразительности [14, с. 7]:

- гармоничными движениями и позами;
- пластикой и мимикой;
- динамикой — «варьированием размаха и напряжённости движений»;
- темпом и ритмом движений;

- пространственным рисунком, композицией;
- костюмом и реквизитом.

Термин хореография (от греч. «choreo» - танцюю) захватывает разные по видам танцевальные искусства, в которых художественный образ формируется при помощи выразительности движений. По происхождению данный термин греческого рода, в буквальном смысле означает «писать танец». Однако в более позднее время данным словом называли все, что имеет отношение к танцевальному искусству. Подобный смысл имеется и в наше время [19, с. 21].

Хореографией называется самобытная творческая деятельность, подчиненная закономерности общественного развития, главным образом в плане культуры. Специфическая особенность хореографии заключается в ее возможности передавать смысл без использования слов. Танец - это один из способов не вербально самовыразиться танцору, которое проявляется через ритмически организованные движения тела.

Танец имел место во все времена и во всех культурах. На протяжении длительного времени он претерпевал различные изменения, но всегда отражал состояния общества и культуры. На сегодняшний день искусство хореографии включает и народный контекст и профессиональное мастерство.

Искусство танца выражено в любом этносе. Данное обстоятельство не случайно, поскольку объективно по своему характеру, по причине того, что танцевальное искусство народа имеет ключевое значение в общественной жизни в любой период времени, реализовывая важную культурную функцию, представляя собой один из социализирующих институтов для народа, в том числе реализовывая иные функции, присущие культуре в общем виде. Для нашей страны танцевальное искусство имеет ключевое значение. Хореографическое мастерство развивается с каждым годом [19, с. 22].

Хореографическое искусство появилось на ранних этапах человеческого развития: в первобытное время были танцы, которые изображали процесс труда, воспроизводили движение животного, имели магический смысл, настрой на войну. Через танец человек обращался к природе за помощью. Танец символизировал молитву, заклинание, приношение жертвы, просьбу об удачной охоте, дожде, солнце, рождении ребенка или уничтожении врага. Данные моменты наблюдаются и по сей день, например в искусствах африканского народа. Рассказы о танцах путешественников и фольклористов свидетельствуют об особенностях жизни, обычаях и традициях разного народа. Танец древнейший массовый вид искусства. В нем выражаются общественные и эстетические народные представления, историческое развитие, специфика труда, уклада жизни, нравов, обычаев, характера. Народ формирует через танец безупречный образ, к которому следует стремиться.

Перемены общественного порядка, жизненного уклада меняли специфику танцевального искусства. Имеется достаточно большое количество плясок лирической, героической, комической, медленной и плавной или вихревой, огневой, коллективной и сольной направленности, через которые может быть раскрыт взгляд на современника. Во многих ансамблях народных танцев, профессиональной и самодеятельной специфики, можно наблюдать танцевальные композиции, которые посвящены разной тематике и событиям в народной судьбе. С танцами на профессиональном уровне можно встретиться в операх, музыкальных комедиях, в пределах эстрады, цирка, кинофильмов, балета, на льду и пр. [28, с. 34].

Самая сложная хореографическая форма - классическое балетное искусство. Основа балета - народный танец. Развитость техники танца в салонах шло в другом направлении, недели в народном кругу: народ танцевал преимущественно на улицах, а знатные слои населения в

специальных танцевальных залах, изящно вытягивали носки, плавно приседали по специально установленным правилам.

Искусство танца подразумевает три раздела следующей направленности: а) народной, б) бытовой (бальный) танец и в) профессиональное классическое танцевальное искусство.

Народным танцем называется искусство, которое основано на народном творчестве. Бытовым или бальным танцем называется танцевальный вид, который имеет истоки народного творчества, но исполняется на вечере, балу и пр. Профессиональное танцевальное искусство, которое подразумевает и классическую направленность - видовое сценическое драматическое искусство, подразумевающее профессиональную хореографическую обработку национальной и народной основы [28, с. 36].

Впервые каноны танца, в том числе светского появились в XII веке, в период средневекового Ренессанса - расцвета культуры рыцарей замков. Первоначальные элементы танца-променажа, танца-шествия включали полуцерковную-полусветскую процессию, уличный балет, популярный на Юге Франции, огромный по масштабу и сложности, а также по изначальной задумке.

В XIII - XIV вв. В период прохождения множества театрализованных праздников появились средства выражения будущего балета, в том числе бального танца. Не переоценима роль скомороха в становлении искусства танца, в развитии интереса к простейшим формам общественного танца. Переходя из разных городов, участвуя в праздниках, скоморохи помогали привить положительное отношение к танцам, совершенствуя народные танцы, сочиняя новые хороводы и пр. Их творчество танца, которое тесно связано с процессами труда, быта, думой и чаянием народа, явилось основой к становлению хореографии на профессиональном уровне. Бальный танец тогда и сейчас серьезно отличаются, однако уже в те времена появляются истоки современной программы [17, с. 28].

Сценические танцы XIII века сопровождают балы, маскарады и карнавалы, где основная роль принадлежит бальному танцу. «Сцена» здесь дворцовая зала, которая украшена гербами и мечами. Танцем народ XIII века старался выразить чувства любви и симпатии.

На первоначальном этапе зарождения бального танца народ относился к нему положительно, но католическая церковь была против, обосновывая свое отношение возможностью через танец развратить душу. Однако стали широко появляться красочные танцевальные зрелища.

Танцы средневековой эпохи - бранль (происходил в исполнении крестьян на народных празднествах), ригодон (танец, исполняемый знатью), буррэ (танец народа, основоположник бального направления), эстампиды (танец для знати, характеризующийся отсутствием прыжков) и др..

В XV веке и в начале XVI века танцы стали набирать обороты в Италии. Балы во Флоренции XV-XVI веков отличались великолепием, красочностью, изобретательностью. Танцевальные учителя были приглашены в самые разные страны. Терминология, которой оперировала итальянская хореографическая элита, говорит о характере танца и манере его реализации. Существенная роль была отведена «эре» - положению корпуса в танце. Женская роль в танце отличалась скромностью, легкостью, нежностью, опущением глаз [34, с. 56].

Танцевальная терминология и фигурность во Франции не значительно отличалась от итальянского исполнения. Особая роль отводилась французскому теоретику Туано Арбо, который выпустил в 1588 году работу под названием «Орхезография». В ней он в подробностях описал не просто танцы второй половины XVI века, но и в том числе наиболее ранние формы хореографии, отводя большую роль бранлю, который был по праву одним из любимых танцев у народа, существенно стилизованным в кругу аристократов, явился первым бальным танцем и имел большое значение в становлении бального танца.

До XVI века бальный танец не был разнообразным по движениям и сопровождался небольшим оркестром из четырех корнетов, тромбонов, двух-трех виол.

В XVII веке в хореографии Франции обозначились новые движения, наиболее сложные, наиболее изящные, нежели у итальянцев. Усложнилась техника женских танцев. Здесь существенную роль сыграли перемены фасона в придворных одеждах. Укороченные платья дали возможность сделать легкими и отчетливыми движения ног. Наиболее оживленные и активные общения у партнеров. Кавалер занимает ведущую роль, пропуская даму, делая обвод рукой. Танцоры устремляют свой взгляд друг на друга весь танец. Танцы итальянцев французские танцоры переделывают на свой лад, делая их более изящными и изысканными.

Французские хореографы и теоретики немало способствовали развитию танцевального искусства, созданию новых танцевальных форм, строгой канонизации танца. Созданные ими исследования и теоретические обобщения легли в основу почти всех руководств по танцу, вышедших в более поздние эпохи [34, с. 57].

В 1661 году Людовик XIV издает указ об организации Парижской Академии танца. Он считает, что Академия призвана способствовать воспитанию хорошей манеры у привилегированных классов, хорошей выправке у военных. В задачу Академии входило установить строгие формы отдельных танцев, выработать и узаконить общую для всех методику преподавания, совершенствовать существующие танцы и изобретать новые. Академия проверяла знания учителей танцев, выдавала дипломы, устраивала вечера и всячески способствовала популяризации хореографического искусства. Новые танцы, новые движения деятели Академии часто заимствовали у народной хореографии, которая продолжала развиваться своими путями. Академия сыграла огромную роль в развитии танцевальной культуры Франции.

Эпоха Возрождения знаменательна появлением огромного количества бальных танцев: вольта (народный танец итальянского происхождения, основан на вращении), салтарелла (народный танец итальянского происхождения, основан на высоких прыжках), гальярда (бальный танец из пяти фигур), куранта (бальный танец, носил плавный, текущий характер), менуэт – король танцев.

Бальный танец в XVIII веке изменился и все более превращался из бытового в сценический, благодаря великим реформаторам, таким, как француз Жан Жорж Новер. Именно он начинает реформацию очень интересным способом. Он стал черпать новые идеи из народных танцев. В знаменитых «Письмах о танце» он подчеркивает мысль о том, что балетмейстер может перенять у народа «множество движений и поз, порожденных чистым и искренним весельем».

В XVIII веке язык сценического танца становится технически более сложным и совершенным, чем незатейливые «бранли» XIII века. Уже нет тех хороводных и линейных шествий, танцы изменились до парных (или «дуэтных»).

Танцы XIII века: полонез (танец-шествие), контрданс (английский народный танец, прародитель кадрили), менуэт (в котором ускоряется темп, появляются более сложные движения, позы и рисунки) [41, с. 27].

В XIX веке сохраняются танцы прошлых веков, ставшие более «доступными» по сравнению с «утонченными» танцами XIII века. XIX век – время массовых бальных танцев. Все больше входят в моду балы, маскарады. В них принимает участие не только знать, но и городское население.

Безусловно, огромное влияние на бальные танцы оказала музыка. Вместе с музыкой менялась мода на некоторые танцы.

После написанных популярных вальсовых мелодий вальс стал в XIX веке популярнее, чем другие танцы. Ничто так не совершенствовало и не пропагандировало вальс, как музыка. Десятки знаменитых композиторов

разных стран увлеклись вальсом, вводя эту форму в свои сочинения. Всемирно известны мелодии Моцарта «Приглашение к танцу» Вебера, задушевные вальсы Шуберта, изящные, грациозные вальсы Шопена, широкие по своему симфоническому развитию вальсы Глинки, Чайковского, Глазунова.

Судьба бального вальса связана с именами Ланнера и Штрауса. Последний обессмертил вальс, сделав его королем танцев, и сам стал королем вальсов. К его венскому оркестру были в свое время прикованы взоры музыкантов, артистов, поэтов, художников, писателей всего мира. Благодаря Штраусу Вена вошла в историю как город, где расцветал вальс, как город где Йоганн Штраус создал свои бессмертные творения. Музыка Штрауса облагораживала и совершенствовала хореографию вальса. Она способствовала тому, что танец данный стал исполняться более грациозно, более красиво и трепетно.

Танцы XIX в.: мазурка (родина Польша, область Мазовше), полька (чешский народный танец).

История балета XX века характеризуется процессами ассимиляции традиций русского классического балета с европейскими балетными коллективами. Ведущими тенденциями становятся метафоричность, бессюжетность, симфонизм, свободная ритмопластика, танец модерн, элементы фольклорной, бытовой, спортивной, джазовой лексики [7, с. 19].

Во второй половине XX века развивается постмодерн, в арсенал выразительных средств которого вошли использование кино и фото проекций, эффекты освещения, звука, электронная музыка, хепенинг (участие зрителей в балете) и т.д. Появился жанр контактной хореографии, когда танцовщик «контактирует» с предметами на сцене и самой сценой. Доминирует одноактный балет-миниатюра (новелла, балет-настроение). Странами наиболее развитой хореографической культуры были Великобритания, США, Франция, СССР. Большую роль в развитии мирового балета сыграли танцовщики второй волны русской эмиграции

(Р.Нуреев, Н.Макарова, М.Барышников) и танцовщики русской школы, работавшие на Западе по контракту (М.Плисецкая, А.Асылмуратова, Н.Ананиашвили, В.Малахов, А.Ратманский. В Германии, Голландии, Швеции развился экспрессионистский, затем постмодернистский балет.

Таким образом, хореографическое искусство прошло длительный путь своего развития прежде чем дошло до известных нам танцевальных форм, претерпевая на себе особенности политического, социального и духовного развития народа.

1.2 Понятие хореографического произведения

Хореографическое произведение является результатом профессиональной творческой деятельности в области танца. Хореографическое произведение как самостоятельный объект авторско-правовой охраны может быть представлено в качестве отдельных хореографических номеров в виде танцев в аудиовизуальных произведениях, танцевальных композиций фигуристов, мастеров художественной гимнастики, в составе номеров эстрадных исполнителей (например, певцов), танцевальных сцен в театрально-зрелищных постановках, включая оперу, оперетту, балет и т. д. [19, с. 34].

Хореографические произведения обладают рядом особенностей, обусловленных прежде всего тем, что при их создании творчество хореографа ограничено кругом выразительных средств (движений и поз для танца), рамками сценической площадки, назначением хореографического произведения (для публичного исполнения) и связанным с этим «мимолетным» характером существования и восприятия зрительской аудиторией.

На протяжении долгого периода хореографические произведения и балет (музыкально-драматическое произведение) понимались как синонимы. Однако о них не упоминалось в российском дореволюционном законодательстве, как об объектах, охраняемых авторским правом. Данные произведения, в которых мысли и чувства выражаются посредством движений тела, с помощью телесных знаков, представляли собой такую же форму проявления творческой деятельности автора, как словесные и письменные знаки. Поэтому в дореволюционный период хореографические произведения приравнивались к литературным и пользовались охраной наряду с ними.

В Бернской конвенции по охране литературных и художественных произведений 1886 г. (далее — Бернская конвенция) указано, что понятие

литературные и художественные произведения включают в себя и хореографические, это же правило было воспроизведено и в русско-французской и русско-германской конвенциях о защите литературных и художественных произведений. Поскольку хореографическое произведение ассоциировалось с балетом, в создании которого принимают участие множество лиц, представляется, что такое решение было связано со сложностью определения этого понятия.

С течением времени движения тела в виде танцев начинают ассоциироваться в общественном сознании как профессиональное хореографическое произведение. С развитием русской балетной школы возникла необходимость охраны творческого труда авторов-хореографов и хореографических произведений в целом. Однако в силу «мимолетности» танца трудно было воспроизвести в общественном сознании движение тела, идентифицировать произведение, поскольку танец существовал только в момент исполнения. В связи с этим хореографические произведения стали относить к числу музыкально-драматических произведений, под которыми понимались такие произведения, в которых музыка и текст сливаются в одно органическое нераздельное целое, предназначенное для исполнения в сценической обстановке, а музыка облегчает публике восприятие.

Выделяют следующие формы хореографического произведения.

Малыми формами хореографических ансамблей принято считать [24, с. 76]:

1. Дуэт.
2. Трио.
3. Квартет.
4. Квинтет.

Рассмотрим их более подробно.

Дуэт. Существует две основные формы дуэтного танца:

1. Pas de deux.

2. Хореографический дуэт.

Хореографический дуэт сегодня – это самостоятельное художественное произведение, *pas de deux* – танцевальное действие внутри балетного спектакля [24, с. 77].

Pas de deux - пятичастная танцевальная форма. Традиционно является частью балетного спектакля, однако существуют примеры самостоятельных, т.н. дивертисментных постановок в форме *pas de deux*.

Структура *pas de deux* [24, с. 77]:

1. Антре – вступительная часть, где на сцене появляются оба исполнителя.
2. Адажио – дуэтный танец лирического характера.
3. Мужская вариация – сольный танец исполнителя.
4. Женская вариация – сольный танец исполнительницы.
5. Кода – кульминационная часть всей формы, где исполнители демонстрируют виртуозность сложных по технике сольных танцевальных *pas*. Эта часть, как правило заканчивается сложным по технике исполнения дуэтным эпизодом.

Хореографический дуэт – исполнение танцевальных партий двумя танцовщиками, во время которых раскрываются личные отношения главных действующих лиц, их чувства, мысли, наполненные сюжетным звеном, являющимся главным замыслом балетного спектакля. В дуэте происходит общение, но не на обычном языке, а на языке хореографии: посредством движений, поз, жестов, мимики. Общее содержание всей постановки определяется именно через отношение исполнителей друг к другу в дуэтном танце.

Дуэтный танец, в свою очередь подразделяется на [17, с. 29]:

- «дуэт»;
- «танец женщины и мужчины»;
- «танец-диалог».

«Дуэт» – танец, исполненный двумя танцовщицами или танцовщиками, являющийся простейшей формой малой хореографической постановки. Композиционно-лексическое строение их обычно выглядит как танец «в унисон». Но случается, что выстраивать эти дуэты необходимо по принципу «зеркального отражения».

«Танец женщины и мужчины» создаётся на определённую тему: любви или ненависти, радости или печали и т. д. Два действующих лица в этом случае, выражают в танце свои чувства и взаимоотношения.

«Танец-диалог» – это высший вид дуэтного танца. Здесь каждый партнёр посредством индивидуальной пластики ведёт свою тему, несущую мысль и чувство. Дуэты в форме действенного диалога, являются неременной важнейшей частью балетного спектакля. Но следует отметить, что термин не закрепился в балетном обиходе, это объясняется тем, что момент общения героев есть в каждом дуэте, к примеру, Фригия и Спартак, Жизель и Альберт и т. д. Общение, взаимосвязь с партнёром – элемент единый у дуэта с диалогом.

Трио так же, как и дуэтный танец имеет две основные формы существования [17, с. 31]:

1. Pas de trois.
2. Трио.

Pas de trois – «танец втроём» – одна из разновидностей классического ансамбля, включающая танец трёх солистов. Композиционной основой является pas de deux с дополнительной танцовщицей, исполняющей свою вариацию между адажио и вариацией танцовщика.

Как и другие малые формы, pas de trois имеет каноничную структуру [17, с. 34]:

1. Вступление (антре).
2. Адажио.

3. Вариации каждого из участников.

4. Общая кода.

Трио – танцевальная форма, представленная в виде танца трёх исполнителей. Обычно имеет более свободную пластику и разнообразие в движениях, не замкнутыми канонами классического балета.

Может быть в четырёх вариантах:

- две женские партии и одна мужская;
- три женских партии;
- две мужские и одна женская;
- три мужских партий.

Квартет. «Pas de quatre» – в переводе с французского «quatre» – «четыре». Термин утвердился к XIX веку. В балет эта танцевальная форма вошла вместе с pas de deux и pas de trois.

Построение pas de quatre во многом выстраивалось по принципу pas de deux, сохраняя всю структуру [17, с. 36]:

1. Антре.
2. Вариации четырёх танцовщиков.
3. Кода.

Pas de quatre может быть, как дивертисментным (чистым), так и действенным (сюжетным). Помимо канонической структуры, существуют и другие формы построения pas de quatre, например, «Танец маленьких лебедей» в балете П.И. Чайковского «Лебединое озеро».

Хореографический квартет. В XX веке эта разновидность малой хореографической формы произведения трансформируется в хореографические квартеты. Структура их становится более иной, более свободной в вариационном смысле. Это обусловлено и тем, что возможности для сочинения танцев для четырёх танцовщиков весьма значительны: для четырёх женщин, для четырёх мужчин, двух мужчин и

двух женщин, трёх мужчин и одной женщины, трёх женщин и одного мужчины.

Pas de quatre канонической формы не являются такими доминирующими в балетном спектакле как *pas de deux*, но тем не менее достаточно часто используются как выразительная форма. Наиболее известными широкому кругу зрителей примерами формы *pas de quatre*, помимо «Танца маленьких лебедей» из балета П. Чайковского «Лебединое озеро», является танец Фей: Золота, Серебра, Сапфиров, Бриллиантов из балета П. Чайковского «Спящая красавица» (балетмейстер М. Петипа). В форме *pas de quatre* выстроена хореографическая фантазия «Павана Мавра» Х. Лимона.

Квинтет. Хореографическая форма, насчитывающая пять исполнителей. Эта форма не имеет аналога в канонических строениях классической хореографии, однако, начиная с XX века приобрела широкое распространение в области народной и современной хореографии [24, с. 88].

Таким образом, хореографическое произведение - это результат профессиональной творческой деятельности в области танца. Хореографическое произведение может быть представлено в качестве отдельных хореографических номеров в виде танцев в аудиовизуальных произведениях, танцевальных композициях, в составе номеров эстрадных исполнителей и пр.

1.3 Специфика создания хореографического произведения

Процесс создания хореографического произведения непрост и включает в себя ряд этапов [25, с. 8]:

- Выбор «замысла» хореографического произведения.
- Сбор и накопление материала.
- Жанрово-стилевое определение (в случае создания сюжетно-драматургического номера).
- Композиционный план.
- Этап работы с музыкой (если используется музыкальный материал).
- Создание лексической структуры (мотивы и лейтмотивы).
- Способы организации мотивов.
- Постановочная и репетиционная работа.
- Сценическая апробация хореографической композиции.
- Действенный анализ созданного произведения.

Остановимся более подробно на специфике каждого этапа.

Выбор «замысла» хореографического произведения.

Работа над любым хореографическим произведением (танцевальным номером, танцевальной сюитой, балетным спектаклем) начинается с замысла, с написания программы этого произведения. В обиходе мы часто говорим «либретто», и некоторые считают, что программа и либретто — одно и то же. Это не так.

Либретто — это краткое изложение действия, описание уже готового хореографического сочинения (балета, хореографической миниатюры, концертной программы, концертного номера), в котором есть лишь необходимый материал, нужный зрителю.

Создать образ хореографический — значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею» [25, с. 9].

В первую очередь раскрытию идеи, замысла постановщика при создании хореографического образа будет способствовать музыкальный материал.

Сюита (с фр. «Suite» — «ряд», «последовательность») — циклическая музыкальная форма, состоящая из нескольких самостоятельных контрастирующих частей, объединённых общим замыслом [31, с. 18].

Она представляет собой многочастный цикл, состоящий из самостоятельных, контрастных друг другу пьес, объединённых общей художественной идеей. Иногда вместо названия «сюита» композиторы использовали другое, также распространённое — «партита».

Существуют два особых вида сюиты — вокальная и хоровая.

Предшественником сюиты можно считать распространённое в конце эпохи Ренессанса парное сочетание танцев — медленного, важного (например, павана) и более оживлённого (например, гальярда). Позже такой цикл стал четырехчастным. Немецкий композитор Иоганн Якоб Фробергер (1616–1667) создал модель инструментальной танцевальной сюиты: аллеманда в умеренном темпе и двудольном размере — изысканная куранта — жига — размеренная сарабанда.

Сюита как жанр развивалась под влиянием оперы и балета. В ней появились новые танцы и песенные части в духе арии; возникли сюиты, состоящие из оркестровых фрагментов музыкально-театральных произведений. Важным элементом сюиты стала французская увертюра — вступительная часть, состоящая из медленного торжественного начала и быстрого фугированного заключения. В некоторых случаях термин «увертюра» замещал термин «сюита» в заголовках произведений; другими синонимами стали термины «ордр» («порядок») у Ф.Куперена и «партита» у И.С. Баха [25, с. 10].

Подлинная вершина развития жанра была достигнута в творчестве И.С. Баха. Композитор наполняет музыку своих многочисленных сюит

(клавирных, скрипичных, виолончельных, оркестровых) таким проникновенным чувством, делает эти пьесы столь разнообразными и глубокими по настроению, организует их в такое стройное целое, что переосмысливает жанр, открывает новые выразительные возможности, заключенные в простых танцевальных формах, а также в самой основе сюитного цикла («Чакона» из партиты ре минор).

В середине 1700-х годов сюита слилась с сонатой, и сам термин перестал употребляться, хотя структура сюиты продолжала жить в таких жанрах, как серенада, дивертисмент и другие. Обозначение «сюита» стало вновь появляться в конце XIX в., часто подразумевая, как и раньше, собрание инструментальных фрагментов из оперы (сюита из Кармен Ж.Бизе), из балета (сюита из Щелкунчика П. И. Чайковского), из музыки к драматической пьесе (сюита Пер Гюнт из музыки Э.Грига к драме Ибсена). Некоторые композиторы сочиняли самостоятельные программные сюиты — среди них, например, Шехеразада Н. А. Римского-Корсакова по восточным сказкам [25, с. 14].

Композиторы XIX—XX вв., сохраняя главные приметы жанра — цикличность построения, контрастность частей и т. д., дают им иное образное толкование. Танцевальность теперь не является обязательным признаком. В сюите используется самый разный музыкальный материал, нередко ее содержание определяется программой. При этом танцевальная музыка не изгоняется из сюиты, наоборот, в нее вводятся новые, современные танцы, например «Кукольный кэк-уок» в сюите К. Дебюсси «Детский уголок». Появляются сюиты, составленные из музыки к театральным постановкам («Пер Гюнт» Э. Грига), балетам («Щелкунчик» и «Спящая красавица» П. И. Чайковского, «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева), операм («Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова). В середине XX в. сюиты составляются и из музыки к кинофильмам («Гамлет» Д. Д. Шостаковича) [11, с. 65].

В вокально-симфонических сюитах наряду с музыкой звучит и слово («Зимний костер» Прокофьева). Иногда композиторы некоторые вокальные циклы называют вокальными сюитами («Шесть стихотворений М. Цветаевой» Шостаковича).

Сбор и накопление материала.

В процессе создания нового хореографического произведения, огромное значение имеет творческая фантазия балетмейстера. Она проявляется не только в сочинении танцевальных сцен, но и в сочинении сюжета, разработке композиционного плана, создании образов и умении поставить эти образы в необходимые сценические ситуации, в которых бы они (образы), раскрывая себя, раскрывали сюжет, идею произведения. Автор прежде всего должен изучить материал, который берется в основу сюжета; изучить жизнь, быт народа, его национальные черты, обычаи и обряды. Знание культуры народа, о котором пойдет речь в будущем спектакле, социально-экономических условий его жизни чрезвычайно важно для работы над произведением [17, с. 38].

Жанрово-стилевое определение.

За основу сюжета автор программы может взять какое-либо жизненное явление, исторический факт, литературное произведение (поэму, стихотворение, рассказ и т. д.). В том случае, когда автор программы использует сюжет литературного произведения, он обязан сохранить его характер и стиль, образы первоисточника, найти способы решения его сюжета в хореографическом жанре. А это подчас заставляет автора программы, а впоследствии и автора композиционного плана менять место действия, идти на известные сокращения, а иногда и дополнения по сравнению с литературным первоисточником, взятым за основу [17, с. 39].

Композиционный план.

Создание нового хореографического произведения — процесс многоступенчатый, требующий совместных усилий представителей

разных творческих профессий. И первыми в этой цепи художественных контактов, необходимых при создании танца, хореографической сцены, спектакля, можно назвать контакт композитора и балетмейстера [12, с. 32].

Музыка дает пластике ритмическую основу, она определяет ее эмоциональный строй, характер, образную выразительность. Про музыку справедливо говорят, что она «душа танца».

Балетмейстер в своей практике использует либо готовое музыкальное произведение, либо сочинение композитора, написанное по замыслу драматурга, либреттиста. В этом случае композитор стремится в своем сочинении воплотить мысли, передать развитие действия, образы, заложенные в драматургии предложенного ему литературного сценария.

Когда говорят, что танец основывается на музыкальном произведении и раскрывает музыку, то, казалось бы, первична музыка, но если брать за основу план-сценарий, в котором балетмейстер уже определяет в какой-то степени и характер, и стиль будущего произведения, то можно сделать вывод, что замысел танцевального номера предшествует рождению музыкальных образов.

Только полное понимание, творческая согласованность усилий композитора и балетмейстера способствуют созданию хореографического произведения, цельного по художественному замыслу, направленности, по музыкально-пластическому языку, по слитности видимого и слышимого образов.

Чтобы более полно рассказать композитору о своем замысле, о характере задуманной сцены, балетмейстер, предлагая план, должен представлять себе характер, тембр звучания оркестровых инструментов, различие красок в сочетании голосов, чередовании их, контрастировании, когда, предположим, певучей кантилене струнных противопоставляются раскаты барабана, звон тарелок и т. д. [11, с. 54].

Создание композиционного плана балета требует от балетмейстера, работающего над ним, знания не только законов хореографии, но и

солидной осведомленности в области законов музыкальной драматургии, музыкальных жанров и форм. Это весьма существенно для выстраивания структуры танца, номера, композиции спектакля, распределения смысловых акцентов, кульминации, для видения нового хореографического произведения в целом и в отдельных его частях.

Таким образом, композитор, балетмейстер и драматург должны иметь единую исходную точку и единую конечную цель в работе над хореографическим произведением.

Этап работы с музыкой.

Пластический язык выразителен и многозначен. Не случайно с древних времен танец отражал жизнь человека — его труд и отдых, воинские схватки и победы, радость встреч и горе расставания.

Когда мы говорим сегодня о необходимости выражения музыки в танце, мы требуем совпадения образного строя, стиля музыки и танца, структуры музыкального языка и пластического рисунка, структуры формы, соответствия темпа, метроритма [24, с. 56].

Однако сказанное не означает, что должна быть «оттанцована» каждая доля такта, каждая нота, что в пластике необходимо в точности повторить ритмический рисунок мелодии. Но когда хореограф в середине музыкальной фразы или перед ее концом начинает новую танцевальную фразу, это производит впечатление своего рода диссонанса.

При всей самостоятельности хореографии и музыки они своего рода аналоги, хотя есть немало примеров, когда одна и та же музыкальная пьеса, одна и та же партитура у разных балетмейстеров находила разное прочтение и разное истолкование. Естественно, такое расхождение допустимо только тогда, когда не искажается образное содержание, характер композиторского текста, его стиль, а с подобным приходится встречаться. Сказанное в равной мере касается и музыки, сопровождающей народные танцы.

В музыкальном материале хореограф находит национальные черты своих героев, интонации эпохи, и в своем хореографическом решении он обязан отразить все это.

Создание лексической структуры.

Хореографическое произведение в целом, каждый его акт и каждый эпизод должны иметь четкую драматургию, служить определенной цели и решать определенную задачу.

Персонаж показывает, кто он, что из себя представляет на протяжении всего танца, чтобы зритель понимал о ком идет речь, а не просто смотрел как кто-то «прыгает» по сцене. Каждый герой в танце должен показать свой характер, который будет показан в позе или в движении.

В каждом персонаже есть свой, так называемый, «изюм», а поза, жест, движение дают зрителю о действующем лице информацию: кто он, какой он. Это уже задача танцора, так называемого персонажа, который доказывает себя и своего героя, будь то собака, кошка, а может это и таракан.

Чтобы не возникало таких вопросов у зрителя, нужно максимально приближенно к правде рассказать зрителю телом, движением, пластикой о своем тайном герое, а может и вовсе не тайном, а уже разоблаченным зрителем, благодаря правильно составленному действию.

Способы организации мотивов [24, с. 58].

Лейтмотив – поза, жест, движение, или короткая танцевальная комбинация персонификационного свойства, многократно повторяемая на протяжении всего хореографического произведения. Бывает буквального или вариантного вида и условно отвечает на вопросы – кто, какой?

Герой должен обладать уникальными жестами, чтобы зритель понял, какой он. Данные жесты или движения должны повторяться на протяжении всего номера. Уточненного определение лейтмотива в хореографии пока не существует.

Определение понятия в музыке следующее.

Лейтмотив (нем. Leitmotiv, буквально — главный, ведущий мотив), характерная тема или музыкальный оборот, которые обрисовывают какой-либо персонаж оперы, балета, программной пьесы, его отдельные черты или определенную драматическую ситуацию и звучат при упоминании о них, при появлении персонажа или при повторении драматической ситуации в разных частях произведения.

По сути лейтмотив — краткое объяснение, какой персонаж, кем он является, мы можем увидеть его характер, который определится в позе или в движении персонажа [19, с. 31].

Постановочная и репетиционная работа.

При создании танца нужно:

- выделять в танцевальной комбинации главное (основное) танцевальное движение;
- усложнять каждую последующую танцевальную комбинацию;
- усложнять хореографический язык (средство хореографического общения, знаковая система, состоящая из хореографической лексики, рисунков танца и их атрибутов — мимики, жестов, ракурсов (определенный угол расположения хореографических поз и движений по отношению к зрителю)), а значит, и хореографический текст за счет:
 - увеличения числа исполнителей;
 - усложнения рисунка танца; увеличения числа однотипных танцевальных поз и движений, исполняемых в одну и ту же единицу времени;
 - сочетания разнотипных хореографических поз и движений.

Создавая хореографический текст, всегда нужно помнить о его соотношении с основной идеей номера, для этого нужно помнить о том, что «хореографический язык» становится «текстом», когда все составные

его части объединены единой драматургией, а не механически скомпонованы.

Сценическая апробация хореографической композиции.

Следующим этапом «постановочной работы» будет проверка сочиненного хореографического текста «на себе».

Балетмейстеру следует исполнить его под счет, затем под музыку [11, с. 49].

Далее можно воплотить постановку своего танца на исполнителях, после чего сравнить и оценить поставленные танцевальные композиции. Все это поможет доработать свое хореографическое произведение, учитывая обнаруженные замечания и недостатки. В заключение можно предложить просмотр видеозаписи хореографической постановки на данную тему, созданную мастерами хореографического искусства.

Действенный анализ созданного произведения.

Проанализировав хореографические произведения (балетные спектакли, концертные номера), которые завоевали признание зрителя и выдержали испытание временем, можно убедиться, что, кроме интересного хореографического решения, яркого музыкального материала, они, как правило, отличаются целостностью драматургии, т. е. четко выявленной идеей, тщательно разработанной темой, убедительным их образным истолкованием.

Балетмейстер также должен проанализировать созданное им произведение на целостность, убедительность, разработанность темы, образных истолкований.

Чтобы даже при интересном музыкальном материале, изобретательном хореографическом решении слабость драматургического построения не привела балетмейстера к неудаче [16, с. 14].

Таким образом, можно выделить следующие этапы постановочной работы: анализ музыкального произведения, выбранного для постановки, который, в свою очередь, включает следующие этапы: восприятие

музыкального материала, рассмотрение драматургии музыкального произведения, выявление средств музыкальной выразительности, определение формы музыкального произведения, его стилевых особенностей; создание хореографических образов, где существуют следующие варианты трактовки музыки: музыка может являться прямым источником создания сценических действий, музыка может быть контрастна действию героев хореографического произведения, музыка может раскрывать действенную линию главного героя и может воссоздать общую атмосферу действия в хореографическом произведении.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПОЭТАПНОГО СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

2.1 Разработка хореографической постановки для детей младшего школьного возраста

В качестве хореографической постановки для детей младшего школьного возраста нами был выбран детский танец под названием «Сладкоежки».

Темой данной постановки является любовь детей к сладкому. В ней присутствует стремление передать всю ту любовь детей к сладкому, которую они испытывают.

На идею создания номера повлияли многочисленные рассказы детей о том, как они любят сладкое, что они едят, насколько сладости важны в их жизни и жизни их друзей.

Форма - хореографическая композиция поставлена на 18 человек (девочек).

В танце демонстрируется сцена, когда дети танцуют и одна из девочек выходит с большой конфетой в руках и хвастаясь ей, убегает. Дети пытаются догнать ее, но у них ничего не получается. Тогда дети начинают обсуждать между собой, где бы им достать сладкое, которое очень хочется всем.

Через некоторое время появляется другая девочка с шоколадкой, которая хочет со всеми поделиться, но дети, помня о том, что первая девочка с ними не поделилась, пытаются забрать у неё шоколадку, обступая кругом. Начинается некая игра с шоколадкой, когда дети передают ее из рук в руки друг другу.

Методы и приемы воплощения хореографического образа.

В момент передачи образа и характера героев, следует обратить внимание не только на профессиональное мастерство, но и на особое внутреннее состояние. Основная особенность танцевальной композиции «Сладкоежки» – это передача эмоционального состояния детей через мимику, жесты и движения. Той радости, которую дети испытывают при виде сладкого, а особенно при его употреблении.

Движения детей должны быть просты и легки, передавая беззаботность, радость и восторг.

Неотъемлемой частью хореографической постановки, также является и костюм. Это свободный и очень яркий внешний вид. В нем должно быть удобно и приятно танцевать. Костюм должен вызывать только положительные, яркие и неугасающие эмоции. Рекомендуется использовать яркие цвета для создания костюмов. На ногах у детей должны быть белые носочки и белые балетки. На голове две высокие шишки с яркими резинками в тон костюма.

Особую роль для воплощения художественного образа играет и музыка. Музыка передает непринужденность, яркость, красочность и беззаботность детского танца, а также помогает зрителю понять происходящее действие в этой хореографической постановке.

Рассмотрим описание движений хореографической постановки для детей младшего школьного возраста - детский танец «Сладкоежки».

1 такт:

Дети стоят за кулисами с обеих сторон. В первых кулисах стоят дети, взявшись паровозиком друг за друга. Во вторых кулисах, дети встают боком, лицом к зрителю.

2-4 такт:

Выход детей. Дети, которые стоят паровозиком – шаг, шаг, 3 шага в беге и т.д. дети, которые стоят боком, руки согнуты в локтях, пальцы рук растопырены – прыжок на двух ногах, наклон корпуса и рук вправо, влево и т.д.

5-8 такт:

Дети гладят себя по животу. Левая нога сгибается в колене и поворот вместе с ногой на 180 градусов. Солистка приставным шагом выходит с конфетой.

6-7 такт:

Дети, видят солистку с конфетой и протягивают к ней руки, и, имитирую бег по направлению к ней.

8 такт:

Дети садятся в плие и огорченно кивают головой. Солистка уходит с конфетой за кулисы.

9 такт:

Первая группы, обращаясь к другой группе детей делает ковырялочку правой ногой и наклоняется ко второй группе. Так же отвечает вторая группа левой ногой первой группе.

10-11 такт:

Все вместе показывают руками, как много конфет и поглаживают живот. Оббегают вокруг соседа с растопыренными пальцами рук, вытянув их в сторону.

12 такт:

Через плие – руки в сторону - наверх, поза 1, поза 2.

13-14 такт:

Шаг прыжок, 3 бега, хлопок (2 раза).

15-16 такт:

Шаг правой ногой, правая рука вытянута в сторону. Шаг левой ногой, левая рука вытянута в сторону. Руки в разные стороны, ногами выполняют твист. Шаг, поворот на 90° и 180°.

17 такт:

4 шага в одну сторону, 4 шага в другую сторону. Руки соединены в запястье и двигаются в противоположном направлении относительно друг друга.

18-20 такт:

Прыжок на двух ногах, рука правая наверх, к себе, вперед и указательным пальцем машут, говоря о том, что никогда не будут жить без сладкого и разбегаются.

21-22 такт:

Дети идут в 2 круга: по часовой стрелке (маленький круг), против часовой стрелки (большой круг). Шаг правой ногой, шаг левой ногой, правая нога вперед-назад; шаг левой ногой, шаг правой ногой, левой ногой вперед-назад.

На последнем шаге делают движение по направлению кругов друг к другу, объединяясь в один.

23-24 такт:

Движение: пятка, пятка, в исходное положение, руками рисуют круг (2 раза) и разбегаются в разные стороны.

25-26 такт:

Садятся на правую ногу, на корточки, ложатся на спину, поднимают ноги на 90° с сокращенными стопами.

Опускают ноги под прямым углом, садятся, закручивают себя ногами и руками и ложатся на живот, образуя 3 маленьких круга.

27-30 такт:

Ноги сгибаются в коленях и попеременно ими качают: 1-2-3, 1-2-3. Боковые круги поднимая ноги встают на корточки, а затем на ноги. Делают из рук «ококшечко», выглядывая в него. А центральный круг делает ещё раз покачивание ногами и встает так же, как боковые круги.

31 такт:

Задние пары выполняют движение: прыжок, сжались, сели на левую ногу, правая нога на ступне, руки открылись в сторону и сидят.

Пары по середине и первые выполняют прыжки на двух ногах в присяде, руки согнуты в руках: вправо, влево, вправо (2 раза).

35-36 такт:

Шаги в разных направлениях: 1-2-3, обратно 1-2-3. поворот в паре через зрителя и остановка к зрителю лицом.

32 такт:

Пары на середине повторяют движение пар 31 такта. Первые пары: толчок – прыжок (2 раза).

33 такт:

Первые пары выполняют движение 31 такта.

34 такт:

Все дети встают с колен и поворачиваются друг к другу лицом, кладя друг другу руки на плечи.

37-38 такт:

Прыжок на двух ногах, правая рука наверх, к себе и разбежались в левый угол. Одна из девочек убежала в кулису за конфеткой.

39-40 такт:

Идут по направлению друг к другу: шаг правой ногой, шаг левой ногой, правой ногой вперед-назад.

41-42 такт:

Дети бегут в круг, руки над собой попеременно разгибаясь-сгибаясь. Берутся за руки, солистка в середине круга. Делают 3 приставных шага по линии танца, разжимают руки и делают хлопок.

43 такт:

Движение по линии танца ногами: носки, пятки, носки, руки согнутые в локтях перед собой в том же темпе; затем то же против линии танца.

44 такт:

Дети через одного садятся на корточки, руками как - будто, что-то берут с пола, поднимают наверх и выбрасывают, после повторяют другие дети.

45-46 такт:

Дети берут друг друга за талию и спиной двигают друг друга за собой, перестраиваясь в 4 колонны.

47-49 такт:

Дети передают конфетку друг другу двигаясь приставным шагом по направлению друг к другу: 3 приставных шага, на 4-ый прыжок на 2 ноги и поворот на 180 градусов).

50 такт:

Дети, стоящие в центре сцены вновь меняются друг с другом приставным шагом, а боковые уходят за кулисы.

51-54 такт:

Шаг вправо с вытянутой рукой, сходное положение, шаг влево с вытянутой рукой.

Поворот вокруг себя, руки в сторону.

Поворот корпуса направо-хлопок руками, затем так же налево.

Ноги на ширине плеч в плечевое положение, руки на коленях, голова вниз-наверх, две руки в сторону.

55-58 такт:

Дети, которые были на сцене уходят. Выходят дети из третьей кулисы со сладостями: 4 шага, 8 бега с высоко поднятыми коленями (2 раза).

59-62 такт:

Шаг – прыжок, шаг – прыжок, поворот вокруг себя (2раза). В это время выходит вторая группа детей со сладостями, бегом с высоко поднятыми коленями.

63-64 такт:

Шаг в правую сторону, руки со сладостями вперед, шаг влево с вытянутой сладостью, поворот вокруг себя и конечная поза.

Подробный рисунок по каждому такту представлен в Приложении.

Таким образом, разработанная нами хореографическая постановка для детей младшего школьного возраста «Сладкоежки» является весьма

актуальной для данной возрастной группы, затрагивая интересную и веселую для детей тему сладостей и сладкого праздника. Детский танец состоит из 64 тактов, в нем участвуют 18 девочек, одетых в красочные костюмы с разработанным реквизитом.

2.2 Методические рекомендации по созданию хореографического произведения в работе с детьми

Для детей младшего школьного возраста, прежде всего, характерна чрезвычайная подвижность. Они нуждаются в частой смене движений, длительное сохранение статистического положения для них крайне утомительно. В то же время движения детей еще не организованы, плохо координированы, запас двигательных навыков у них не велик, они нуждаются в его пополнении и усовершенствовании. Внимание детей этого возраста крайне неустойчиво, они легко отвлекаются, им трудно продолжительное время сосредоточиваться на одном задании. Они легче воспринимают конкретный материал, живой образ для них гораздо ближе, нежели отвлеченное понятие [16, с. 35].

Игра представляет естественную деятельность детей этого возраста. Их эмоции яркие и проявляются, открыто и непосредственно. В этом возрасте дети особенно жизнерадостны и доверчивы.

Учитывая все эти особенности детей, следует своеобразно выстраивать занятия по хореографической постановке со школьниками этого возраста.

Одна из задач при постановке хореографического произведения - содействовать физическому развитию детей и совершенствовать основные двигательные навыки. Именно в этом возрасте важно выработать у детей устойчивую привычку прямо и стройно держаться, правильно и свободно двигаться в танцах.

Не менее важной задачей при создании хореографического произведения является развитие общей организованности детей, воспитание навыков общественного поведения, содействие организации дружного детского коллектива, поскольку качественно поставить танцевальную постановку возможно лишь при организованности,

собранности и дружелюбном отношении друг к другу в детском коллективе.

При учете этих учебно-воспитательных задач, наиболее подходящим для детей младшего школьного возраста содержанием занятий по хореографии является изучение детских, легких народных, массовых и бальных танцев. Необходимо чередовать виды работы, помня о потребности этого возраста, в частой смене движения и о трудности для них статистических положений.

Методика работы над постановкой включает в себя предварительную подготовку. Подготовительная работа содержит несколько этапов [27, с. 78]:

1. Выбор темы с учетом ее воспитательного значения для детей.

Определяя тему важно провести большую работу по сбору соответствующего материала, а также консультации у работников танцевального искусства.

2. Составление понятного, близкого детям и доступного для их исполнения сценария.

3. Подбор музыкального произведения, отвечающего содержанию танцевальной постановки, а также при разработке отдельных эпизодов сценария, дающего возможность увязать действие и движение с музыкой.

Музыка помогает раскрыть содержание и образы танца. Поэтому необходимым требованием является художественность музыки и ее доступность для детей данного возраста.

В качестве музыкального сопровождения национальных танцев следует брать подлинные народные мелодии. И отдавать предпочтение тем обработкам, в которых народный характер бережно сохранен.

Для создания крупной хореографической постановки нужно по возможности пользоваться музыкой одного композитора, в крайнем случае, брать музыку композиторов, близких по стилю.

4. Предварительный отбор выразительных средств (движения, которые войдут в постановку) и форма постановки (примерная наметка рисунка) составляют следующий этап работы. Однако на практических занятиях с детьми иногда приходится заменять одни движения другими или менять рисунок танца, потому что почти невозможно в предварительной работе установить точную форму танца – она устанавливается окончательно лишь в процессе работы с данным коллективом.

5. Наметить краткую, содержательную, понятную и интересную беседу о содержании намеченной танцевальной постановки, о характере образов в ней отраженных, о взаимоотношении действующих лиц и т.д. Беседа, предшествующая постановке, должна быть живой и занимательной, чтобы у детей создалась яркая картина действия, развертывающегося в постановке.

6. Продумать оформление хореографической постановки. Сценический костюм в этом плане имеет большое значение, так как он содействует яркому донесению до зрителя танцевального замысла. Костюм воспитывает художественный вкус ребенка, поэтому нужно внимательно отнестись к его соответствию образу, к его краскам, изяществу, легкости и т.д. Костюм для народного танца, должен сохранять основные черты народного костюма и в то же время соответствовать возрасту.

Рассмотрим методические приемы для развития музыкальности и эмоциональной выразительности на занятиях хореографии, которые в последующем крайне необходимы при работе над постановкой танца [31, с. 56]:

- выразительное исполнение музыкального материала;
- художественное и словесное вступление перед слушанием музыки;

- образное сравнение и объяснение с музыкальным персонажем поможет правильно и выразительно его выполнить;
- музыкальные игры помогают ребенку, научиться владеть своим телом, координировать свои движения, согласовывать их с движениями других детей;
- музыкально-ритмические упражнения учат детей ориентироваться в пространстве, закрепляет основные виды движений, способствует освоению основных элементов танцев.

Постановочная работа определяется педагогом в зависимости от пройденного объема программы и подготовленности участников группы, а также наличие у педагога интересного танцевального и музыкального материала. В зависимости от этих факторов репертуар коллектива может быть разнообразным.

Музыкальный материал соответствует эмоциональной возрастной реакции детей на музыку, характер музыки – жизнерадостный, возможны различные обработки детских песен и народной музыки в эстрадном варианте. Музыкальный материал: классическая, эстрадная, народная музыка, современная обработка народной музыки, возможно обращение к различным музыкальным размерам.

Выбор тематики постановок основывается на возрастных особенностях детей. Для учащихся 1-2 года обучения постановочная работа строится, главным образом, на элементах игры или несложном сюжете. В основе ее простое, но интересное, увлекательное содержание танца. Танцевальные движения носят вспомогательный характер. Главное - приучить детей к непосредственности и выразительности, четкости исполнения, а также к нахождению на сцене. При этом у них вырабатывается важное качество - их движения становятся средством создания танцевального образа, раскрытия содержания постановки. Могут быть представлены следующие темы: животные (бабочки, цыплята, котята

и т. д.), природа (дождик, солнечные лучики, цветы, радуга и т.д.), школа, детские песенки (иллюстрации).

При работе в детском коллективе нужно помнить, что на каждом возрастном этапе педагог формирует набор танцевальных движений и сочетает темы и сюжеты танцевальных номеров, соответствующие интересам учащихся, не «овзросляя» детский репертуар и не давая подросткам слишком детские темы. В противном случае мы рискуем не только не достичь поставленных учебных и воспитательных задач, но и сформировать дурной вкус как у танцующих, так и у зрителей.

Для учащихся 2-3 года обучения задачи несколько усложняются. Тематика постановочной работы более разнообразна. Хорошо воспринимается детьми полька, подвижные, динамичные танцевальные номера, а также несложные сюжетные постановки. Можно предложить инсценировки песен с несложными связками на основе современной хореографии, которые также, по возможности, строятся в виде сценок. Подбор танцевальных номеров напрямую зависит от возраста детей, от их физической подготовки, состава группы, от их интересов, подбора музыкального материала и, конечно, фантазии руководителя.

Тематика постановок для учащихся 9-10 лет (3-4 год обучения) несколько видоизменяется в сторону большей серьезности, значительности, как по содержанию, так и по технике, музыкальный материал на данном этапе ритмически более сложен и разнообразен. Мальчики этого возраста приобретают черты мужественности и силы, девочки – плавность, мягкость, женственность, но в тоже время остается четкость и подтянутость. Концертные номера ставятся на основе не только народной хореографии, но и на современном материале.

Тематика постановочной работы с учащимися 3-4 года обучения существенно отличается от работы с более младшими возрастом. Дети данного возраста наиболее активны на занятиях и еще не утратили той детской непосредственности, которая так выгодно отличает их от

подростков. Однако, они уже приобрели много знаний, у них развивается чувство коллективизма. Им физически легче осваивать технику танца, а активность на занятиях даст возможность творчески участвовать в постановочной работе.

Работа балетмейстера с учащимися данного возраста требует большого творческого багажа, изобретательности и глубокого знания детской психологии. Можно сделать упор на народно-сценический танец и стилизованный народный танец, а также несложные музыкально-пластические композиции. При всей трудности работы они приносят огромную пользу и удовлетворение участникам постановки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хореографическое искусство прошло длительный путь своего развития прежде чем дошло до известных нам танцевальных форм, претерпевая на себе особенности политического, социального и духовного развития народа. Танец, возможно — древнейшее из искусств: оно отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. Сегодня хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое.

Хореографическое произведение является результатом профессиональной творческой деятельности в области танца. Хореографическое произведение как самостоятельный объект авторско-правовой охраны может быть представлено в качестве отдельных хореографических номеров в виде танцев в аудиовизуальных произведениях, танцевальных композиций фигуристов, мастеров художественной гимнастики, в составе номеров эстрадных исполнителей (например, певцов), танцевальных сцен в театрально-зрелищных постановках, включая оперу, оперетту, балет и т. д.

Можно выделить следующие этапы постановочной работы: анализ музыкального произведения, выбранного для постановки, который, в свою очередь, включает следующие этапы: восприятие музыкального материала, рассмотрение драматургии музыкального произведения, выявление средств музыкальной выразительности, определение формы музыкального произведения, его стилевых особенностей; создание хореографических образов, где существуют следующие варианты трактовки музыки: музыка может являться прямым источником создания сценических действий,

музыка может быть контрастна действию героев хореографического произведения, музыка может раскрывать действенную линию главного героя и может воссоздать общую атмосферу действия в хореографическом произведении.

В качестве хореографической постановки для детей младшего школьного возраста нами был выбран детский танец под названием «Сладкоежки», являющийся весьма актуальной темой для данной возрастной группы, затрагивая интересную и веселую для детей тему сладостей и сладкого праздника. Детский танец состоит из 64 тактов, в нем участвуют 18 девочек, одетых в красочные костюмы с разработанным реквизитом.

Темой данной постановки является любовь детей к сладкому. В ней присутствует стремление передать всю ту любовь детей к сладкому, которую они испытывают. На идею создания номера повлияли многочисленные рассказы детей о том, как они любят сладкое, что они едят, насколько сладости важны в их жизни и жизни их друзей. В момент передачи образа и характера героев, следует обратить внимание не только на профессиональное мастерство, но и на особое внутреннее состояние. Основная особенность танцевальной композиции «Сладкоежки» – это передача эмоционального состояния детей через мимику, жесты и движения. Той радости, которую дети испытывают при виде сладкого, а особенно при его употреблении.

Для детей младшего школьного возраста, прежде всего, характерна чрезвычайная подвижность. Они нуждаются в частой смене движений, длительное сохранение статистического положения для них крайне утомительно. В то же время движения детей еще не организованы, плохо координированы, запас двигательных навыков у них не велик, они нуждаются в его пополнении и усовершенствовании. Внимание детей этого возраста крайне неустойчиво, они легко отвлекаются, им трудно продолжительное время сосредоточиваться на одном задании. Они легче

воспринимают конкретный материал, живой образ для них гораздо ближе, нежели отвлеченное понятие.

Игра представляет естественную деятельность детей этого возраста. Их эмоции яркие и проявляются, открыто и непосредственно. В этом возрасте дети особенно жизнерадостны и доверчивы. Учитывая все эти особенности детей, следует своеобразно выстраивать занятия по хореографической постановке со школьниками этого возраста.

Работа балетмейстера с учащимися данного возраста требует большого творческого багажа, изобретательности и глубокого знания детской психологии. Можно сделать упор на народно-сценический танец и стилизованный народный танец, а также несложные музыкально-пластические композиции. При всей трудности работы они приносят огромную пользу и удовлетворение участникам постановки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Научно-методическая литература:

1. Абдульханова К. А., Буянова И. Б., Васина Н. В., Вегерчук И. Э., Волковицкий Г. А. Психология и педагогика: Курс лекций: Учеб. пособие для студ. вузов. — М. : Совершенство, 2014. — 320 с.
2. Абрамян Г. В., Аденин В. А., Айхенвальд Ю. А., Андроников И. Л., Антипова А. В. Что такое. Кто такой: В 3-х томах / С.П. Алексеев (ред.кол.), Л.А. Бабаджанян (ил.). — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Педагогика-Пресс, 2013. Т. 2 : От Ж до П. — 416 с.
3. Абульханова К. А., Баранов Е. Г., Богданов Е. Н., Бодалев А. А., Бурняшев М. Г.... Психология и педагогика: Учеб. пособие / А.А. Деркач (науч.ред.). — 3.изд., доп. и перераб. — М. : Издательство Института Психотерапии, 2012. — 584с.
4. Аденин В. А., Айхенвальд Ю. А., Аксенова Л. А., Алехин А. Д., Андроникашвили Р. Д. Создаем хореографическое произведение / С.П. Алексеев (ред.кол.), Л.А. Бабаджанян (ил.). — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Педагогика-Пресс, 2013. — 384 с.
5. Азаров Ю. П., Азарова Л. Н. Создание хореографического произведения: теория и практика / Московский гос. ун-т культуры и искусств. — М. : НИИВО, 2011. — 192 с.
6. Азаров Ю. П., Азарова Л. Н. Трансцендентальная педагогика / Московский гос. ун-т культуры и искусств. — М., 2012. — 186 с.
7. Азаров Ю. П. Педагогика в хореографии. — М. : Топикал, 2014. — 608с.
8. Аксенова Л. Н., Архипов Б. А., Белякова Л. И., Богданова Т. Г., Брыжинская Г. В. Хореография: Учеб. пособие для студ. пед. вузов / Н.М. Назарова (ред.). — 2-е изд., стер. — М. : Академия, 2012. — 394 с.
9. Аксенова Л. И. Этапы создания хореографического произведения. — М.: АCADEMIA, 2014. — 191 с.

10. Атутов П. Р. Создаем хореографическое произведение с детьми. — М., 2014. — 357с.
11. Богданова Т. Г., Братанова О. А., Гаврилушкина О. П., Гаубих Ю. Г., Головчиц Л. А. Современная хореография. — М. : Владос, 2014. — 335 с.
12. Борисенков В. П., Гукаленко О. В., Данилюк А. Я. Развиваем хореографические умения. — Изд. 2-е — М. : Педагогика, 2015. — 464 с.
13. Бреев С. И. История хореографии. — Саранск : Средневолжское математическое общество, 2014. — 189 с.
14. Булгаков В. Д. Русская хоровая педагогика конца XIX - первой половины XX столетия: Учеб. пособие для вузов культуры и искусств / Казанская гос. академия культуры и искусств. — Казань : Гран Дан, 2013. — 171 с.
15. Бурлачук Л. Ф., Грабская И. А., Кочарян А. С. Основы хореографического мастерства. — К. : Ника-Центр, 2013. — 317с.
16. Вайзман Н. П. Хореография для детей. — М.: Аграф, 2014. — 160с.
17. Вайндорф-Сысоева М. Е., Крившенко Л. П. Педагогика: Краткий курс лекций. — М. : Юрайт, 2014. — 254 с.
18. Великович Э. Великие люди искусства на перекрестках судеб: Очерки и новеллы. - СПб.: ЛИК, 2156. — 288 с.
19. Вигман С Л. Педагогика: В вопросах и ответах: Учеб. пособие. — М.: Проспект, 2014. — 207 с.
20. Виштак О. В. Педагогика и психология: Учебное пособие по курсу «Психология и педагогика» для студ. техн. спец. / Саратовский гос. технический ун-т. — Саратов, 2014. — 156 с.
21. Горшкова В. В. Межсубъектная педагогика: тенденции развития / Институт образования взрослых Российской Академии образования; Комсомольский-на-Амуре гос. технический ун-т. — СПб.; Комсомольск-на-Амуре, 2014. — 238 с.

22. Гранатов Г. Г. Метод дополнительности в развитии хореографических способностей / Магнитогорский гос. ун-т. — Магнитогорск: МаГУ, 2012. — 194 с.

23. Дейнеко М. М., Пирожков В. Ф., Утевский Б. С., Романенко Н. М., Шмаров И. В. Хореографическое мастерство: Учеб.пособие. — М.: Пресс, 2014. — 304 с.

24. Демин В. Состояние, тенденции и перспективы развития хореографического образования России. - М.: Альфа-М, 2016. — 224 с.

25. Ершова А., Букатов В. Режиссура урока: Пособие для учителя. - М.: Флинта, 2016. – 336 с.

26. Капранова В. А. Хореографические произведения. — Минск : ООО Новое знание, 2014. — 222 с.

27. Ковта И. Хореограф сегодня. - М.: Первое сентября, 2016. – 232 с.

28. Кукушин В. С., Болдырева-Вараксина А. В. Педагогика начального образования: учеб. пособие для студ. пед. вузов. — М.: Издательский центр «МарТ», 2015. — 589 с.

29. Куликова Т. А. Ставим хореографическое произведение. — М. : Академия, 2014. — 232 с.

30. Кумарина Г. Ф., Вайнер М. Э., Вьюнкова Ю. Н., Дементьева И. Ф., Мисаренко Г. Г. Хореограф современности / Г.Ф. Кумарина (ред.). — М. : АCADEMIA, 2014. — 320 с.

31. Курило В. С., Чиж А. Н., Кратинов Н. С., Божко Г. И. Как заниматься хореографией с младшим школьником / Луганский гос. педагогический ун-т им. Тараса Шевченко. — Луганск : Альма-матер, 2013. — 231 с.

32. Львова С. «Позвольте пригласить вас...», или Речевой этикет. - 3-е изд. - М.: Дрофа, 2026. – 202 с.

33. Маригодов В. К., Моторная С. Е. Как поставить танец? / Севастопольский национальный технический ун-т. — Севастополь : СевНТУ, 2014. — 168 с.

34. Пальмано П. Школа хореографии для детей / Пер. с англ. - М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2016. -288 с.

35. Пенигина Е. На уровне сердца: Фестиваль детских театров «Пролог»// Учительская газета. Москва. -2016. - №37. - С.21.

36. Трайнев В., Трайнев И. Интенсивные педагогические игровые технологии в гуманитарном образовании: Методика и практика. - М: Дашков и Ко, 2016. – 282 с.

Статьи и периодическая литература:

37. Аввакумова А., Ермаков С. Ты любого здесь спроси - пляски любят на Руси: Сценарий фестиваля «Плясун» // Клуб. - 2016. - №8. - С.25-27.

38. Анашина Н, Основы постановки детского танца // Детское творчество. - 2016. - №6. - С. 17-19.

39. Анашина Н, Интеллектуальные игры на основе сказок Х.-К. Андерсена// Детское творчество. - 2015. - №6. - С. 17-19.

40. Букатов В., Ганькина М. Открытый урок: режиссура школьной повседневности: Рассказы, советы, нескучные рекомендации// Воспитание. Образование. Педагогика. - 2016. - №6. – С. 32-33.

41. Быков А. Организационно-педагогические вопросы патриотического воспитания в школе// Воспитание школьников. - 2014 - №5/6 - С. 4-7/45-11.

42. Все начинается со школьного порога: Сценарии праздников, шоу, театрализованных представлений к началу учебного года// Сценарии и репертуар. - 2014. - №15. – С.55-59.

43. Всяк имеет свой секрет: Сценарии театрализованных представлений, игровых программ, ярмарки-фестивали // Сценарии и репертуар. -2014. - №22. – С. 94-96.

44. Гагин В. Как поставить танец? // Клуб. - 2016. - №6. - С. 16-17.
45. Главный праздник - Новый Год: Сценарии праздников, утренников, игровых программ для младших школьников// Сценарии и репертуар. -2016.-№20.- С. 94-96.
46. Гранкин А. Ю. Гуманно-личностная родительская педагогика Ш.А.Амонашвили / Пятигорский гос. лингвистический ун-т. — Пятигорск : ПГЛУ, 2014. — 103 с.
47. Гребенькова Т. Хореография для младшего школьника // Клуб. - 2016. - № 9. - С. 24-25.
48. Дружкова Н. Введение в изучение искусства 20-го века: От К. Мо-не к В. Кандинскому: Элективный курс для старшеклассников// Искусство и образование. - 2016. - №3. - С. 93-106.
49. Жирнова Н. Волшебная нить: Танцевальное представление ко Дню текстильщика // Клуб. - 2015. - №7. - С. 24-26.
50. Жирнова Н. Посиделки в русской горнице: Сценарий ко Дню пожилого человека// Клуб. - 2014. - №8. - С. 24-25.
51. Заходите, люди, в гости: Познавательно-игровые программы, представления, посиделки// Сценарии и репертуар. - 2014. - №12. – С. 97-99.
52. Зюлин В., Куницына З., КОРТУНОВА Т. Постановка хореографического произведения. - С. 104-107.
53. Курганский С. Сашины именины: Сценарий конкурса хореографического мастерства // Класный руководитель. - 2016. - №7. - С.120-130.
54. Левченко Т. Танец в моей жизни: Сценарий праздника. – 2014. - С. 123-130.
55. Милая, прекрасная пора: Сценарии хореографической программы для молодежи и выпускников различных классов общеобразовательной школы // Сценарии и репертуар. - 20146. - №7. – С. 55-59.

56. Нам есть, что вам сказать: Песни из репертуара Государственного академического русского народного хора им. М.Е. Пятницкого// Сценарии и репертуар. - 2014. - №16. – С. 48-51.

57. Натюрморт: Специальный выпуск: От истоков к современности// Искусство. - 2014. - №16. – С. 54-58.

58. Опарина Н. Когда уйдем со школьного двора: Сценарий выпускного вечера. – 2015. - С. 67-70.

59. Опарина Н. Хореографическое мастерство учителя. – 2015. - С.66-70.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок, описание движений хореографической постановки

Детский танец «Сладкоежки»

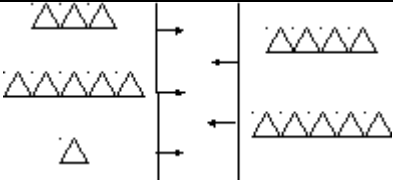
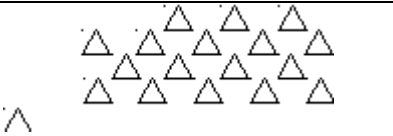
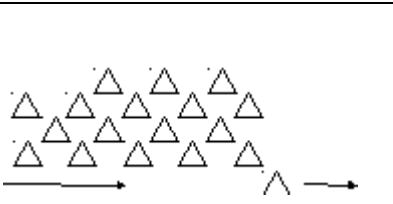
^ - исполнитель




→ - передвижение исполнителя

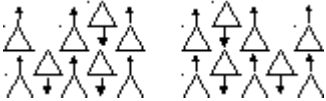

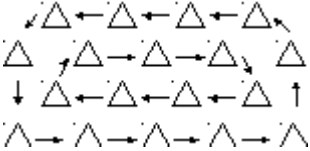
Таблица 1

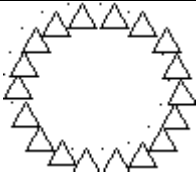

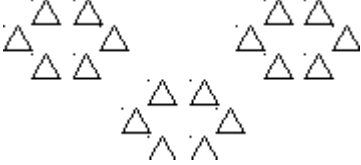
Рисунок, описание движений хореографической постановки



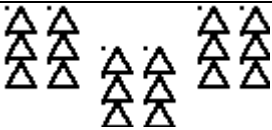
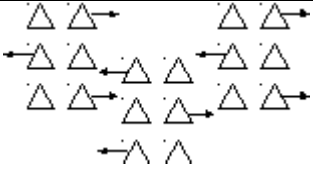
Детский танец «Сладкоежки»

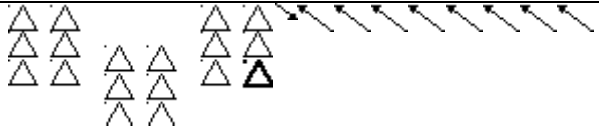

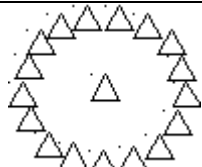
	<p><u>1 такт</u></p> <p>Дети стоят за кулисами с обеих сторон. В первых кулисах стоят дети, взявшись паровозиком друг за друга. Во вторых кулисах, дети встают боком, лицом к зрителю</p>
	<p><u>2-4 такт</u></p> <p>Выход детей. Дети, которые стоят паровозиком – шаг, шаг, 3 шага в беге и т.д. дети, которые стоят боком, руки согнуты в локтях, пальцы рук растопырены – прыжок на двух ногах, наклон корпуса и рук вправо, влево и т.д.</p>
	<p><u>5-8 такт</u></p> <p>Дети глядят себя по животу. Левая нога сгибается в колене и поворот вместе с ногой на 180 градусов. Солистка приставным шагом выходит с конфетой.</p>


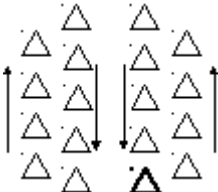
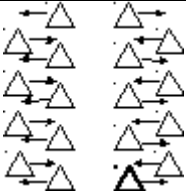
	<p><u>6-7 такт</u></p> <p>Дети, видят солистку с конфетой и протягивают к ней руки, и, имитирую бег по направлению к ней</p>
	<p><u>8 такт</u></p> <p>Дети садятся в плие и огорченно кивают головой. Солистка уходит с конфетой за кулисы.</p>
	<p><u>9 такт</u></p> <p>Первая группы, обращаясь к другой группе детей делает ковырялочку правой ногой и наклоняется ко второй группе. Так же отвечает вторая группа левой ногой первой группе.</p>
	<p><u>10-11 такт</u></p> <p>Все вместе показывают руками, как много конфет и поглаживают живот. Оббегают вокруг соседа с растопыренными пальцами рук, вытянув их в сторону.</p>
	<p><u>12 такт</u></p> <p>Через плие – руки в сторону - наверх, поза 1, поза 2</p> <p><u>13-14 такт</u></p> <p>Шаг прыжок, 3 бега, хлопок (2 раза)</p> <p><u>15-16 такт</u></p> <p>Шаг правой ногой, правая</p>



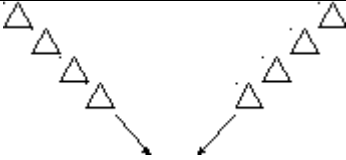
	<p>рука вытянута в сторону. Шаг левой ногой, левая рука вытянута в сторону. Руки в разные стороны, ногами выполняют твист. Шаг, поворот на 90° и 180°.</p>
	<p><u>17 такт</u></p> <p>4 шага в одну сторону, 4 шага в другую сторону. Руки соединены в запястье и двигаются в противоположном направлении относительно друг друга.</p>
	<p><u>18-20 такт</u></p> <p>Прыжок на двух ногах, рука правая вверх, к себе, вперед и указательным пальцем машут, говоря о том, что никогда не будут жить без сладкого и разбегаются.</p>
	<p><u>21-22 такт</u></p> <p>Дети идут в 2 круга: по часовой стрелке (маленький круг), против часовой стрелки (большой круг). Шаг правой ногой, шаг левой ногой, правая нога вперед-назад; шаг левой ногой, шаг правой ногой, левой ногой вперед-назад.</p> <p>На последнем шаге делают движение по направлению кругов друг к другу, объединяясь в один.</p>

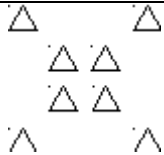
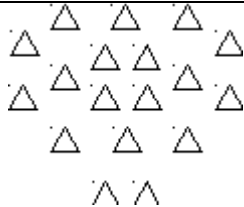
	<p><u>23-24 такт</u></p> <p>Движение: пятка, пятка, в исходное положение, руками рисуют круг (2 раза) и разбегаются в разные стороны.</p>
	<p><u>25-26 такт</u></p> <p>Садятся на правую ногу, на корточки, ложатся на спину, поднимают ноги на 90° с сокращенными стопами.</p> <p>Опускают ноги под прямым углом, садятся, закручивают себя ногами и руками и ложатся на живот, образуя 3 маленьких круга.</p>
	<p><u>27-30 такт</u></p> <p>Ноги сгибаются в коленях и попеременно ими качают: 1-2-3, 1-2-3.</p> <p>Боковые круги поднимая ноги встают на корточки, а затем на ноги. Делают из рук «ококшечко», выглядывая в него. А центральный круг делает ещё раз покачивание ногами и встает так же, как боковые круги.</p>

	<p><u>31 такт</u></p> <p>Задние пары выполняют движение: прыжок, сжались, сели на левую ногу, правая нога на ступне, руки открылись в сторону и сидят.</p> <p>Пары по середине и первые выполняют прыжки на двух ногах в присяде, руки согнуты в руках: вправо, влево, вправо (2 раза)</p>
	<p><u>32 такт</u></p> <p>Пары на середине повторяют движение пар 31 такта. Первые пары: толчок – прыжок (2 раза).</p>
	<p><u>33 такт</u></p> <p>Первые пары выполняют движение 31 такта.</p> <p><u>34 такт</u></p> <p>Все дети встают с колен и поворачиваются друг к другу лицом, кладя друг другу руки на плечи.</p>
	<p><u>35-36 такт</u></p> <p>Шаги в разных направлениях: 1-2-3, обратно 1-2-3. поворот в паре через зрителя и остановка к зрителю лицом.</p>

	<p><u>37-38 такт</u></p> <p>Прыжок на двух ногах, правая рука наверх, к себе и разбежались в левый угол. Одна из девочек убежала в кулису за конфеткой.</p>
	<p><u>39-40 такт</u></p> <p>Идут по направлению друг к другу: шаг правой ногой, шаг левой ногой, правой ногой вперед-назад.</p>
	<p><u>41-42 такт</u></p> <p>Дети бегут в круг, руки над собой попеременно разгибаясь-сгибаясь. Берутся за руки, солистка в середине круга. Делают 3 приставных шага по линии танца, разжимают руки и делают хлопок.</p>
	<p><u>43 такт</u></p> <p>Движение по линии танца ногами: носки, пятки, носки, руки согнутые в локтях перед собой в том же темпе; затем то же против линии танца.</p>
	<p><u>44 такт</u></p> <p>Дети через одного садятся на корточки, руками как - будто, что-то берут с пола, поднимают наверх и выбрасывают, после повторяют другие дети.</p>

	<p><u>45-46 такт</u></p> <p>Дети берут друг друга за талию и спиной двигают друг друга за собой, перестраиваясь в 4 колонны.</p>
	
	<p><u>47-49 такт</u></p> <p>Дети передают конфетку друг другу двигаясь приставным шагом по направлению друг к другу: 3 приставных шага, на 4-ый прыжок на 2 ноги и поворот на 180 градусов).</p>

	<p><u>50 такт</u></p> <p>Дети, стоящие в центре сцены вновь меняются друг с другом приставным шагом, а боковые уходят за кулисы.</p>
	<p><u>51-54 такт</u></p> <p>Шаг вправо с вытянутой рукой, тсходное положение, шаг влево с вытянутой рукой.</p> <p>Поворот вокруг себя, руки в сторону.</p> <p>Поворот корпуса направо-хлопок руками, затем так же налево.</p> <p>Ноги на ширине плеч в плие, руки на коленях, голова вниз-наверх, две руки в сторону.</p>
	<p><u>55-58 такт</u></p> <p>Дети, которые были на сцене уходят. Выходят дети из третьей кулисы со сладостями: 4 шага, 8 бега с высоко поднятыми коленями (2 раза).</p>

	<p><u>59-62 такт</u></p> <p>Шаг – прыжок, шаг – прыжок, поворот вокруг себя (2раза). В это время выходит вторая группа детей со сладостями, бегом с высоко поднятыми коленями.</p>
	<p><u>63-64 такт</u></p> <p>Шаг в правую сторону, руки со сладостями вперед, шаг влево с вытянутой сладостью, поворот вокруг себя и конечная поза.</p>