

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА	7
1.1 Истоки возникновения и развития историко-бытового танца	7
1.2 Композиционное развитие историко-бытового танца	10
ГЛАВА 2. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИКО- БЫТОВОГО ТАНЦА	20
2.1 Основные методы преподавания	20
2.2 Психолого-педагогический аспект методики преподавания историко-бытового танца	26
2.3. Методика преподавания элементов историко-бытового танца	33
2.4. Программа по историко-бытовому танцу	35
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	67

ВВЕДЕНИЕ

Историко-бытовой танец является частью хореографического искусства. Его преподавание также является частью общей системы преподавания хореографических дисциплин. Этот предмет дает возможность практически познать историческое развитие танца.

Показ, наглядность – основной педагогический прием, поэтому преподаватель обязан безупречно владеть техникой исполнения, стилем, манерой, что позволит свободно импровизировать сочинять в стиле прошлых эпох. Фантазия интуиция преподавателя здесь может быть безграничной. Но и без знания истории танца методика обучения невозможна.

Предмет изучает историю развития танцев в композициях, создает условия для дальнейшего творческого развития. Источник возникновения бальной хореографии - народный танец. В задачи предмета входит обучение и осмысление хореографического текста, развитие координации, музыкальности, выразительности, а также изучение быта, костюмов, общественной характеристики изучаемой эпохи.

Изучение опыта преподавания историко-бытового танца свидетельствует, что его содержание мало используется в обучении детей. Кроме того, танец преподается при слабом использовании воспитательных функций. Обучение чаще приводят с детьми, отобранными по физическим данным, тогда как большая часть детей остается вне воспитания танцем. Не формируется интерес к обучению танцем как потребность воспитания, красоты и грациозности фигуры как условия комфортности, общения. Являясь танцем парным историко-бытовой танец дает эффект воспитания общественного поведения, разрушай возрастной барьер между мальчиком и девочкой. Таким образом не используется много функциональность этого предмета. Задачей обучения, безусловно, должно явится приобретение навыков, умение сохранять стиль и манеру исполнения. Учится технике «управления» партнершей, культуре общения в танце. На занятиях в

младших классах учеников целесообразно ставить по линиям в шахматном порядке, для того чтобы каждый ученик был в поле зрения педагога. Линии желательно менять это помогает лучше видеть каждого ученика. Одним из путей реализации всех функций предмета является специализация на преподавание танца в школе. Специализация предполагает изучение методики преподавания хореографии, широкое познание области смежных искусств, владение психолого-педагогическими приемами в работе с детьми. Обучение танцу должно внести радость в жизнь ребенка, ибо танец стремление человека выразить радостное чувство и веселое расположение духа в движении.

Познавательная ценность и исторических танцев разных эпох в их лексико-стилистической точности, подвижности в своем развитии лексики и композиций. Общественную значимость танцу как, явлению социальному придает широкое его использование в литературе, театре, опере, балете и т.д.

Профессионалы-хореографы средних веков своим мастерством подняли искусство исполнения танца на новую высоту. Танцмейстеры создают канонические формы танцев, которые старательно и пунктуально изучает привилегированное общество. Этому во многом способствуют учебники, где систематизируются движения и делается попытка зафиксировать танцевальные композиции.

Историко-бытовой танец прочно вошел в хореографическую ткань балетных спектаклей. Задорной фарандолой когда-то заканчивалась представления ярмарочных и бульварных театров Парижа. Теперь редко какой балет обходится без полонеза. Влияние бытового танца на сценическую хореографию еще недостаточно изучено. Здесь еще немало темных мест и спорных предположений. Всестороннее исследование этого вопроса поможет более глубоко разобраться в стилевых особенностях спектаклей различных эпох, даст возможность более конкретно говорить о происхождении лексики сценического танца.

На сегодняшний день, интерес к историко-бытовому танцу снова

возрос. С каждым годом все чаще проводится в различных городах такая форма общественного досуга, как балл. Помимо этого, во многих военных училищах, а также кадетских корпусах введен новый (забытый с годами) предмет – этикет. В программу данного предмета входит изучение ряда историко-бытовых танцев (Полонез, Мазурка, Падеграс, Краковяк, Кадриль, а также различные виды вальса и фокстрота).

Поэтому обучающийся должен знать особенности культуры той или иной эпохи, понимание того, что танец является отражением эстетического стиля эпохи, должен освоить экзерсис бытового танца: шаги, поклоны, положения рук, корпуса, а также простейшие танцевальные движения. Изучить и освоить манеру бытовых танцев XV-XX вв. Ознакомиться с историей развития танцев, с изменением костюма и в связи с этими знаниями прийти к глубинному пониманию танца как выразителя эстетики и культуры той или иной эпохи.

Таким образом, научная проблема исследования состоит в необходимости изучения и становления историко-бытового танца в России, а также его влиянии на сценическую хореографию во все времена. Тема исследования: «Историко-бытовой танец: исторический аспект, становление, развитие».

Целью исследования является знакомство со стилями и манерами разных эпох, развитие поз, лексики, координации движения, музыкальное сопровождение, костюмы исполнителей.

Гипотезой исследования является предположение о том, что акцентированное внимание к историческому развитию историко-бытового танца позволит глубоко исследовать происхождение лексики сценического танца.

Актуальность темы определила личные интересы, и были поставлены следующие задачи:

- путем изучения и анализа научно-методической литературы отследить основные этапы в развитии и становлении историко-бытового

танца;

- обобщить опыт работы ведущих специалистов-практиков в области хореографического искусства, акцентирующих внимание на эстетическое воспитание;

- опираясь на результаты исследования, разработать методические рекомендации в изучении историко-бытового танца для хореографических отделений детских музыкальных школ и школ искусств.

Объектом исследования выступает учебно-воспитательный процесс в условиях занятий историко-бытовым танцем в детских музыкальных школах и школах искусств.

Предметом исследования являются направленное воздействие на организацию учебно-воспитательного процесса, образовательной среды, условий, способствующему изучению историко-бытового танца.

Для поставленных задач мы использовали методы исследования: ретроспективный анализ литературных источников, передовой педагогический анализ работы.

Структура работы: введение, две главы, заключение, список литературы.

ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА

Историко-бытовой танец – явление социальное. Смена общественных формаций влекла за собой изменения жизненного уклада, возникли новые направления в искусстве и культуре. Каждый этап в развитии общества представлял определенный социальный заказ. Подвижный в своем развитии историко-бытовой танец отвечал требованиям той или иной социальной группы. Развиваясь на основе народного танца, историко-бытовой танец вобрал все богатство его содержания и хореографического языка. Попадая в другую среду, народный танец видоизменился, терял естественность, природу, задор, принимал манерность, изысканность, галантность и парадность соответственно этикету, вкусу, потребностям определенного слоя общества.

1.1. Истоки возникновения и развития историко-бытового танца

Придворные танцы в своей основе опираются на народные танцы, измененные и переработанные согласно требованиям этикета. В народной танцевальной культуре черпались движения, фигуры, а иногда заимствовались целые композиции. На народный источник балльных танцев указывают и придворные танцы-шестивия, которые строились по принципу хоровода. Кадрили, контрдансы, катильоны – ничто иное, как кадриль – излюбленный народный танец. Уже в XVI в. фиксируется описание танцев. На основе исторических трудов прослеживается, что в основе балльного танца лежит народная основа. Народное происхождение таких танцев, как фарандола, ригодон, вольта, менуэт, полонез, полька, вальс и др. вне сомнений (7).

Огромное влияние на сочинение композиций, на приспособление народных танцев к исполнению на балах оказывал покррой одежды женщин;

длинные плащи, тяжелая обувь и оружие у мужчин не способствовали развитию техники танца. Как только покроем обнажил стопы – появились позиции ног, выворотность. Вначале руки поддерживали тяжелое платье, а потом для рук определились позиции и искусство придавать им форму (13,с.25).

Развитие техники достигло своей вершины в XVIII в. Свидетельствовал тому скорый менуэт. Развитая техника танцевания требовала специального обучения для исполнения танцев на балу. Танец уже стал частью зрелищных представлений, что, в свою очередь, потребовало подготовки исполнителей-профессионалов.

В 1588 г. появляется первое исследование по истории танца. Во Франции каноник Жан Табуро издает книгу «Орхесография» под псевдонимом Туано Арбо.

В 1661 г. создается Парижская Академия танца во главе с Бошаном, ставшая законодательницей в танцевальном искусстве (канонизировала названия и формы танца, выработывала методику преподавания, изобретала новые танцы).

При изучении танцев разных эпох сталкиваемся с тем, что названия шагов, движений, фигур переходили в названия танцев. «Бранль» – название от определенного вида шагов. «Менуэт» – от шага «меню». В названии танца «павана» заложена его характеристика. Все беспрыжковые танцы объединены в группу танцев «бассданс».

Менуэт и гавот включают движения, одинаковые по терминологии с классическим танцем: *pasdebasque*, *pasbalance*, *pasassemble*, *pasjete*, *pasemboitte*, *changementdepied*. Классический танец заимствовал движения у бального танца и подчинял их своим эстетическим нормам. «Тур» во времена променадных танцев обозначал ход по кругу. В дальнейшем этот термин объединил движения, различные по структуре и динамике. В бальном танце «тур» – вращение с обязательным продвижением по залу. В кадрилях используется *tourdemen*. в мазурке *toursurplase*.

Об исторической связи бального танца XVII в. со сценическим (получившим название в XIX в. классического) свидетельствует и то, что обучение первых профессиональных исполнителей было построено на менуэте. История показывает, что исторический танец порвал последние связи с народным танцем. XIX в. стал новым витком обращения бального танца к народным истокам. Появление кадрили, полонеза, мазурки, вальса доказательство этому. Но развитие танцевального искусства большое влияние оказывала музыка. До XVIII в. инструментальная музыка в основном связана с бытовым танцем. Композиторы использовали мелодии, ритмы бытовых, народных танцев. Бах и Гайдн, Рамо и Моцарт писали музыку специально для танцев. Что способствовало их долголетию, фиксации движений и композиций.

Влияние музыки на развитие танца красноречиво доказывает творчество отца и сына Штраусов. Их вальсы принесли славу и долголетие этому танцу.

Смена общественных формаций влекла за собой изменение эстетических ценностей, общественного поведения.

Танец еще не стал средством зрелищных представлений, но уже был частью церемониала. Танцы-шествия демонстрировали пышность и богатство, подчеркивали регламентацию положения, утверждали этикет определенного класса.

Судьбоносные события влекут за собой смену бальных танцев. Отмирают одни, нарождаются другие. Таким явлением стала Отечественная война 1812 г. Это событие дало толчок развитию танцев славянских народов. Еще используются церемониальные танцы, но их активно вытесняют кадрили, вальсы, польки, мазурки и т.д.

Значительная роль в развитии исторического танца принадлежит учителям танца. Они чутко улавливали требования времени, вкусы общества и своевременно обновляли композиции. Они фиксировали танцы в своих самоучителях по танцу, вырабатывали методы обучения. Благодаря им

появилась возможность изучать многие исторические танцы по их трудам, хотя они являются лишь плодом их собственного метода и описания вкусов своего времени.

Изучение наследия, знание старинных форм танца может лечь в основу творческого их преобразования с новой стилистической окраской, отражением новых эстетических и этических норм, требованиями этикета, соответствующих запросам разных слоев современного общества.

1.2. Композиционное развитие историко-бытового танца

Ставя вопрос об изучении эволюции бального танца, необходимо опираться на историю развития общества, его нравов, культуры, быта, музыки, костюма, взаимовлияние культур разных стран и многое другое, что в совокупности даст ответ на интересующие нас проблемы.

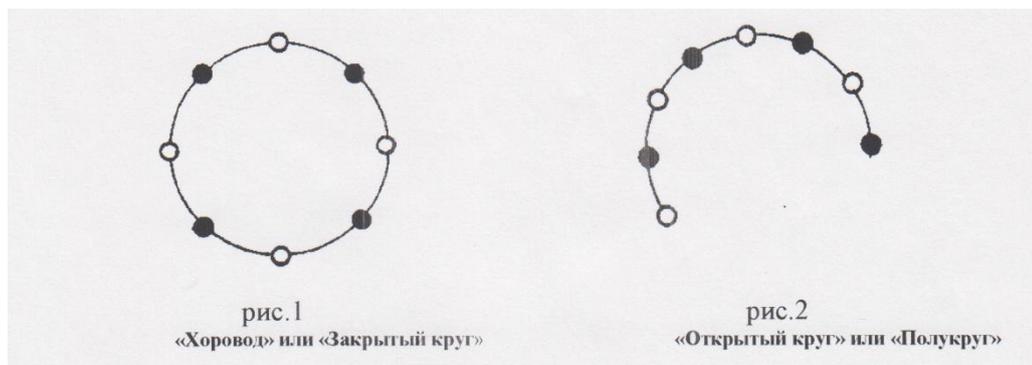
Рассматривая вопрос о развитии композиции бального танца, представляется полезным изложение этапов изменения его рисунков, принципов построения бытовой хореографии без анализа развития элементов танцевальной лексики как самостоятельного предмета исследования.

Известно, что еще в глубокой древности календарные праздники, посвященные обновлению природы, сбору урожая, личным событиям в жизни, сопровождались песнями, играми, танцами, в которых отражались заботы и радости народа, их трудовые отношения. Остановившись на народных танцах, необходимо отметить, что первоначально они рождались как бы в песне, вместе с ней. Взявшись за руки и образуя круг, исполнители песни, покачивая корпусом в такт мелодии, «показывали» то, о чем пелось в песнях. Содержание песен было самым разнообразным, ремесленники, прачки, башмачники, бочары имитировали в танце-песне свой труд, включая элементы юмора и игры (8).

Танцы раннего средневековья были очень просты. Можно

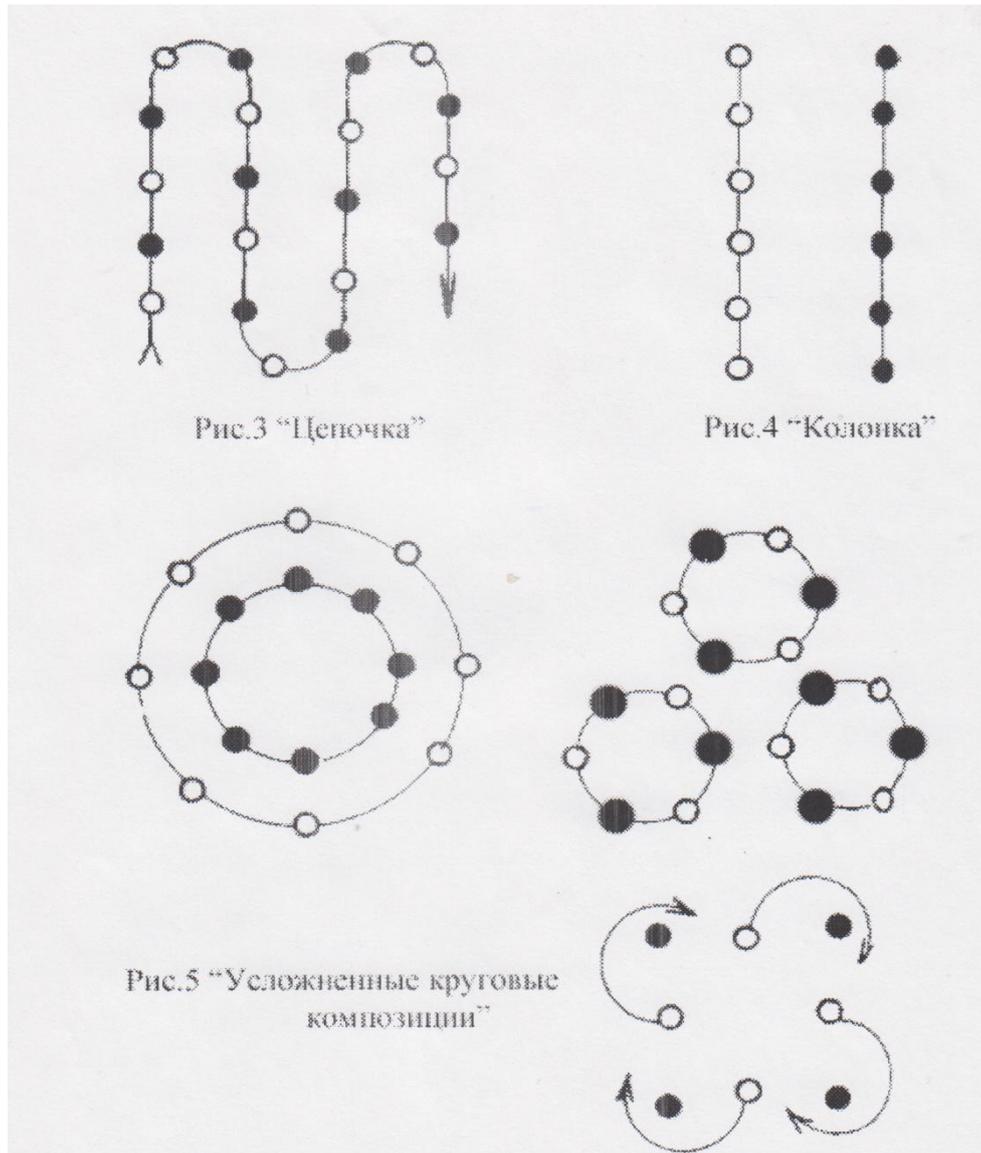
предположить, что от покачивания корпусом танцующие переходили к переступанию ногами, позже прибавлялись подскоки и пристукивания. Вместе с усложнением песни, ее темпа, усложнялись и элементы танца.

Сохранившиеся источники литературы, живописи, иконографии – говорят о том, что основным композиционным рисунком первых бытовых танцев был «закрытый круг», в котором и исполнялся «хоровод» (рис.1). Вначале хоровод был только мужской или только женский. Позднее он становится смешанным. Когда круг был разомкнут, образовался полукруг или «открытый круг» (рис.2). В свою очередь, открытый круг превращался в цепочку, когда танцующих вел в танце заводила, диктующий свою волю всем участникам.



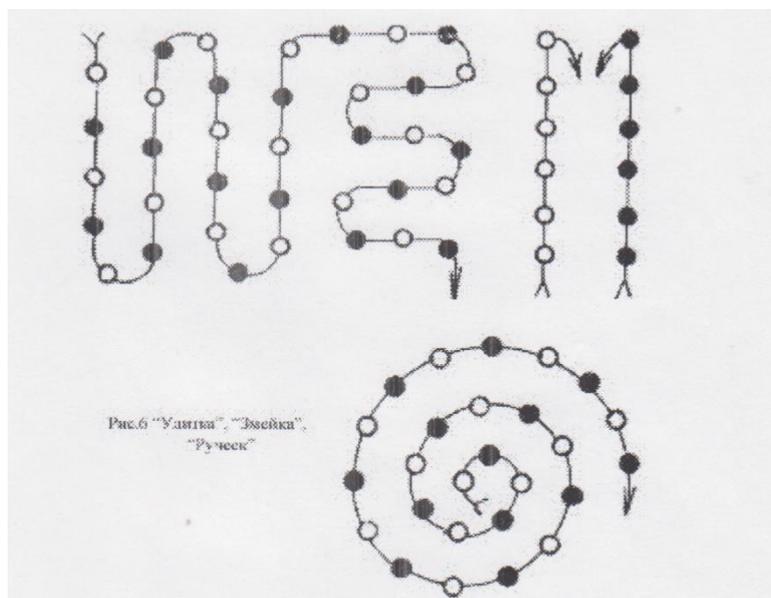
Изменение композиции танца ознаменовало начало его развития в пространстве. Цепочка привела к линиям в танце, которые давали возможность варьировать пусть не сложные, но многообразные рисунки, например, «змейки» и т.д. (рис.3).

В танцевальной культуре Средневековья можно проследить разделение танцующих на пары юношей и девушек, держащихся за руки. Они могли создавать колонну, которая сходилась и расходилась в разные стороны (рис.4). Линии танцующих свободно менялись местами, образуя «ручейки», обходили друг друга. Разделение на несколько линий давало возможность соединять их в многочисленные круговые композиции (рис.5). Усложнение мелодии песни, ее аккомпанемента, естественно, влияло не только на композицию рисунка танца, но и на движения, на танцевальные элементы, из которых складывался танец.



Хороводный танец, родившийся в эпоху раннего Средневековья, получил название бранль – от французского слова *branler* (двигаться, колебаться). В разных областях Франции бранли носили разные названия, исполнение их было также различным. Если в одних бранлях имитировались повадки животных, птиц, то в других использовались движения трудовых процессов или они насыщались игровыми моментами, воспроизводящими содержание песни, под которую они исполнялись. Танцы были просты и жизнерадостны. Слово бранль в нашей практике приобрело собирательное значение: это и источник последующих бытовых танцев, и название танца, и название элементов движений танца. Композиционно развиваясь, бранль приобретал конкретные формы и названия.

Открытый круг ярко выражен в бранле кароль. «Цепочка» четко вырисовывается в фарандоле, где она легко меняется, переходя в «улитку», в «змеяку», в «ручеек» и многие другие рисунки (рис.6).



Линии и колонны четко прослеживались в морванском бранле, а двойные круги в танцах Вандейской низменности круг и турниджер.

С разделением танцующих на пары и появлением линий, стоящих лицом друг против друга, открылись возможности к развитию более сложных композиций рисунка в танце. Например, в бранле каре стоящие лицом к лицу две пары танцующих, двигаясь навстречу друг другу, проходят мимо пары *vis-avis*, пропуская в середине девушек. В другой фигуре бранля юноши обходят в танце своих партнерш, делают с ними *dos-a-dos*. Так создаются логичные фигуры многообразных переходов, которые возможны только при расположении танцующих пар в каре.

Усложнение композиции рисунка танца становится возможным также за счет того, что руки танцующих не сомкнуты, как в фарандоле, а разъединены, что позволяет исполнителям разнообразить положения и тезы. Подтверждением может служить композиция бранля бурре, где, несмотря на линейность, допускается сложное вращение партнеров, в чем угадывается возможное развитие вальсовых форм. Даже на примере немногих перечисленных бытовых танцев французской провинции можно наглядно

представить себе развитие рисунка от простого круга до сложных построений фигур.

Разнообразные брамли явились животворным источником для создания танцев, исполняемых во дворцах феодалов. Черпая из народной хореографии лексику и рисунки, зная, как бы пересаживала танцы на другую почву. Исчезли живость и простота народного танца. Рождалось торжественно – прогулочное шествие, демонстрирующие блеск одеяний и изысканных манер правящего класса и лишь отдаленно напоминавшее источник своего происхождения. На феодальных балах стали обязательны променадные танцы-шествия. Несмотря на простоту композиции (в основном это была колонна, в которой пары располагались согласно этикету от занимающего высшую власть к низшему ее представителю), они выглядели очень помпезно и внушительно. Зажженные факелы в руках, длинные шлейфы и блестящие украшения у дам, горделивая осанка и большое количество реверансов, медлительность и размеренность – все это целиком отвечало насыщенности участников торжественных церемоний, стремящихся и в танце не уронить своего достоинства. Обычно церемониальное шествие, дойдя до конца зала, поворачивало обратно или, извиваясь змеей, в мерцании факелов вырисовывало сложные круги. Это тоже был брамль, но дворцовый, оставивший от первоисточника только общий принцип рисунка композиции и музыкальную структуру аккомпанемента (19,с.56).

С развитием музыки развивается и бальный танец. Появляется большое количество различных променадных – низких, беспрыжковых танцев с усложненным рисунком и лексикой. В этих танцах линии могли уже перекрещиваться, а танцующие образовывать диагональные построения. На гравюре «Балет польских послов в Париже» (1573 г.) можно видеть, например, построение в форме звезды. Басдансы столь усложняются, композиционно, что их называют «фигурными» танцами.

В эпоху Возрождения бальные танцы составляют основу роскошных зрелищ во дворцах вельмож, где для проведения пышных празднеств и

увеселений приглашаются художники, поэты, музыканты, танцмейстеры.

«В Италии, Франции, Англии, Испании возникает много новых танцевальных форм. Различные слои общества имеют свои танцы. Вырабатывают свою манеру их исполнения, правила поведения во время балов, вечеров, празднеств», – пишет в своей книге М.В. Васильева-Рождественская (7,с.38).

Танцмейстеры заимствуют в народной культуре движения, фигуры и целые композиции, как и музыканты, черпают из народных песен мелодии для опер и танцевальных сюит. Придворные танцмейстеры, переработав и видоизменив народные танцы согласно этикета, насыщали их поклонами и реверансами. Но пока танцы еще не имеют четко установившихся форм, в них не соблюдается определенная последовательность движений. Этикет и изящные манеры, «показ себя» – вот основная задача наполнения.

Басдансы имели различные формы и названия, анализ композиций танцев павана, алеманда, куранта позволяет увидеть, как линейное построение паваны усложняется пересечением линий, танцующих в алеманде, а появление соло кавалеров и дам, усложняет танцевальный язык. Совершенствование танцевальной лексики в куранте, сложность ее выполнения не влияет на простоту рисунка композиции, т.к. усложнение обоих компонентов еще невозможно.

В совершенствовании бальной хореографии, в развитии танцевальных элементов и композиции нельзя провести черту, строго разделяющую время, когда и как заканчивают танцевать одни танцы, начинают другие. Одно вливается в другое и видоизменяется в зависимости от среды и ее потребностей. Даже одни и те же променадные танцы в Италии, например, исполнялись несколько более живо, чем во Франции (вспомним сарабанду).

На смену медленному менуэту в XVIII в. пришел скорый менуэт, быстро распространившийся во всех странах. Думается, что соединительными танцами между медленным менуэтом XVII в. и сложнейшей бальной хореографией XVIII в. были многие промежуточные

формы, такие, как романеска, паспье и другие, подготовившие почву для культивирования гавота и жиги – танцев, сложнее которых не было в салонах ни прошлых, ни последующих времен. Ввиду сложной лексики и быстрого темпа танцы XVIII в. не имеют столь сложной композиции рисунков, которые соперничали бы в вычурности с самими па. В основном это небольшое движение то диагонали, вокруг себя или по, прямым линиям вперед или в сторону. Облегченный костюм, отсутствие шлейфа и аксессуаров в танце позволили усложнить лексику танца.

Композиторы XVIII в. Рамо, Гретри, Глюк, Люли и многие другие посвящают танцу большое количество музыкальных произведений, что значительно помогает его дальнейшему развитию. Нельзя не вспомнить также, что именно в это время претворяются в жизнь реформы Новерра в профессиональном балетном театре. Народное танцевальное искусство продолжает обогащать профессиональную хореографию. Более сложным и совершенным становится ее язык. И, если знать о том, что лексика профессиональной балетной хореографии являлась одновременно лексикой балетных танцев в быту, то можно себе представить, как старательно и долго надо было изучать танцы этого времени, прежде чем выйти с их исполнением на суд общественности. Изящество, даже излишество и изощренность характерна для танцев эпохи XVIII в. (20,с.49).

Любимым танцем-игрой был котильон, исполнявшийся на городских и провинциальных домашних праздниках. Котильон пришел из Франции XVIII столетия. Участникам этого танца-игры перед началом раздавали различные сувениры – игрушки, значки, цветы. Распорядитель вечера проводил игру в фанты, и проигравшая пара, дама и кавалер, исполняли вальс или мазурку, польку или фигуры из кадрили, а окружающие аккомпанировали им или, взявшись за руки, по зданию распорядителя выполняли фигуры из разных танцев. В котильоне было много игровых моментов, имевшие свои названия, например, «платок», «крест», «убегающая шляпа», «зиг-заги», «шены», «беседки» и другие.

В обществе становятся модными контрдансы, которые, как и все танцы, пришли из народной среды, но в отличие от простых линий и каре танцев английских крестьян контрданс композиционно усложнен богатой фантазией многочисленных танцмейстеров, старающихся превзойти в сочинительстве танцевальных фигур друг друга.

Поскольку танец исполняли не менее 4-х пар («Каре», рис.7), большое число танцующих пар увеличило возможность усложнения рисунка танца, так как ракурс исполнения одной фигуры стоящими в разных местах парами менялся. Если учесть, что фигур было много, то становится ясно, что композиционные переплетения больших и малых кругов, шенов, крестов, соло дам и кавалеров приходилось серьезно и долго изучать. Контрданс попал на профессиональную сцену. Балетный театр немало способствовал внедрению его в быт, обогащенным новыми элементами и рисунками. Со временем одни фигуры танца заменялись новыми, композиция менялась в зависимости от вкуса и умения преподавателей. Контрданс, где всегда есть пары для сплетения узора в движении, позднее получил название кадрили.

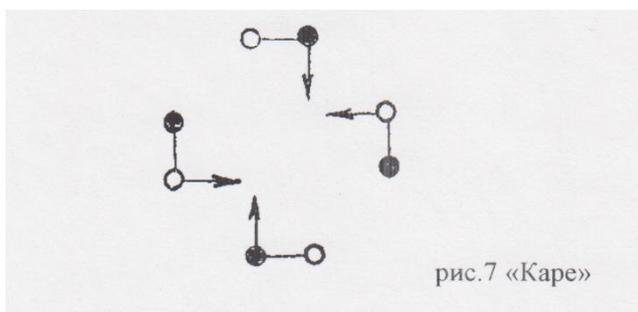


рис.7 «Каре»

Постепенно популярными танцами в быту стали те, в которых участвовало много пар. А сложные, требующие персонального обучения и в основном сольных пар, начинают уходить в прошлое.

Бальные танцы XIX в., несмотря на общую схожесть композиций танцев (ведь круг, колонна, разделение на маленькие круги, цепочки и звездочки были почти в каждом танце этого времени), все же были весьма разнообразны благодаря музыкальному размеру, основным элементам и характеру исполнения (13,с.27). Яркими примерами могут быть сравнения таких танцев, как полонез, вальс, полька и другие. Эти танцы рождались в

разных странах, где народная среда строго сохраняла свой характер исполнения, присущий только данному танцу. Так, полонез и мазурка пришли к нам из польских деревень, вальс из немецких, а полька из Чехословакии. Правда, прежде чем попасть на балы во дворцы знати, эти танцы многократно видоизменялись, теряя народную простоту и приобретая новую манеру исполнения, соответствующую запросам того или иного общества. Балы хотя и получают большое распространение в странах Европы и России, на небольших вечерах еще танцуют и гавот, и менуэты, и альманы. Педагоги бального танца стараются предложить для балов свои сочинения из соединений бытовавших ранее танцев. Таких сочинений было огромное количество и, вероятно, более удачные примеры дошли до наших дней. Это вальс-гавот, шакой, вальс-менуэт, миньон, вальс-мазурка, падекатр, па-детруа и многие другие, устоявшие под напором импровизационных вальсов и мазурок, которые захватывали танцующих, несомненно, своим творческим началом, свободой каждой отдельной пары в огромной массе танцующих.

С годами ускорился ритм жизни общества, менялся котом, становясь проще, и удобнее. Это, естественно, отразилось и на манере исполнения, стиле танцев, завоевавших общее признание.

Композиция бытового танца, эволюционируя от простого круга до усложненных и разнообразных рисунков, и сейчас не остановилась в своем развитии, так как питательной средой для нее является появление нового музыкального материала народов всех континентов. Куба подарила нам румбу, ча-ча-ча, Бразилия – самбу, Испания – пасодобль. Молодежь полюбила болгарский танец хоп-троп, венгерский чар-даш, румынский пескардс и польский краковяк. Быстрый деловой ритм спортивного костюма нашего времени безусловно откладывают свой отпечаток и на те танцы, которые бытуют у нас сегодня. Композиции танцев зависят также от них назначения. Например, если танцевальный вечер происходит в небольшой квартире, естественно композиции, теряют свою разнообразность рисунка, более ярко выявляются отдельные элементы танца. Вечер в просторном

танцевальном зале позволяет строить свободные композиции. Бытовой танец. Впитывает в себя настроение и характерные черты тех, кто отдает ему свою любовь. Увлечение, свое понимание прекрасного – в этом складывается его воспитательная роль исторического общества.

ГЛАВА 2. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИКО-БЫТОВОГО ТАНЦА

Методика историко-бытового танца опирается на систему и опыт выдающихся педагогов хореографии: А.Я. Вагановой, Н.Н. Тарасова, Н.П. Ивановского, М.В. Васильевой-Рождественской и др. Методика преподавания реализует основную цель – через хореографическое обучение воспитать гармонически развитую личность. Основопологающим выступает воспитание средствами танца. Методы обучения опираются на законы психологии и педагогики, а также на основные положения системы А.Я. Вагановой и апробированы педагогической теорией и практикой по хореографии. А.П. Глушковский описывает методику преподавания бальных танцев XIX в. во времена Дидло: «Метода учения того времени была следующая: по большей части дети начинали учиться танцевать лет восьми или девяти; сначала их заставляли делать разного рода батманы: те, у кого от природы ноги были косоваты), есть, у кого носки с носками сходились) через деланье батманов исправлялись; потом учили разные па, не сопряженные с прыжками, под разные размеры музыки для бальных и разнохарактерных танцев. А главное достоинство у старых танцевальных учителей состояло в том, что они держали ученика долгое время на менуэте, потому что этот танец выправляет фигуру, приучает ловко кланяться, прямо ходить, грациозно протягивать руку, одним словом - делать все движения и манеры приятными. Менуэт приносил еще и другую пользу: если ученик был сутуловат от природы, то от очень часто повторяемого ему учителем приказания держаться прямо молодые члены его выпрямляются...; ежели голова его от привычки выпячивается вперед, то его заставляли держать ее прямо, выправляли грудь и не давали болтать руками» (9, с.65).

А.П. Глушковский предостерегает от поспешного обучения танцам. Учить следует «фундаментально», последовательно разучивая движения,

воспитывая тело на комплексе тренировочных упражнений. Систематические занятия соразмерно развивают фигуру, вырабатывают правильную и красивую осанку, придают внешнему облику человека собранность, элегантность, учат грациозному движению (9, с.78).

2.1 Основные методы преподавания

Метод обучения строится на изучении движений от простого к сложному осознанно, на комплексном подходе к изучению движения. Движения изучаются в сочетании с положением корпуса, рук, поворотом головы и направления взгляда.

Основным методом преподавания является наглядность. Преподаватель любое движение показывает в законченном виде, а затем раскладывает его на составные элементы. Проучив движение поэтапно, его исполняют в законченном виде, отрабатывают манеру и стиль исполнения. Последовательность изучения движений определяется тематическим планом.

Освоение экзерсиса историко-бытового танца является ключом к изучению различных танцев разных эпох. Осознанность обучения связана с ознакомлением ученика с его физическим аппаратом, что даст ему возможность отличать «подъем», «стопу», «голеностоп», «колени», «бедра», «плечи», а также и части руки. Знание аппарата поможет быстрее осваивать новые задания.

Изучение позиций рук, их различные сочетания воспитывают свободу жеста, придают изящество и легкость. Обучать движению рук необходимо одновременно с тщательной работой головы и сопровождением открытого взгляда. Научить отличать поворот головы от наклона головы. Живость кисти придает законченность формы, движение руки заканчивают движения пальцев. Это придает движению естественность и выразительность.

Выворотность в историко-бытовом танце относительна, поэтому для

выворотной поступи можно пользоваться рекомендациями: «подать икру вперед», подать «внутреннюю лодыжку» или «икру» вперед. Образность речи всегда полезна, особенно с детьми, незнакомыми с основами классического танца. В отличие от обучения другим видам танца, в преподавании этой дисциплины максимум внимания уделяется развитию координации, основной предпосылке качественного обучения.

Ученики располагаются на середине класса по линиям в шахматном порядке. Первые упражнения исполняются на месте – подготавливается к исполнению весь двигательный аппарат. Движения строятся на поэтапном введении в работу отдельных частей тела. Затем сочетаются знакомые элементы с разными положениями рук, поворотами корпуса и наклонами головы. Предлагается исполнение движений с поворотом на 90° , 180° , 360° направо, затем налево. Палку – станок можно использовать как опору для облегчения приобретения необходимых навыков. Но этот период должен быть кратковременным, т.к. из экзерсиса выпадает сочетание движений с руками, рисунком, что тормозит развитие координации. Затем поставить учеников в линии, чередуя мальчика с девочкой. Исполнить одно движение, но с разных ног (девочка с правой ноги, мальчик с левой ноги), что создает условия общения на расстоянии друг от друга.

Соблюдение интервалов, четкость поворотов корпуса и головы способствуют воспитанию ансамбля, соблюдению этикета, придают культуру танцеванию.

Для укрепления мышц ног вводится подъем на полупальцы с многократным повторением. Это укрепляет икроножную мышцу, работа которой значительна в целом ряде танцев: кадрили, менуэте, польке и т.д. Полупальцы невысокие, сохраняется подтянутость корпуса, колени свободны. Не допускать перенапряжения мышц шеи при подъеме на полупальцы.

Рисунок осваивается на простейших движениях. Они исполняются по кругу по линии танца (против часовой стрелки), против линии танца (по ходу

часовой стрелки), образуют из одного круга несколько небольших кружков, по диагонали, в колонне и т.д. Освоение танцевального пространства облегчит воспитание навыков «кавалера» – умение управлять «дамой» взаимное внимание Друг к другу во время смены рисунка. Результатом является развитие зрительной памяти, свободное мышление исполнителя, успешное освоение композиции танца. Первые композиции строятся на шагах и поклонах. Пространство класса изучается по точкам, предложенным в методике А.Я. Вагановой (5).

Музыкальное оформление урока должно соответствовать методическим требованиям хореографа. Ученику предлагаются музыкальные отрывки на основе разных музыкальных размеров. Исполняются упражнения, движения на музыкальные размеры $2/4$, $3/4$, $4/4$ в разных темпах. Задача педагога научить движением заполнять музыкальную фразу любого ритмического размера. Руки, голова, корпус заполняют длительность музыкальной фразы, тогда как ноги сохраняют определенный ритм движения. Танцевать всем телом – значит отвечать на каждую длительность ноты, такта. Тогда движение сливается с музыкой и рождается неповторимый образ. Поэтому к каждому движению экзерсиса подбирается специальный музыкальный отрывок. Особенно трудно ученики воспринимают трехдольный размер. В основном слышат и акцентируют первую четверть, а последующие, особенно третью четверть они не протанцовывают. Поэтому менуэт с его трехчетвертным размером вошел в историю обучения как исполнение контиленного, легатированного движения.

Ученик должен слышать и слушать предложенный музыкальный материал, эмоционально сливаясь с ним. Образность музыки ассоциируется с хореографическим образом. Одинаковость техники исполнения не должна унифицировать содержания. Музыка позволяет раскрыть образ, содержание танца. На занятиях используется музыка разных эпох, композиторов, создавших достаточно много танцевальной музыки. Импровизация концертмейстера возможна при наличии знания специальной музыкальной

литературы.

Композиции танцев могут быть заимствованы из учебников по танцу. Однако творческая деятельность преподавателя, его сочинительский дар может успешно реализоваться. Важно соответствие характеристике, стилю, манере танца.

В младших классах композиции сочиняются на шагах, формах шассе, галопе. Используются два, три элемента. В композиции используются два-три рисунка по кругу. Они могут повторяться. Например, исполнить один рисунок: дважды, затем второй также и т.д. или первый и второй рисунок повторить в той же последовательности. Каждый рисунок занимает одну музыкальную фразу. Музыкальная и хореографическая фразы должны иметь общую технику. Развитым композициям можно придать концертный вариант.

В первой ступени школы рекомендуется изучить полонез, польку, вальс. На элементах этих танцев возможно создание хореографических зарисовок. Владея сочинительским даром, преподаватель создает хореографические тексты на заданную тему. В 60-е годы XX в. советскими балетмейстерами создано много бальных танцев на национальной основе. Богатство этих танцев позволит расширить знания и умения учеников, познакомит их с многонациональной культурой России. Этот материал изложен в книге «Современный бальный танец» под редакцией В.М. Стржанова и В.И. Уральской. Рекомендуется также использовать отдельные фигуры французской кадрили, что активно развивает координацию и танцевальную память.

Создание эпизодов - важная часть учебного процесса. Они способствуют развитию артистичности и созданию условий для творческой деятельности учащихся. В этюдной работе раскрывается не только ученик, но и преподаватель, его методические знания, изобретательность, культура, владение индивидуальным подходом к ученику. Метод ведения урока и построение занятий корректируется конкретными условиями, качественным

и количественным составом учащихся, уровнем их развития и интереса.

На занятиях сочетаются элементы классического, народно-сценического и историко-бытового танца. Все они взаимосвязаны. Их отбор и сочетание направлены на овладение школой танцевания. Создается эффект интегрированного урока танца, используемого в школах разного профиля, в работе с детьми без специального отбора. В старших классах особое внимание обращается на образное танцевание. Целесообразно, чтобы обувь и одежда были приближены к бытовой, естественной. Обращение с костюмом во время танцев, манера двигаться, положение рук должны детально изучаться на занятиях. Педагог должен иметь ряд методических материалов (книги, картины, гравюры), цель которых - способствовать раскрытию образа, помочь в самостоятельной творческой работе учащихся. Просмотр репродукций изобразительного искусства, предметов быта разных эпох, прослушивание музыки дает представление об эпохе вкусах, стиле и т.д.

В развитии творческого воображения играют значительную роль исторические романы, мемуары, которые тоже воскрешают образы людей, бытовой уклад, вкусы и манеры. Музыка должна раскрывать характер, стиль, содержание каждого танца. Особо уделяется внимание этикету парного танцевания. Большую роль играет рассказ преподавателя о танце, помогающий воссоздать среду, условия бала, описать персонажей этого танца, особенности его исполнения.

Основным содержанием занятий является образное исполнение композиций, изучение этикета и этюдная работа. Учащиеся могут предложить свои варианты изученных танцев. Это создаст условия для творческой атмосферы на уроке, самореализации, раскрытия индивидуальных способностей. Методы могут быть разные. Показать приемы композиции, раскрыть ее принципы и на этом основании дать задание на сочинение. Прослушав музыку, предложить сделать варианты танца, соответствующие стилю, характеру, содержанию предложенной музыки.

В репертуар могут быть включены развернутые композиции полонеза, мазурки, вальса, кадрили. Из старинных танцев обязательно проучивается менуэт как основа экзерсиса, затем променадный танец по выбору педагога, а также танцы-гибриды конца XIX в.

2.2. Психолого-педагогический аспект методики преподавания историко-бытового танца

Класс для преподавания танца должен иметь эстетический вид. Ничто не должно отвлекать внимание ученика от педагога. Одежда приближена к бытовой, подчеркивает женственность и мужественность внешнего вида. На девочках – юбки до середины икры (независимо от возраста), верх - купальник, трес. У мальчиков – футболки или рубашки с коротким рукавом, шорты либо брюки.

Занятия наполнены красотой, радостью, хотя ученики испытывают огромные физическую, эмоциональную и психологическую нагрузки. Они преодолевают сопротивление своего тела, им необходимо слышать педагога и слушать музыку, запомнить предложенный «текст», справиться с физической нагрузкой. Преодолеть трудности помогает осуществление индивидуального подхода при одинаковости задания для всех. При этом учитывается тип личности, уровень его подготовки, умение сосредоточиться на многогранности задания. Для освоения движения рекомендации индивидуализируются; не надо много говорить, достаточно коротких корректирующих указаний.

Одним из основных методов обучения хореографии является повтор движения, элементы танца. Повтор движения может развивать автоматизм, но разнообразно составленные комбинации из этих движений, сочетание их с многообразием положений корпуса, рук, головы способствует развитию художественно-артистической натуры, осознанному их выполнению, профессиональной памяти. Ученик воспринимает движение через показ, слушает объяснения, сочетает с музыкой и затем его исполняет.

Развитая зрительная память помогает быстрее запомнить задание, схватить не только технологию движения, но и стиль, манеру, характер, образ. Ученики часто запоминают движения ног и не видят положения

других частей тела. Это обедняет и осложняет учебный процесс. Развитая зрительная память – это умение схватить всю фигуру учителя и характер движения.

Слуховая память позволяет запомнить методические требования к исполнению движения, одновременно точно соединять движение с музыкой. Фиксируется задание во времени, ограниченном определенным количеством тактов, четвертей. Фразы хореографическая и музыкальная не только совпадают, но и выявляют ритмическую структуру движения. Смена темпа движений и комбинаций способствует снятию однообразия и монотонности музыкального оформления, что весьма важно, снимает усталость с учеников.

«Мышечная память», по определению профессора Н.И. Тарасова, формируется из многократного повторения каждого движения мышечным аппаратом. Каждый повтор должен выявлять новое качество. Задания, возможно, строить на совокупном развитии всех трех видов памяти и каждого в отдельности. Благодаря этому ученик быстро «схватывает» задание, запоминает его, четко выполняет движение, комбинацию, точно сообразуясь с музыкой (22, с.94).

Развитие всех видов памяти способствует более легкой учебе не только в области хореографии, но и в других видах творческой деятельности. Хореографическое обучение в области любого вида танца связано с физическими нагрузками. Физическое напряжение ослабляет внимание ученика, мешает воспринимать замечания. Часто из-за физического напряжения он просто не слышит учителя. Учитель же воспринимает это за нерадивость ученика, отсутствие внимания, неспособность. Поэтому замечания необходимо делать лаконично, мягко, в образной форме. Следует избегать монотонности голоса на уроках. Монотонность речи утомляет нервную систему, приводит к пониженному тону на занятиях, не способствует усвоению учебного материала, в результате чего падает интерес к занятиям. Смена заданий, самоконтроль, объяснение правил исполнения движения, возможность анализа ошибок стимулируют активность

выполнения учащимися любого задания. Надо помнить, что каждый ученик любого возраста - личность. Задача педагога уважительно относиться к этой личности и создать все условия для его творческой самореализации. Требовательность должна сочетаться с доброжелательностью. Знание возможностей ученика и их соответствие его физическим данным и типу нервной системы поможет создать комфортные условия дня обучения. Обучение связано с повтором движения, упражнения, комбинации как одного из методов преподавания. Для усвоения материала, многократного его повторения требуется время. При этом надо учитывать характер повтора и его количественный показатель. Излишняя «усердность» преподавателя может привести к мышечному зажиму, страху сделать неправильно, застенчивости от невозможности сделать сразу все грамотно. Любой поворот должен иметь методическое задание, причинность необходимости повтора. Тогда происходит осознанное исполнение, направленное на качество. Есть возможность механичности исполнения.

Спешка в прохождении материала никогда не дает качества, так как все движения находятся в единой системе физического воспитания. Чтобы ученик спокойно разобрался в технологии, необходимо проявить терпение и не «травмировать» замечаниями отстающих учеников. Веру в личность ученика, в его способности и желание к самосовершенствованию преподаватель обязан поддерживать своим вниманием. Эта уверенность передается ученику и помогает ему успешно учиться. Вера же ученика в возможность преодолеть трудности укрепляется поддержкой преподавателя. Любой успех необходимо замечать и отличать. Это вселяет уверенность, потребность к прилежанию, создает комфортность существования в группе, а также формирует такие качества характера, как трудолюбие, умение преодолевать трудности, коммуникабельность, уверенность. Все эти качества залог успешного обучения хореографии.

История танца начинается со знакомства с литературой, музыкой, изобразительным искусством и т.д. той эпохи, в которую этот танец был

создан. Это расширяет кругозор, эрудицию, делает образным язык преподавания, создает условия для развития ассоциативного мышления. Образность достигается путем использования сравнений, например, «как будто скользишь по льду», «как будто придерживаешь бальное платье», «как будто рука на эфесе шпаги», «как будто шагаешь в атласных туфельках», «как будто ты офицер» и т.д. Создание образа является частью преподавательского предмета в средних и особенно старших классах. Ученик приобретает навык проживать определенный отрезок времени в предлагаемых обстоятельствах. Исполнение танцев в этих случаях конкретизируется с персональными заданиями. Разыгрывание бытовых хореографических сцен будит фантазию, стимулирует творчество учащихся, создает условия для творческого развития личности. Исторический танец находит отражение в движении, костюме, музыке, в подборе текстов из литературы, драматургии, оперы, балета и т.д. разных эпох. Подбор материала к определенному танцу или эпохе, их художественному оформлению дает простор для индивидуальных увлечений. Ученики могут создать программу бала, разыграть сцену на основе литературного первоисточника, создать определенный образ, оформить танцевальную залу, сделать эскизы костюмов и т.п.

Радость обучения создает музыкальное оформление урока. Музыка лежит в основе воспитания культуры эмоций, она создает тот «фон», без которого мертвы понятия «выразительность», «танцевальность». Строгость и выразительность, открытый взгляд и грациозность, певучесть жестов, артистичность опираются на умение и навыки сочетать движения с музыкой. Музыка всегда ассоциируется с определенной эпохой, стилем, образом. Убедительным примером служат такие танцы, как менуэт и вальс. Менуэт характерен для XVII-XVIII вв., в то время как вальс характерен для XIX в.

Все полученные навыки и умения, а также доброжелательность и учтивость в общении должны стать нормой поведения. Именно педагог историко-бытового танца и может дать подобный результат такого

поведения.

Уроки танца немыслимы без строгой дисциплины: соблюдения интервалов, выполнения рисунка на определенный отрезок музыки (или количества тактов), внимания друг к другу в паре, выполнения знака приветствия, обусловленного этикетом общества. В основе этикета – высочайшее почтение; к даме. Современному обществу не противоречат этические требования и манеры поведения прошлых эпох. Традиции прошедших эпох возвращают нас к культуре общественного поведения, к хорошим манерам, к уважительному отношению между мужчиной и женщиной. Нормой поведения являются коммуникабельность и уважение личности. Все это является сверхзадачей на каждом уроке и получает общественную оценку в группе. Сотворчество преподавателя и ученика расширяет эрудицию последнего и побуждает к научному и творческому поиску.

Таким образом, историко-бытовой танец выступает как основа эстетического воспитания, средствами хореографии предлагая систему гармонического развития личности.

Построение урока.

Каждый урок должен иметь цель и задачу. Они определяются программой, соответствующей конкретной группе учащихся. При составлении урока учитывается состояние учащихся: их нагрузка до урока танца и после него. От этого зависит активность группы на уроке.

Каждый урок необходимо начинать с психологического подхода – опросить о состоянии здоровья, рассказать с том, что будет на уроке. Так создается контакт преподавателя и учащихся.

В первой части урока предлагаются упражнения на общую физическую подготовку и эмоциональный настрой для вхождения в следующую часть урока. Она строится на элементах экзерсиса: «разогреваются» ноги, корпус, исполняются движения для рук и головы. Во второй части урока повторяется пройденный материал. Если он исполняется некачественно, его следует

повторить. Повтор определяется причиной необходимости и соответственно предлагаются методические указания. Тогда учащиеся работают сознательно, исключается механичность повторения. Бессмысленные повторения вызывают утомление и падение интереса к уроку. Если все же это происходит, преподаватель обязан быстро среагировать на состояние учащихся и изменить задание, рисунок, музыкальное сопровождение или просто переключить внимание учащихся на другую тему. В третьей части урока предлагается новый материал. Он предваряется краткой характеристикой и показом. Представляя общую задачу, учащиеся быстрее усваивают движения, комбинации. Особое внимание обращается на координацию и выразительность. Полезно сочетать новые движения с ранее пройденными.

Заключительная часть урока строится на исполнении законченной танцевальной формы. Может быть предложен танец-игра. Задание направлено на удовлетворение танцевальной и эмоциональной потребности учащихся с соблюдением этикета, манеры поведения, культуры общения. Композицию следует построить на знакомых элементах, чтобы главное внимание учащихся направить на соблюдение этикета: пригласить на танец, вывести даму на линию танца, соблюсти интервалы, наполнить содержанием поклон, сохранить образность и достойно закончить композицию. В младших классах предлагается композиция на простейших элементах, а в средних и старших – законченная форма танца.

Окончание урока сопровождается оценкой качества пройденного урока и каждого учащегося. Можно предложить домашнее задание: в свободной художественной форме отразить пройденный материал в рисунке, описании, костюме, поделке и т.д. Особо полезна такая практика в младших классах, она способствует запоминанию материала. В средних и старших классах задание связывается с литературой, историей, музыкой, изобразительным искусством.

Затем педагог сам анализирует проведенный урок: выполнен ли план

урока; если нет, то определяет причину; оценивает качество усвоения материала учащимися. Данные фиксируются для сопоставления анализа следующих уроков с общим планом и программой. Это поможет начинающему преподавателю освоить методику преподавания, добиться эффективности обучения и воспитания.

При единой основе методики преподавания необходимо постоянно искать пути ее проецирования на конкретного индивидуума или группу учащихся. Самое сложное для преподавателя – научиться видеть каждого ученика и весь класс. Знания методики преподавания помогут наложить движение на двигательный аппарат учащегося с его особенностями. При разработанном уроке преподаватель все же, прибегает к импровизации, которая подчас необходима по объективным обстоятельствам: не тот контингент учащихся пониженное эмоциональное (или наоборот) состояние группы, отсутствие музыкального сопровождения и т.д. Владение импровизацией снимает негативное состояние преподавателя, когда возникает растерянность, замешательство. С приобретением педагогического опыта импровизация становится частью методики проведения урока. Распределение урока по времени зависит от общей продолжительности урока (от 30 до 60 мин.). В младших классах разумно планировать урок 30-40 мин., в средних и старших классах 45-60 мин. два раза в неделю.

Продолжительность каждой части урока определяется задачей курса. Соразмерность частей зависит от того, какая часть выделяется по значимости: повторение материала и его отработка или разучивание нового. В начинающих классах значительное время займет первая и вторая часть урока. По мере освоения материала урок примет предложенную схему, где первая часть будет занимать 7-10 мин.

Каждый урок начинается с приветствия педагога и концертмейстера поклоном учащихся и заканчивается поклоном прощания и благодарности преподавателю и концертмейстеру.

Материал для прохождения распределяется так, чтобы новый пройти в

первой половине года, оставив время для воспитания манеры, образности, самостоятельного творчества.

2.3. Методика преподавания элементов историко-бытового танца

Изучение историко-бытового танца начинается с элементов самых простейших танцевальных форм. В отличие от классического и характерного танца учащимся здесь не приходится осваивать технически сложные движения и комбинации. Но изучение, казалось бы, простейших поз, шагов, поклонов и положений корпуса представляет известные трудности.

На первом занятии по историко-бытовому танцу выявляют степень музыкальности учащихся и знакомят их с особенностями данного предмета. Курс начинается с изучения шагов. Историко-бытовые танцы исполняются на «свободных ногах»: колени не натянуты, стопа оттягивается без натянутых пальцев. Отсутствует большой прыжок, который скорее напоминает подскок.

Описания движений начинаются с исходной позиции I-ой или III-ей позиции указывается, какая нога впереди. Для сокращения обозначается: правая нога – ПН; левая нога – ЛН. Рассматривается две разновидности приседания:

- а) легкое приседание – половина глубины *demi - plie*;
- б) *demi – plie* по принципу классического танца.

Приседание может выполняться и на выворотных ногах. Полупальцы в танце низкие. Опускание с полупальцев должно исполняться мягко. Техника историко-бытового танца имеет специфические особенности: мягкость, слитность, наклоны корпуса, положение рук, повороты головы. Направление взгляда, различные позировки. Совокупность этих особенностей создает колорит балльных танцев разных эпох.

Системность в обучении, тренаж являются основой усвоения упражнений. Соблюдается связь элементов тренажа с разучиваемыми танцами. Программу упражнений определяют возрастные особенности, периодичность, условия занятий и конечная цель. Работа над упражнениями

– тренаж – позволяет приобрести учащимся легкость, законченность в исполнении движений, координацию, умение ориентироваться в пространстве, правильную постановку корпуса, головы, чувство позы, правильное дыхание.

Примерный перечень движений, которые способствуют и ускоряют усвоение правил исполнения балльных танцев разных эпох:

1. Постановка рук, ног, корпуса, головы.
2. Позиции ног: 1, 2, 3, 4, 5, 6.
3. Позиция рук: 1, 2, 3 и подготовительное положение.
4. Demi plie по 1, 2, 3, 4, 6 позициям. Музыкальный размер 3/4 и 4/4.
5. Battementtendu по 1, 3, 6 позициям вперед, в сторону и назад.

Музыкальный размер 2/4.

6. Battementtendu по 1, 3 позициям вперед, в сторону и назад.

Музыкальный размер 2/4, 4/4.

7. Rondejamberarterre с остановкой по точкам, слитно. Музыкальный размер 3/4.

8. Battementtendujete по 1, 3 позициям вперед, в сторону и назад.

Музыкальный размер 2/4.

9. Releve на полупальцы 1, 2, 3, 6 позициям. Музыкальный размер 2/4.

10. I и III port de bras. Музыкальный размер 3/4, 4/4.

11. Soute по 1, 2, 3, 6 позициям. Музыкальный размер 2/4.

12. Положение en face. Epaulement.

Позы croisee и effacee.

Эти движения могут изучаться у палки, т.е. при дополнительной опоре и сразу на середине.

Организация учащихся перед началом практического урока.

Прежде чем начать обучение, необходимо определить форму одежды. Форма должна создавать комфортность, определяться возрастом учащихся и содержанием программы, подчеркивать манеру исполнения.

Учащимся необходимы понятия: линия, колона, симметричное

построение, в шахматном порядке, знакомство с планом класса по системе классического танца.

4	5	6
3		7
2	1	8

Объяснить точки класса, умение переносить их на другую площадку. Важно усвоить, что расстояние друг от друга называется интервалом. Он придает рисункам строгость и помогает соблюдать этикет. Соблюдение интервала требуется между парами, как в линиях, так и по кругу. Движение по кругу, против хода часовой стрелки, называется движением по линии танца.

2.4. Программа по историко-бытовому танцу

Задача курса – научить передавать манеру и стиль эпохи, органически ощущать характер исполнения танца, определяемый особенностью костюма.

Историко-бытовой танец развился на основе народного танца и вобрал в себя все богатство его содержания и хореографического языка. Этот вид танца включает в себя бальные танцы различных эпох и народов. Курс рассчитан на 2 года (70 часов). Преподаватель должен тщательно подбирать музыкальное сопровождение для занятия вместе с концертмейстером и пользоваться литературным материалом. Знакомить учащихся с танцевальным искусством данной эпохи, костюмом и условиями жизни, быта. В процессе занятия развивать выразительность, танцевальность, координацию, умение правильно распределять сценическую площадку, воспитывать чувство ансамбля, научить правильно приглашать к танцу.

1-й год обучения

Основной задачей является изучение танцевальных элементов историко-бытового танца, развитие танцевальности, мягкости, пластичности,

координации, первоначальных навыков общения партнеров. Изучение простых комбинаций и танцев.

1. Постановка корпуса, головы, рук, и ног.
2. Позиции, рук, ног (в применении к историко-бытовому танцу).
3. Шаги: бытовой, танцевальный (легкий) на различные музыкальные размеры и темпы.
4. Поклон и реверанс на музыкальный размер 3/4, 4/4.
5. Скользящий шаг на 2/4 и 3/4.
6. Двойной скользящий шаг на 2/4.
7. Боковой подъемный шаг
8. Галоп.
9. Все формы (I, II, III, IV)
10. Полонез:
 - а) па полонеза;
 - б) парами по кругу;
 - в) простейший рисунок полонеза;
 - г) усложненная форма.
11. Полька:
 - а) па польки на месте вперед, назад и в сторону (боковое);
 - б) с продвижением во все направления;
 - в) соло с вращением по кругу в правую и левую стороны;
 - г) вращение в паре в обе стороны;
 - д) комбинации в паре.
12. Вальс в три па:
 - а) вальс без поворота;
 - б) соло с вращением по кругу в правую и левую стороны;
 - в) вращение в парах в обе стороны;
 - г) комбинации с другими танцевальными элементами.
13. Французская кадрили (шесть фигур).
14. Реверанс дамы и салют – поклон кавалера XVI в.

15. Пavana XVI в.

2-й год обучения

Изучение более сложных элементов, усложнение координации, изучение историко-бытовых танцев XVII-XIX вв.

XVII век

1. Реверанс дамы.
2. Поклон кавалера.
3. Менуэт.
4. Романеска.

XVIII век

1. Реверанс и поклон.
2. Менуэт скорый.
3. Гавот.

XIX век

1. Реверанс и поклон.
2. Полонез.
3. Бальная мазурка.
4. Вальс (все сценические формы).
5. Алеман.
6. Лансье.
7. Экоссез.

Построение урока (длительность 45 мин.)

Учащиеся до прихода преподавателя стоят на местах.

Вначале преподаватель сам по росту ставит учащихся и предлагает им запомнить свои места. На первом уроке нужно научить приветствовать преподавателя и концертмейстера книксенom, позднее реверансом (для девочек) и поклоном (для мальчиков). Проверить явку учащихся по журналу – 5 мин.

Прослушивание музыки и ритмические упражнения – 10 мин.

Изучение элементов по программе. Элементы чередования движений.

(23-30мин.).

Учащиеся занимают свои первоначальные места. Преподаватель дает оценку прошедшего занятия (оценивает успехи детей). Заканчивается урок вновь поклоном (5 мин.).

По мере усвоения материала II раздел урока занимают элементы изучаемых танцев и комбинации на формы.

III-й раздел – изучение комбинаций польки, вальса, полонеза, затем танцев (по программе).

Методические указания.

В историко-бытовом танце отсутствует высокий прыжок. Колени редко бывают, вытянуты, танец идет на «мягких» ногах. В описании движений, указывая «исходная III позиция», надо иметь в виду, что правая нога стоит впереди. Для сокращения обозначается правая нога – ПН, а левая нога – ЛН.

Существуют две разновидности приседаний: по принципу классического танца и легкое (половина глубины).

Полупальцы в танце могут быть высокие и низкие. Опускание с полупальцев должно быть мягким.

Техника историко-бытового танца несложная (кроме мазурки), но в ее исполнении есть специфические качественные особенности: мягкость, плавность, трудно уловимые нюансы и детали, наклоны корпуса, позы, положения рук.

Большое внимание уделяется прослушиванию музыки, определению его характера, ритма, темпа. Учитывая возрастной состав учащихся, преподаватель не должен брать как по форме, так и по содержанию сложных музыкальных произведений. Рекомендовать учащимся музыкальные примеры на ускорение и замедление, в зависимости от которых будет и движение.

Есть несколько трехдольных танцев. Необходимо, чтобы учащиеся почувствовали разницу в характере музыки к этим танцам. Чтобы плавность вальса или торжественность полонеза они отличили от остроты мазурки.

Построение и организация учащихся.

Прежде чем начать прохождение материала, указанного в программе, следует провести подготовительную работу с учащимися: организовать их, дать им понятие о линии, колонке, симметричном построении и др.

Кроме того, необходимо ознакомить их с сущностью предмета историко-бытового танца, с его особенностями.

Организация группы.

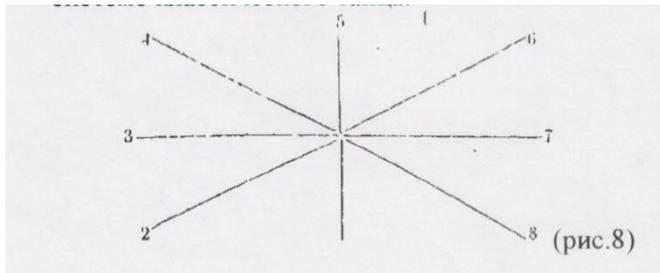
Начиная занятия с учащимися, рекомендуется разделить их на две линии: линию девочек и линию мальчиков, и построить их спиной к боковым стенкам зала, мальчиков справа, а девочек слева от преподавателя, причем меньшие по росту будут стоять ближе к преподавателю. Это построение должно совпадать с приходом в класс преподавателя.

Для учебной работы построение группы будет иное. Поставить детей лицом к передней стенке зала по 4, 6, 8 человек таким образом, чтобы первой слева стояла по росту самая низкая девочка, затем самый низкий мальчик и т.д. Такое построение мы называем линией. Их может быть несколько, в зависимости от количества учащихся.

Построение в колонку: повернуть группу на $1/4$ поворота вправо (ученики видят, как из линии образовались колонны).

Чтобы образовать круг, первая колонна начинает шагом двигаться вперед по кругу влево (против часовой стрелки), за первой линией пойдет вторая, третья и в результате образуется круг (рис.8). Из круга надо уметь перестроиться вновь в колонки, а затем, повернувшись лицом к передней стенке, образовать линии: дойдя до правой боковой стенки, первая линия идет на свою линию, затем за ней вторая линия и т.д.

Объяснить учащимся точки зала по системе классического танца.



Расстояние друг между другом называется интервалом. На занятиях необходимо требовать равных интервалов между учениками, а в дальнейшем – между парами как по линии, так и в круге.

Позиции ног: в описании позиции ног мы пользуемся четырьмя позициями классического танца. I, II, III, IV. Однако они будут полувыворотными. Иногда позиции могут быть и еще менее выворотными, о чем будет указываться особо при описании движения,

Позиции рук: в положении рук мы также пользуемся подготовительной позицией и тремя позициями рук классического танца. Однако I, II и III позиции всегда будут более низкими. В классическом тренаже руки на II позиции находятся на уровне плеч, а в историко-бытовом танце руки образуют по отношению плеча угол 60-65°. То же относится к I позиции.

Основная позиция для рук в историко-бытовом танце следующая: опустить руки свободно вниз, затем отвести чуть от тела на 25-30°. Руки свободные в локтях, но не вытянутые, кисти продолжают удлиненную линию, как в классическом танце. Для девочек – руки держат юбочку большим и средним пальцами. Рука закруглена.

Положение корпуса: если учащиеся занимаются классическим танцем, то не требуется много работать над постановкой корпуса, но отдельные замечания должно делать. Спина должна быть прямая, без прогибов, таз и живот подтянуты, плечи опущены вниз. Голова держится прямо, даже несколько выше, что создает определенный стиль и манеру в течение всего танца.

Шаги: для историко-бытового танца изучаются следующие шаги:

- 1) бытовой или естественный;

- 2) танцевальный;
- 3) скользящий;
- 4) боковой подъемный – легкий.

1. Бытовой шаг или естественный – это тот, которым пользуются в повседневной жизни. В сценической практике он встречается, и учащимся следует объяснить, в каких ситуациях он применяется. Упражняться следует не только и ходьбе вперед, но и назад.

2. Танцевальный шаг – исполняется с носка на всю стопу. При движении назад шаг делается с подушечки, но стопа свободной ноги оттягивается. Руки – а основном положении для танца. Надо комбинировать шаги вперед с шагами назад на различные музыкальные размеры, темпы и ритмы. Следует объяснить применение этого шага в танце и на сцене.

3. Скользящий шаг – исполняется без отрыва вытянутого носка от пола. Скольжение носком по полу делает этот шаг более длинным (особенно при скольжении вперед), а это потребует и более медленного темпа.

4. Боковой подъемный шаг. Этот своеобразный шаг в основном предназначен для форм (описываются в разделе), на которых построена вся группы контрадансов, и, в частности, французская кадрили. Движение занимает две восьмые, начиная с затакта. Этот шаг изучается в следующей последовательности:

1 этап. Исходная III позиция. Руки – в основной позиции для танца. Затакт – Л.Н. чуть отходя пяткой от пятки П.Н. и меняет свое место на III позицию вперед.

Раз – Л.Н. поставить в III позицию вперед.

2 этап. Исходная – III позиция. Затакт – подняться на полупальцы ПН одновременно ЛН, чуть отходя от пятки ПН, теперь уже с вытянутой стопой, меняет свое место на III позицию Колени вытягиваются.

Раз – мягко опуститься с полупальцев, поставив ЛН вперед в III позицию.

3 этап. Исполняется то же, что и в предыдущем упражнении, но с

участием взгляда, головы и корпуса. Взгляд чуть раньше подъема на полупальцы направляется к той ноге, которая меняет позицию. Вместе со взглядом, естественно, поворачивается голова и слегка наклоняется корпус.

1. Легкий шаг – или шаг на невысоких полупальцах часто применяется в танце. Шаг этот легок, изящен, шаги делаются маленькие как вперед, так и назад; исполняется при быстрых темпах восьмыми долями.

Поклоны для мальчиков

Объяснить значение поклона;

- 1) как приветствие,
- 2) как приглашение к танцу;
- 3) как элемент танца;
- 4) как выражение благодарности за танец (в конце танца).

Изучается по линии лицом в точку № 1 на музыкальный размер 4/4, движение идет четвертями.

Исходная I позиция. Руки у тела, кисти собраны так, что все пальцы почти прижаты к ладони, и ладони повернуты назад.

Раз – шаг с носка ПН в сторону.

Два – ЛН приставить к ПН в I позицию.

Три – поклон головой (предварительно чуть приподняв голову).

Четыре – выпрямить голову.

Вначале поклон изучается, а затем при первом шаге с поворотом в или, а также по разным ракурсам.

Поклон для мальчика на 3/4 занимает два такта. Если изменить музыкальный размер на 3/4, то изменится и техника поклона:

Раз – шаг ПН в сторону, ЛН вытянута в сторону.

Два – зафиксировать это положение.

Три – поставить ЛН к ПН в I позицию.

Раз – поклон головой.

Два-три – выпрямить голову.

Поклон для мальчика на 2/4:

Раз – ПН шаг вправо.

Два – приставить ЛН к ПН с одновременным поклоном.

Реверанс для девочки на 4/4 – изучается по линии. Исходная III позиция, руки держат юбочку. Затакт – легкое.

Раз – шаг ПН в сторону.

Два – провести ЛН через I позицию назад в IV позицию носком в пол.

Три – тяжесть тела на ПН, поклон головой и слегка плечами. Вытягивая ноги, перенести вес тела на ЛН, ПН вытягивается вперед носком в пол.

Четыре – приставить ПН к ЛН в III позицию вперед.

Реверанс для девочки на 3/4 – занимает два такта. Исходная III позиция. Руки за юбочку. Затакт – легкое плие.

Раз – ПН шаг в сторону.

Два провести ЛН в I позицию.

Три – не задерживая ЛН в I позиции, провести ее назад в IV позицию пальцами в пол.

Раз – тяжесть тела на ПН, поклон головой и верхней частью корпуса.

Два – перенести вес тела на ЛН, ПН вытягивается вперед носком в пол.

Три – приставить ПН к ЛН в III позицию.

Оба поклона вначале изучаются, а позже и усложняется поворотом головы соответственно с правилами.

Книксен для девочки на 2/4. Исходная III позиция, руки за юбочку.

Раз – ПН шаг в сторону.

Два – на ПН, ЛН подтягивается сзади между III и IV позициями.

Этим термином, обозначается пружинистый скользящий шаг. Изучается как из I, так и из III позиции, по III позиции вперед.

Исходная III позиция. Затакт – подняться на полупальцы.

Раз – ПН скользит вперед носком на полу, колено вытянуто, в конце скольжения пятка ставится на пол, колено мягко сгибается, принимая на себя тяжесть тела. ЛН отделяет пятку от пола.

И – ЛН мягко подтянуть к ПН в III позицию сзади, одновременно

поднимаясь на полупальцы на обеих ногах.

Назад по III позиции. Исходная III позиция. Затакт – подняться на полупальцы.

Раз – ЛН скользит носком назад, колено вытянуто, в конце скольжения пятка чуть прикасается к полу, не принимая всей тяжести тела. ПН слегка сгибается в колене.

И – ПН мягко подтянуть к ЛН в III позицию впереди, одновременно подняться на полупальцы на обеих ногах.

Галоп. Исполняя много раз подряд с одной ноги с I позиции по III позиции вперед, назад или в сторону, мы приближаемся к исполнению галопа. Законченный вид галопа предусматривает наличие чуть заметного прыжка в момент подтягивания ног и III позицию.

Изучив детально из I и из III позиций, уже легче освоить исполнение движений.

Изучение рекомендуется начать со следующего упражнения:

а) проделать 8 раз в III позиции с ПН и 8 раз с ЛН (вперед, а потом назад). Для того чтобы это исполнить, ученики будут вынуждены сделать восьмое через I позицию;

б) сделать по 4 раза в III позицию с ПН и 4 – с ЛН (вперед, а потом назад). Тогда ученики сделают четвертое движение по I позиции;

в) сделать по 2 раза в III позицию и по 2 раза с ЛН. Для этого придется сделать одно движение в III позицию и одно через I позицию с ПН в III позицию вперед и то же самое с ЛН.

Ввиду того, что с продвижением назад уже были разобраны выше, остается лишь напомнить о необходимости изучения движения назад так же тщательно, как и вперед.

Формы. Необходимо освоить во второй половине года комбинации с шагами, поворотами вправо и влево. Иначе говоря, выучить четыре формы, которые предназначены для исполнения французской кадрили.

Каждая из форм имеет две разновидности, которые мы условно

называем А и Б. Разновидность А соответствует повороту вправо, разновидность Б – повороту влево. Однако форма I не имеет поворотов, и разница в разновидностях А и Б будет заключаться лишь в том, что вместо шага назад она имеет 3 шага назад.

I форма А. Музыкальный размер 2/4.

Исходная позиция III.

2 такта – одно движение вперед с ПН и 2 .

2 такта – 3 шага назад с ЛН и приставить ПН к ЛН в III позицию.

Повторить полностью эти 4 такта, но в направлении вперед (в точку № 2) и назад (в точку № 6). В этом случае корпус наклоняется вправо – вперед, голова повернута влево.

I форма Б

2 такта – одно движение вперед с ПН и 2 с ЛН вперед.

2 такта – одно движение назад с ЛН и 2 с ПН назад.

Эти четыре такта повторяются в направлении точки № 2 вперед и точки № 6 назад, корпус в соответствии с описанием его в форме I А.

II форма А

1 такт – 1 раз вперед с ПН.

1 такт – шаг ПН вперед с одновременным поворотом корпуса вправо на 180°, ПН приставить к ЛН в III позицию.

2 такта – 1 раз назад ЛН и 2 назад.

II форма Б

1 такт – 1 раз вперед с ПН.

1 такт – ЛН сделать движение с одновременным поворотом корпуса влево на 180° и с последующим шагом назад ЛН. Приставить ПН к ЛН в III позицию.

2 такта – одно движение назад ЛН и 2 ПН назад.

III форма А

4 такта – 3 шага вперед и шаг ПН вперед с одновременным поворотом вправо на 180°, приставить ПН к ЛН в III позицию (так же, как во II форме

А).

IV форма Б

4 такта – 3 шага вперед, ЛН делать движение споследующим шагом назад и одновременным поворотом влево на 180° , приставить ПН к ЛН в III позицию.

IV форма А

4 такта – 3 раза вперед с ПН, однако исполняемые в повороте вправо по кружочку впереди себя, начиная движение в точку № 8, шаг вперед на исходное место с ЛН с доворотом вправо, приставить ПН к ЛН в III позицию.

IV форма В

4 такта – 3 раза вперед с ПН, исполняемые в повороте влево по кружочку впереди себя, однако начиная движение в точку № 2, шаг назад.

ЛН возвращается на исходное место с доворотом влево, приставить ПН к ЛН в III позицию.

Движения рук, согласованные с движением корпуса и головы, неотъемлемая часть любого танца. Они не только помогают выполнять танец правильно технически, но и способствуют его выразительности и эмоциональности. Поскольку историко-бытовой танец – парный танец, движения рук в нем менее разнообразны, чем в характерном танце. Тем не менее он имеет довольно много парных танцев, к освоению которых целесообразно подводить учащихся уже с первых уроков. № 1 и № 2 предназначены для вальсовых движений с продвижением вперед и назад.

Подготовка к № 1. Исходная подготовительная позиция. Музыкальный размер 3/4.

«Раз» – провести руки в I позицию (пониженную).

«Два-три» — сохраняя почти неподвижное положение руки от плеча до локтя, отвести предплечье в сторону II позиции таким образом, чтобы принять промежуточное положение между I и II позициями.

«Раз» – руки опустить (по правилам классического танца) в подготовительную позицию.

«Два-три» – выдержать подготовительную позицию.

№ 1. Музыкальный размер 3/4. Исполняется так же, но несколько меняется музыкальное членение и прибавляется поворот головы. Исходная позиция подготовительная. «Затакт» – провести руки в I позицию.

«Раз» – открыть руки между I и II позициями (см. предыдущее упражнение), голова повернута вправо с небольшим наклоном вперед.

«Два-три» – выдержать это положение.

«Раз» – опустить руки в подготовительную позицию, голову повернуть влево с небольшим наклоном вперед.

«Два-три» – выдержать это положение.

№2. Музыкальный размер 3/4. Исходная подготовительная позиция.

«Раз» – мягким движением руки открыть на сниженную II позицию, ладонями вниз, корпус наклонять влево, голову повернуть вправо.

«Два-три» – выдержать это положение.

«Раз» – опустить руки в подготовительную позицию.

№3. Музыкальный размер 4/4 (для подачи руки в паре (партия мальчика). Исходная позиция – основная для историко-бытового танца.

«Раз» – правую руку опустить в подготовительную позицию, корпус и голову наклонить влево, голову повернуть вправо (взгляд на кисть руки).

«Два» – правую руку поднять в пониженную I позицию. Наклон головы, как в предыдущей четверти влево, взгляд на кисть руки.

«Три-четыре» – оставляя почти неподвижной плечевую часть руки, отвести от локтя руку в сторону II позиции (между I и II позициями), корпус влево, голова направо (к девочке).

«Раз-два» – зафиксировать это положение.

«Три-четыре» – правую руку опустить в основную позицию для танца, корпус и голову выпрямить.

Партия девочки. Исходная позиция основная для историко-бытового танца.

«Раз» – левую руку опустить в подготовительную позицию, корпус и

голову наклонить вправо (взгляд на кисть руки).

«Два» – левую руку поднять в невысокую I позицию, корпус и голову наклонить вправо, взгляд следует за кистью руки.

«Три» – продолжать поднимать левую руку в повышенную I позицию и взгляд следует за кистью руки.

«Четыре» – левую руку вновь опустить в пониженную I позицию, но ладонью вниз, корпус и голова наклонены вправо, но голова повернута влево (к мальчику).

«Раз-два» – зафиксировать это положение.

«Три-четыре» – левую руку опустить в основное положение для танца, корпус и голову выпрямить. Эти оба движения вскоре надо изучить в паре, поставив мальчика и девочку рядом по кругу – мальчика слева, а девочку справа. Расстояние между ними – небольшой шаг, так, чтобы при подаче руки они составляли острый угол. Мальчик придерживает пальцы девочки так, чтобы его четыре пальца были почти снизу, а большой палец сверху.

После освоения движения в паре следует, подав руки, делать шаги вперед, назад, а в дальнейшем усложнять. Учитывая, что у мальчика всегда продвижение будет меньше, чем у девочки, так как его круг в танцевальном зале будет меньше круга девочки, ему надо уметь делать шаги меньше, чтобы не перегонять девочку.

Необходимо также научить учащихся крестообразно подавать руки. Вначале изучается подача правых рук, затем левых. Техника их исполнения та же.

Поза гавота. В этом случае соединенные правые руки следует поднять в III позицию, а также соединенные левые руки держать в пониженной позиции, у мальчика в I, а у девочки во II. На продвижении чередовать положение рук крестообразно с положением за одну руку и с позой гавота. В этом случае активная роль отводится мальчику, он, не отпуская рук девочки, должен менять положение.

Очень полезно, например, разучить, исходя из позы гавота, положение,

когда левые руки опускаются, а остаются сверху правые руки. В этом положении могут исполняться девочками вальсовые повороты, повороты, построенные на польки, движение у мальчика вперед, а у девочки – назад и наоборот.

№ 4 – 1-й вариант. Подача двух рук. Исходное положение лицом друг к другу на расстоянии большого шага. Руки у обоих в основном положении для танца. Мальчик подает обе руки девочке приемом, описанным в №1.

№ 1. Девочка кладет две руки на руки мальчика через подготовительную позицию, затем через I позицию и, подняв руки выше I позиции, опускает их на руки мальчику ладонями вниз (мальчик придерживает ее пальцы большими пальцами сверху).

№ 4 – 2-й вариант. Подача друг другу правых рук. Исходное положение: правым плечом друг к другу на расстоянии большого шага. Мальчик подает девочке правую руку приемом, описанным в № 3, девочка подает руку мальчику также по принципу № 3 с той лишь разницей, что кладет не левую, а правую. В этом положении танцующие могут исполнять, движение польки, вальса, все вперед, и по кружочкам вокруг себя.

№5. Исходное положение: лицом друг к другу на расстоянии небольшого шага, мальчик правой рукой держит левую руку девочки в сниженной II позиции. Голова повернута у мальчика налево, а у девочки – направо. Во время полуповорота у мальчика с ЛН влево, а у девочки с ПН вправо (на вальсе или польке), руки, сгибаясь и слегка снижаясь, проводятся низко вперед в направлении движения. Вначале голова слегка наклоняется вперед, а затем круговым движением довольно сильно назад, вместе с ней перегибается и корпус.

Во время второго полуповорота у мальчика с ПН вправо, а у девочки с ЛН влево руки, сгибаясь и слегка снижаясь, приходят в исходное положение. Голова слегка наклоняется вперед, а затем приходит в исходное положение круговым движением.

№ 6. Музыкальный размер 4/4. Исходное положение - основная

позиция для историко-бытового танца.

«Раз» – соединить руки в подготовительной позиции, голову слегка наклонить вперед.

«Два» – поднять руки в I позицию (взгляд на кисти рук).

«Три-четыре» – поднять правую руку в III позицию, а левую руку отвести на II позицию, корпус наклонить влево, вперед, голову наклонить налево, повернуть направо.

«Раз» – правую руку опустить в I позицию (ладонь почти кверху, ладонь левой руки тоже поворачивает вверх). Корпус и голову наклонить направо—назад.

«Два» – зафиксировать это положение.

Три-четыре – опустить руки в исходное положение. Разучить, и соединить его с движениями ног.

Раз – шаг ПН вперед.

Два – подтянуть ЛН к ПН в III позицию, одновременно подняться на полупальцы.

Три – полупальцы сохраняются.

Четыре – И.П.

Раз - шаг назад ЛН, ПН вытянуть вперед на носок.

Два – зафиксировать это положение.

Три-четыре – ПН приставить к ЛН в III позицию вперед. Движение относится к танцу «Менуэт» и исполняется на музыкальный размер $3/4$ применяется во многих танцах.

№ 7 (для подачи руки в мазурке). Положение рук в мазурке отличается от положения рук в других танцах главным образом своим характером.

Для мальчика (1-й вариант). Исходное положение – основное для историко-бытового танца.

Раз – правую руку опустить в подготовительную позицию.

Два-три – правую руку провести в пониженную I позицию.

Раз – держа почти неподвижно плечевую часть руки, отвести

предплечье (с резким поворотом ладони) в положение I и II позициями. После того, как девочка положит руку способом № 3, мальчик берет концы ее пальцев, поворачивает ее кисть книзу, а локоть немного поднимает кверху, держа ее предплечье на своем. Это положение дает возможность вести даму, кроме того, оно сразу же придает характер мазурки.

2-й вариант. Можно подать руку девочке и другим способом. На первую четверть первого такта подать руку девочке описанным выше приемом с одновременным шагом ПН в сторону (к девочке), а на втором такте ЛН приставить к ПН. В этом случае движение рукой в подготовительную и I позицию начнется затактом.

№ 8. Это движение применяется в мазурке. Его можно сочетать с вальсовыми поворотами, балансом и заключением. Исходная позиция: основное положение для историко-бытового танца.

Раз – обе руки мягким движением со слегка опущенными кистями (ладонями книзу) идут во II позицию.

Два-три – продолжая держать ладони вниз, но слегка подняв кисти, руки мягко двигаются в направлении I позиции (в конечном положении локти и кисти вытянуть).

Раз – начинать сгибать руки в локтях, чуть приподнимая кисти.

Два – сложить руки крестообразно - пальцы правой руки на сгиб в локте левой руки и наоборот.

Три – фиксация этого положения.

Полька – музыкальный размер 2/4. Возникнув в Богемии в 40-х годах XIX в., полька завоевала все западноевропейские страны и Россию. «Полька» по-чешски означает «полшага», по своему характеру полька задорна, весела и вполне соответствует возрастным особенностям учащихся, чем и определяется ее характер – шаги польки маленькие.

Изучение польки начинается с упражнения на месте. Рекомендуется построить учащихся в линию лицом и точку № 1. Изучение пойдет по трем этапам: А, Б, В.

Упражнение А Исходная позиция III.

Раз – шаг вперед ПН.

И – приставить ЛН к ПН в III позицию сзади.

Два – шаг вперед ПН.

И – ЛН подтянуть к ПН на воздух в низкое сзади.

Раз – шаг ЛН назад

И – ПН приставить к ЛН в III позицию вперед.

Два – шаг ЛН назад.

И – ПН подтянуть к ЛН на воздух в низкое впереди.

Упражнение Б. Исполняется то же, что в упражнении «А», но на невысоких полупальцах.

Упражнение В. То же, что и в упражнении Б, но на четвертой восьмой каждого такта во время подтягивания ноги в воздухе происходит легкий прыжок. После освоения этого движения следует добавить, что польки начинаются с затактового легкого прыжка. Так, при движении польки вперед прыжок делается на ЛН, а ПН подтягивается к ЛН в воздухе, а затем уже происходит шаг вперед.

Упражнение польки с движением вперед. Это движение может разучиваться тоже в три этапа.

Этап А. Исходная позиция III.

Раз – шаг вперед ПН. И – ЛН приставить к ПН.

Два – шаг вперед ПН.

И – ЛН, согнув, проводится вперед в воздушную IV позицию, в конце вытянуть колено и стопу.

Этап Б. Делается то же, что и в предыдущем упражнении, но все исполняется на невысоких полупальцах.

Этап В. Делается то же, что и в упражнении Б, но на четвертой восьмой во время движения вперед исполняется легкий прыжок. После освоения этого следует сказать, что полька вперед также начинается с затактового прыжка. Для большей выразительности движения надо обратить внимание на

координацию головы и корпуса. Рекомендуется при затактовом прыжке на ЛН повернуть голову вправо и слегка наклонить вперед, на четвертой восьмой довольно резко сменить поворот и наклон головы в другом направлении. Естественно, что вместе с наклоном головы слегка наклоняется и корпус в верхней его части.

Упражнение польки с движением назад.

Этап А. Исходная позиция III.

Раз – шаг ЛН назад.

И – приставить ПН к ЛН в III позицию вперед.

Два – шаг ЛН назад.

И – ПН занести за ЛН назад в воздушную III позицию.

Этап Б. То же, но все исполняется на невысоких полупальцах.

Этап В. Исполняется то же, что и в упражнении Б, но на четвертой восьмой делается легкий прыжок. Усвоив, следует перейти к изучению затактового прыжка (так же, как во всех движениях польки). Для усовершенствования движения польки назад при затактовом прыжке с ПН следует корпус повернуть влево (голова не поворачивается, а лишь слегка наклоняется влево), а на четвертой восьмой во время прыжка повернуть корпус и наклонить голову в другую сторону.

Поскольку полька – также и парный танец с вращением, ниже описываются упражнения, являющиеся подготовкой к повороту в танце.

Этап А. Исходная III позиция.

Раз – шаг ПН в сторону.

И – ЛН приставить к ПН в III позицию сзади.

Два – шаг ПН в сторону.

И – ЛН подтянуть к ПН сзади на воздух

Раз – ЛН шаг в сторону.

И – ПН приставить к ЛН в III позицию вперед.

Два ЛН шаг влево.

И – ПН поднять, к ЛН вперед на воздух.

Этап Б. То же, но с той лишь разницей, что все выполняется на невысоких полупальцах.

Этап В. Делается то же, что и в предыдущем упражнении, однако на четвертой восьмой обоих тактов во время подтягивания ноги в воздухе выполняется легкий прыжок. После освоения этого движения следует добавить, что и боковое начинается тоже с затактового прыжка. В начале движения прыжок делается на ЛН, а ПН подтягивается к ЛН на воздухе, низкое, а затем уже делается шаг в сторону.

К вышесказанному следует добавить, что это упражнение следует выполнять так же и начиная шаг в сторону с ЛН (это будем в дальнейшем партией мальчика). Однако во всех случаях в III позиции всегда будет ПН впереди. В дальнейшем это движение надо исполнять не точно шагами в стороны, а слегка вперед и назад, координируя шаги с наклоном корпуса и головы: затактом при движении вперед наклонить голову и корпус слегка направо – вперед. На четвертой восьмой во время прыжка довольно резко поменять наклон корпуса налево – назад.

Хорошим подготовительным упражнением для польки в паре является следующее: стоя по кругу (или по линиям), повернуть мальчиков и девочек лицом друг к другу. Мальчик подает обе руки девочке (№ 4), девочка кладет ему обе руки (№ 4). У обоих III позиция на полупальцах, ПН впереди. Мальчик с ЛН, а девочка с ПН проделывают боковое движение польки, описание выше.

Движение польки с вращением. Партия девочек. Поставить учеников по кругу лицом в центр. Описанное выше боковое движение польки выполняется в завершенном виде, начиная с затактового прыжка на ЛН. Различие, и очень существенное, заключается в повороте на 180° в правую сторону, который выполняется во время прыжка на четвертой восьмой. После поворота ученики оказались повернутыми спиной в центр. Теперь движение польки делается с ЛН и опять-таки на четвертой восьмой во время прыжка делается поворот вправо на 180° , ученики вновь пришли в исходное

положение лицом к центру. После этих двух полуповоротов следует сделать два боковые без вращения. Вначале давать большое количество вращений не следует, так как это будет отрицательно сказываться на качестве исполнения.

Для того чтобы изучить партию мальчика, всех учеников надо поставить по кругу, но спиной в центр и начать польки с ЛН, т.е. со второго полуповорота, а завершить первым полуповоротом.

Положение в паре Девочек поставить лицом в центр, мальчиков – спиной, лицом друг к другу, правое плечо мальчика против левого плеча девочки и наоборот. Правая рука мальчика держит девочку за талию так, чтобы все сомкнутые пальцы лежали на позвоночнике. Левая рука девочки лежит на самом крае правого плеча мальчика, пальчики соединены, локоть опущен. Свободные руки соединены на II позиции: мальчик держит концы пальцев девочки так, чтобы его четыре пальца были снизу, а большой палец сверху. Правая рука девочки не должна быть пассивной, а слегка пружинистой. Головы повернуты в направлении движения.

Движение польки с вращением в паре. Боковое движение польки с вращением было описано выше, остается добавить, какие изменения претерпевает оно при исполнении с вращением в паре. Изменение начинается с третьей восьмой на счет «два», когда девочка делает шаг ПН, ставя ногу около пятки мальчика, т.е. начиная вращение. Одновременно мальчик – на эту же восьмую – делает ЛН шаг по левой диагонали из центра, тоже начиная вращение, и на прыжке на четвертой восьмой они доворачиваются до 180°, меняясь местами. Причем мальчик правой рукой помогает девочке повернуться. Во время второго полуповорота делается то же самое, но движение девочки переходит к мальчику и наоборот. Причем мальчик уже более энергично правой рукой помогает девочке повернуться для возврата на свое первоначальное место лицом в центр.

В начале изучения после двух полуповоротов целесообразно дать боковое движение польки без поворота. В дальнейшем количество поворотов следует увеличивать, доводя до восьми, а затем до 16 полуповоротов.

Исходная III позиция. Музыкальный размер 3/4.

Раз – удлиненный шаг ПН в сторону, заканчивающийся легким движением, ЛН мягко, но быстро подтягивается к ПН сзади в воздушную III позицию.

Два – переступить на полупальцы па ЛН (колени мягкие). П.Н. почти у пола.

Три – переступить на полупальцах на ПН, колени слегка согнуто, ЛН почти у пола.

Для того, чтобы подчеркнуть характер исполнения, необходимо на первом шаге корпус наклонить, а голову повернуть вправо (взгляд на кисть правой руки). Во время двух переступаний корпус выпрямляется. Кроме движения на месте, можно исполнять и с небольшим продвижением вперед и назад. В этом случае первый шаг надо делать либо слегка вперед, либо назад, по на «два» - нога будет подтягиваться по всех случаях сзади в воздушную III позицию. Хорошо исполнять коллективно, вначале держась за руки, а в дальнейшем крестообразно за руки. Получить движение с поворотами на 90° в правую и в левую сторону. Движение может исполняться вперед и назад с применением движения №6 и в паре.

Вальс, пришедший на смену лендлеру, возник в начале XIX в. в Вене и ее предместьях. Как всегда, бывает, вначале зазвучала музыка вальса многих безызвестных и известных композиторов, затем появилось довольно сложное трехдольное движение вальса. Увлечение вальсом было повсеместным, он распространяется по всей Европе. Будучи бытовым танцем, вальс проникает и на театральные подмостки и продолжает жить в наши дни, видоизменившись в медленный вальс. Придя на смену менуэту и споря с контрадансамн, вальс по своей сути был демократичен, так как вовлекал в танец одновременно всю массу желающих танцевать. Интересно было новое положение в паре – не за руку, а лицом друг к другу.

Ниже приводится описание техники исполнения вальса в три этапа.

Вальс вперед.

Этап А. – исходная III позиция.

Раз – мягкий шаг ПН в сторону.

Два – ЛН провести через I позицию вперед и сделать шаг вперед.

Три – приставить ПН к ЛН в III позицию сзади.

Этап Б. Рисунок движения остается тот же, движение смягчается:

Раз – мягкий шаг ПН в сторону с легким

Два – ЛН провести через I позицию вперед и сделать ею шаг вперед, в конце которого подняться на полупальцы.

Три – приставить ПН к ЛН в III позицию сзади, мягко опуститься с полупальцев.

Вальс назад.

Этап А – исходная III позиция.

Раз – ПН мягкий шаг в сторону.

Два – ЛН провести по I позиции назад и сделать шаг назад.

Три – ПН поставить к ЛН в III позицию.

Этап Б.

Раз – мягкий шаг ПН в сторону с легким

Два – ЛН провести по I позиции и сделать ею шаг назад на полупальцах.

Три – ПН приставить к ЛН в III позицию назад, мягко опустив пятки на пол.

Рекомендуется сочетать движения вальса вперед и назад вначале по 8 раз с ПН вперед, а затем по 4 раза, по 2 раза и по одному разу. Затем, сохраняя ту же последовательность, начинать с ЛН 8 раз назад и 8 раз вперед и т.д.

Следующим упражнением будет:

1 такт – вальс вперед с ПН

2 такт – вальс назад с ЛН

3-4 такты – 2 шага, с ПН и с ЛН.

Это будет партия – девочка для подготовки к вальсу с вращением.

Для мальчика – подготовка к вальсу с вращением будет аналогичной

движениям, которые начинаются с ЛН.

1 такт вальс назад с ЛН

2 такт – вальс вперед с ПН.

3-4 такты – 2 шага, влево и вправо.

После изучения этого упражнения полезно повернуть мальчиков и девочек лицом друг к другу и, подав друг другу обе руки, девочка с ПН, а мальчик с ЛН проделывают совместно то, что разучено в предыдущем упражнении.

В дальнейшем можно делать то же самое, но уже поставить детей в основное положение в паре для вальса. Описание положения в паре дано в разделе «полька».

Поставить учащихся по кругу лицом в центр. Объяснить, что на первом такте выполняется плавное вращение вправо на 180° .

Первый такт.

Раз – шаг ПН в сторону по линии круга, одновременно повернуть корпус вправо (примерно на 45°), таким образом первый шаг уже не будет направлен точно в сторону, а слегка вперед на

Два – ЛН провести по I позиции и сделать шаг вперед на полупальцах (тоже по линии круга), одновременно продолжать поворот вправо (примерно на 90°).

Три – приставить ПН к ЛН сзади в III позицию с доворачиванием корпуса (примерно на 45°), мягко опуститься с полупальцев.

Второй такт.

Раз – шаг в сторону по диагонали из центра, одновременно корпус продолжает вращаться вправо (примерно на 45°).

Два – ПН провести по I позиции назад и сделать шаг назад на полупальцах, почти по линии круга, одновременно продолжать поворот вправо (примерно на 90°).

Три – приставить ЛН к ПН сзади и III позицию, мягко опуститься с полупальцев, одновременно довернуться вправо (примерно на 45°).

Итак, за два такта совершается полный поворот вальса на 360° . После исполнения этого поворота целесообразно 2 такта простоять (в начале обучения), а по мере овладения вращением на эти два такта сделать два.

В дальнейшем количество поворотов следует постепенно увеличивать, доведя их в I классе до трех и прибавить два, а во II и III классах танцуют до четырех и восьми поворотов.

При обучении необходимо указывать на движение головы во время вращения. Перед началом поворота взгляд, а, следовательно, и голова направляются в сторону движения. При каждом полуповороте взгляд опережает поворот корпуса.

После изучения сольных поворотов надо приступить к изучению вальса с вращением в паре. Здесь стоит остановиться на некоторых деталях.

Исходное положение: лицом друг к другу в основном положении для вальса, в паре. На первом полуповороте шаг у девочки с ПН в сторону немного изменяется: она должна поставить ПН около левой стопы мальчика. Мальчик правой рукой слегка помогает девочке сделать первую половину поворота. На втором полуповороте уже мальчику приходится ПН ставить около левой стопы девочки. При этом он более энергично помогает девочке правой рукой сделать вторую половину поворота.

Чтобы детальнее проработать повороты в паре, рекомендуется после первого полуповорота сделать остановку в движении в один такт, а затем делать второй полуповорот и вновь сделать остановку. Следующий этап – делать подряд поворот вальса и два. Дальше увеличивать количество поворотов.

Вальс на месте. В основном – это сценическая форма движения.

Раз – маленьким мягкий шаг ПН в сторону. Корпус голову наклонить влево.

Два – ЛН скользит через меру; I позицию вперед, пальцы вытянуты вперед в IV позицию, тяжесть тела на ПН, одновременно подтянуться па ПН на низкие полупальцы.

Три – мягко отгоститься на пятку ПН.

Руки выполняют движение № 2.

Вальс с движением вперед. Это еще одна форма вальса в три этапа, часто встречающаяся в танце с целью более быстрого продвижения вперед.

Исходная позиция III.

Раз - маленьким мягкий шаг ПН вперед.

Два - довольно большой шаг вперед на полупальцах ЛН.

Три ПН поставить к ЛН в III позицию сзади, мягко опуститься с полупальцев.

Вальс с движением назад. Исходная III позиция.

Раз – маленький мягкий шаг назад ЛН.

Два – шаг назад ПН на полупальцах.

Три – ЛН приставить к ПН в III позицию вперед, мягко опуститься с полупальцев.

Вальс в три с вращением влево. Это движение изучается на втором году обучения. Поставить учащихся по линиям в точку № 1. Исходная III позиция.

Раз – мягким шагом ПН в сторону с легким

Два – ЛН провести по I позиции и сделать шаг назад на полупальцах.

Три – ПН поставить сзади ЛН в III позицию, мягко опустить пятки на пол.

Раз – ЛН мягкий шаг в сторону с легким

Два – ПН провести по I позиции и сделать шаг вперед на полупальцах.

Три – ЛН приставить к ПН сзади в III позицию, мягко опуститься с полупальцев.

Затем рекомендуется выполнить все промежуточные упражнения, указанные для вальса с вращением вправо, но соответственно изменив их для вращения влево. Для тренировки полуповоротов влево можно предложить еще следующее упражнение.

Исходное положение: лицом друг к другу на расстоянии небольшого шага, мальчик правой рукой держит левую руку девочки на II сниженной

позиции.

Применяя движение № 5, мальчик с ЛН делает полуповорот влево, а девочка вправо с ПН. Эти полуповороты на практике не следует делать полностью на 180° , а несколько меньше (примерно на 135°), чтобы не поворачиваться полностью спиной друг к другу. Затем мальчик с ПН делает полуповорот вправо, а девочка – с ЛН влево и проходят в исходное положение.

Движение вальса с вращением вправо. Партия девочки. Поставить учащихся по кругу лицом в центр. Исходная III позиция.

Раз – мягкий шаг с легким движением ПН по диагонали к центру, одновременно повернуть корпус влево (примерно на 45°).

Два – ЛН провести по I позиции и сделать небольшой шаг назад на полупальцах почти по линии круга, корпус продолжает вращение влево (примерно на 90°).

Три – приставить ПН к ЛН в III позицию сзади, мягко опустившись с полупальцев. Одновременно довернуться влево (примерно на 45°) и прийти спиной к центру.

Раз – шаг ЛН в сторону по линии круга, одновременно повернуться влево (примерно на 45°) так же, как и при вращении вправо. В данном случае шаг по отношению к корпусу не будет направлен точно в сторону, а слегка вперед.

Два – ПН провести через I позицию и сделать шаг вперед на полупальцы почти по линии круга, продолжая поворот влево (около 90°).

Три – приставить ЛН к ПН в III позицию сзади, мягко опустившись с полупальцев и заканчивая вращение (около 45°) влево.

Партия мальчиков будет начинаться из исходного положения спиной к центру. Исполнение начинается с ЛН движением второго такта, а заканчивается движением первого такта.

Упражнения для поворота влево следует изучать в том же порядке, что и для поворота вправо с соблюдением всех вышеописанных указаний.

Вальс в паре с вращением влево. Раз шаг у мальчика с ЛН в сторону изменяется, он должен будет ставить ногу около стопы девочки. Кроме того, мальчик энергично поворачивает девочку правой рукой влево. На втором полуповороте уже девочка ставит ЛН около стопы, мальчик правой рукой продолжает энергично поворачивать девочку влево и, кроме того, подтягивает ее к себе. Повороты в паре влево менее удобны, чем вправо, но при регулярной тренировке они усваиваются учащимися вполне удовлетворительно. Изучение вальса с вращением влево начинается во II классе, в III классе происходит совершенствование. Это движение часто применяется в вальсовых бытовых танцах, в частности в танце «Миньон». Исходное положение: III позиция.

Затакт: легкое

Раз – мягкий удлиненный шаг ПН в сторону, ЛН вытягивается на носок в сторону. Корпус и голова наклоняются влево, взгляд на ЛН.

Два – это положение выдерживается.

Три приставить ЛН к ПН сзади в III позицию с легким

Вальс в два этапа. При разучивании этого движения учащихся следует поставить лицом в центр и повторить с ними движения на 3/4.

Вправо – вперед и влево – вперед каждый раз на последнюю восьмую, подтягивая ногу вперед в III позицию. Корпус наклоняется либо вправо – вперед, либо влево – вперед. Затем следует перевести с двухдольного размера на трехдольный в характере медленного вальса, распределив исполнение как можно более равномерно и плавно.

Вальс в два этапа с вращением вправо. Исходное положение при изучении: учащиеся образуют круг лицом в центр. Поскольку делается вперед, но по линии круга (следовательно, корпус уже повернут на 45°), постольку окончательный его доворот вправо еще на 90° выполняется на третью четверть во время подтягивания ноги в воздушную III позицию. Второй полуповорот с ЛН делает менее удобно, так как большая часть поворота попадает на второй такт (примерно 225°).

Вальс в два этапа в паре. При исполнении вальса в два в паре поворот начинается уже на втором такте.

Полонез (польский). Музыкальный размер 3/4. Это танец-шествие в XVIII и XIX вв. был обязательным для начала бала. Технически полонез не сложен. Основная же суть его заключается в характере исполнения: в подчеркнутой торжественности позы, в умении кавалера вести даму, подать ей руку, пропустить ее вперед, поклониться друг другу. Исходная III позиция.

Раз – небольшой шаг вперед ПН с носка.

Два – небольшой шаг вперед ЛН с носка.

Три – небольшой шаг вперед ПН с легким приседанием.

И – ЛН скользящим движением провести до I позиции вперед.

Для исполнения полонеза в паре предварительно мальчики и девочки делают по очереди поклоны друг другу, затем мальчики подают девочкам руки (№ 3), девочки кладут руки тоже в движении № 3, свободные руки у мальчика в основном положении для танца, у девочки также, либо держат юбочку. Положение корпуса в паре: у мальчика корпус наклонен влево в характере торжественно горделивом, взгляд устремлен на девочку поднятой головой, левое плечо слегка впереди, и он держит девочку впереди себя на половину корпуса.

У девочки корпус в том же характере, но с наклоном вправо, взгляд на мальчика. Сохраняя это положение, исполняется полонез вперед в определенных рисунках необходимо отметить некоторые детали исполнения при расхождении и сведении пар в танце: из положения пары в колонке на середине зала, когда надо разойтись от передней стены зала в разные стороны по кругу, мальчики влево, а девочки вправо, по очереди каждая пара. В этом случае для каждой пары надо определить свой такт, причем на третью четверть одновременно с легким приседанием исполняется поклон друг другу, а затем только пара расстается. Так проделывают по очереди все пары. Чтобы соединиться снова в колонку, каждый мальчик подает также по

очереди руку своей партнерше.

Раз-два – подать руку девочке.

Три – девочка кладет руку.

Движение полонеза назад встречается реже и главным образом в сценических полонезах.

Раз – небольшой шаг назад ЛН.

Два – небольшой шаг назад ПН.

Три – небольшой шаг назад ЛН с легким приседанием.

И – ПН провести по I позиции назад скользящим движением

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своем развитии историко-бытовой танец опирался на народную основу. Отрываясь от нее, приспособляясь к социальному заказу, он развивал технику танцевания, обогащался смежным искусством и стал как бы опосредованным отображением своей эпохи. Благодаря ему созданы условия для возникновения сценического танца (классического). Многофункциональность этого вида танца позволяет ему стать предметом по воспитанию и формированию творческой личности. Предмет «историко-бытовой танец» включает теоретическую, методическую и практическую части в методике преподавания. Создаются условия для индивидуального обучения. Без знаний характеристик учащихся, их индивидуально-психологических различий успех в обучении невозможен.

Дифференцированный подход дает возможность максимально раскрыть способности ученика, опираясь на возможности его двигательного аппарата, на музыкальное воспитание и воздействие смежных искусств. Предмет несет в себе неиссякаемые возможности воспитания общественного поведения. Полученные навыки формируют фигуру и духовно обогащают личность, знакомят с мировой историей искусства. Методика обучения невозможна также без знания истории танца. Преподавателю необходима широкая эрудиция, умение пользоваться литературой, иконографией, музыкальной литературой как дополнительными источниками к изучению истории танца. Знание истории костюма определяет активное его влияние на развитие историко-бытовых танцев.

Показ, наглядность – основной педагогический прием, поэтому преподаватель обязан безупречно владеть техникой исполнения, стилем, манерой. Что позволяет свободно импровизировать и сочинять в стиле прошлых эпох. Изучение историко-бытовых танцев, подвижных в своем развитии, позволит использовать огромный опыт учителей прошлых эпох, осмыслить его, создать танцы, соответствующие требованиям современного

общества, возродить профессию учителя танцев.

Анализ педагогической деятельности позволил определить наравне с недостатками пути совершенствования методики преподавания. Поскольку в основу обучения положена программа хореографических училищ по подготовке профессиональных исполнителей, значительно снижается возможность реализации основной цели. Содержание этого предмета должно быть ориентированно на доступный, многообразный репертуар, многофункциональность, на вовлечение в творческую деятельность всех учащихся.

Проведение интегрированных уроков позволяет даже ученикам индивидуальные задания: подобрать литературный материал, музыкальное оформление, сделать детали костюма, изобразить в рисунке танец и т.д. Тогда формируется устойчивый интерес к предмету. Мальчики и девочки ощущают комфортность в современной деятельности. Личность не испытывает ущемления от уровня занятий и умений, а реализовывает себя в избранной сфере творческой деятельности. Системность и последовательность учебного процесса гарантирует воспитание устойчивых познавательных интересов.

Многосторонняя система педагогического процесса в первом этапе обеспечит элементарное владение хореографическими движениями, информацией об особенностях предмета и формирование интереса к этому виду деятельности.

Педагогическая цель второго этапа – сочетание хореографического образования с развитием ассоциативного мышления, образованности, эмоциональности, музыкальности привлечением к индивидуальной творческой деятельности.

На третьем этапе в качестве педагогической цели должно быть выдвинуто понимание общественной значимости своей деятельности, использование учащимися своей деятельности, полученных знаний. Умения и навыков в любой сфере деятельности.

Педагогической целью остается формирование отношений к знаниям историко-бытовым танцем как средству развития личности, превращения его в осознанную общественно-полезную деятельность.

Таким образом, совершенствование методики преподавания и успешная реализация программы воспитания гармонически развитой личности средствами историко-бытового танца зависит от:

- глубокого изучения историко-бытового танца и специализации «учитель танца, учитель изящных манер» в инструментах культуры;

- создания для школ разного типа программы по изучению этого предмета без ориентации на профессиональную сценическую деятельность;

- системности занятий, сочетание групповых занятий с индивидуальной работой;

- организация учебно-воспитательной работы в сочетании с внеклассными просветительскими мероприятиями на основе хореографического искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азбука танцев / Авт.–сост. Е.В. Диниц, Д.А. Ермаков, О.В. Иванникова. – М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. – 286 с.
2. Ахметова, Д.З. Теория и методика воспитания: учебное пособие / Д.З. Ахметова, В.Ф. Габдулхаков. – Казань: Познание, 2007. – 184 с.
3. Бакланова, Т.И. Народная художественная культура. Учебник. / Т.И. Бакланова, Г.П. Блинова, О.А. Блох, О.В. Тарасов, Н.Д. Булатова, Н.Н. Ермоленко, СБ. Жукенова, В. Ф. Зива, СП. Исенко. Л.В. Орлова, Э.И. Петрова, Е.Ю. Пухначева, Е.Ю. Стрельцова // - / Под ред. Баклановой Т.И., Стрельцовой Е.Ю.// - М: МГУКИ, 2000. - 344 с.
4. Барышникова, Т.С. Азбука хореографии: учебное пособие / Т.С. Барышникова. – М.: Книга, 1999. – 265 с.
5. Бондаренко, Л.Н. Методика хореографической работы в школе и внешкольных заведениях / Л.Н. Бондаренко. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 221 с.
6. Большая книга детского психолога / О.Н. Истратова, Г.А. Широкова, Т.В. Эксакусто. – Изд. 3-е. – Ростов н/Д: Феникс, 2010. – 568 с.
7. Борытко, Н.М. Педагогика: учеб. пособие для студ высш. учеб. заведений / Н.М. Борытко, И.А. Соловцова, А.М. Байбаков. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 496 с.
8. Венгер, А.Л. Психологическое консультирование и диагностика. Часть.1: учеб. пособие / А.Л. Венгер. – М.: Генезис, 2001. – 236 с.
9. Выготский, Л.С. Диагностика развития: учеб. для вузов / Л.С. Выготский. – М.: Академия, 1999. – 376 с.
10. Выготский, Л.С. Вопросы детской психологии: учеб. для вузов / Л.С. Выготский. – М.: Союз, 1997. – 354 с.
11. Гусев, Г.П. Методика преподавания народного танца: Упражнения у станка: учеб. пособие для вузов искусств и культуры. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2002. – 208 с.

12. Детская практическая психология: учеб. пособие для студентов пед. вузов / М.Ю. Иванова; под ред. Т.Д. Марциновской – М.: Гардарики, 2004. – 267 с.
13. Детский психолог: учеб. пособие / М.Ю. Темщенко; под ред. Е.И. Рогова – Ростов н/Д: Тотем, 1992. – № 2. – 345 с.
14. Дубровина, И.В. Психология: учебник для студ. сред. пед. учеб. завед. / И.В. Дубровина. – М.: Просвещение, 2000. – 345 с.
15. Истратова, О.Н. Большая книга детского психолога: практ. пособие / О.Н. Истратова, Г.А. Широкова, Т.В. Эксакусто. – изд. 3-е. – Ростов н/Д: Феникс, 2010. – 568 с.
16. Козлова, С.А. Дошкольная педагогика: учебник для студ. Сред. Проф. Учеб. заведений / С.А. Козлова, Т.А. Куликова – 10-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 416 с.
17. Коломинский, Я.Л. Психология детей шестилетнего возраста: практ. пособие / Я.Л. Коломинский, Е.А. Панько. – Минск: Университэцкае, 1999. – 342 с.
18. Кряжева, Н.Л. Мир детских эмоций. Дети 5- 7 лет: практ. пособие / Н.Л. Кряжева. - Ярославль: Академия развития, 2000. – 160 с.
19. Кулагина, И.Ю. Возрастная психология (Развитие ребенка от рождения до 17 лет): учебное пособие / И.Ю. Кулагина. – М.: УРАО, 1998. – Вып.3. – 342 с.
20. Мельников, М.Н. Русский детский фольклор Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1987. — 240 с.
21. Науменко, Г.В. Фольклорная азбука Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами. Всесоюзное издательство "Советский композитор". – М., 1977. – 104 с
22. Петрошевский, А.В. Психология: учебник / А.В. Петрошевский. – М.: Издательский центр «Академия»; Высшая школа, 2001 – 512 с.
23. Программа воспитания и обучения в детском саду: мет. пособие; под ред. М.А. Васильевой. – 3-е изд. – М.: Мозаика-Синтез, 2005. – 208 с.

24. Пропп, В.Я. Исторические корни Волшебной сказки. – изд.: Лабиринт, 1998.
25. Ребер, А.Г. Большой толковый психологический словарь. Том 1. / Ребер А. (Penguin). – М.: Вече, АСТ, 2000. – 468 с.
26. Ушинский К. Д. Педагогические соч. в 6-ти т. – Т. 2. – М., 1988. – С. 30
27. Фокина, Е.Н. Школьные нагрузки и здоровье ребёнка. Тезисы докладов и сообщений Международного научного симпозиума 11-14 июня 2009 г. – Тюмень: ТюмГУ, 2009. – 163 с.
28. Фокина, Е.Н. Влияние эстетического содержания образования на формирование общей культуры личности. Культурологические традиции российского образования и перспективы их развития в начале третьего тысячелетия: практ. пособие / Е.Н. Фокина. – Тюмень: ТюмГУ, 2009. – 111 с.
29. Фокина, Е.Н. Хореографическое искусство как составляющая мировой культуры. Актуальные проблемы преподавания мировой культуры и глобализация образовательных процессов / Е.Н. Фокина. – М.: Издательский центр «Академия», 2010. – 154 с.