


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО


Заведующий кафедрой

 Д.А.Кожемяко

«30» июня 2025

СОГЛАСОВАНО

Декан ФМиХИ

 И.М.Громович

«30» июня 2025

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МЕТОДИКА И ТЕХНИКА ЭСТРАДНОГО ТАНЦА

для специальности

6-05-0215-03 Хореографическое искусство

Профилизация: Эстрадный танец

Составители:

О.А.Навроцкая, доцент кафедры хореографии

Е.А.Чернышова, доцент кафедры хореографии

Рассмотрен и утвержден на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства 30.06.2025 г., протокол № 10

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Батян Е.М., главный балетмейстер Государственного зрелищного учреждения «Белорусский государственный цирк»;

Филатова М.В., заведующий кафедрой сценической речи, вокала и пластических дисциплин учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент.

РАССМОТРЕН И РЕКОМЕНДОВАН К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(протокол № 11 от 25.06.2025)

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ: УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ДИСЦИПЛИНЕ.....	6
1.1 Тематика лекционных занятий.....	6
1.2 План-конспект и тексты лекций.....	6
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	33
2.1 Тематика практических занятий.....	33
2.2 Тематика индивидуальных занятий.....	36
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	38
3.1 Перечень требований к зачетам и экзамену.....	38
3.2 Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	41
3.3 Задания к управляемой самостоятельной работе.....	43
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	44
4.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины.....	44
4.2 Информационно-методическая часть.....	45

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика и техника эстрадного танца» построен в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» от 23.02.2024 №02/6 и на основании образовательного стандарта высшего образования по специальности 6-05-0215-03 Хореографическое искусство, профилизации: «эстрадный танец».

УМК включает разделы: пояснительную записку, теоретический раздел (тематика лекционных занятий с план-конспектами и текстами лекций), практический раздел (тематика практических и индивидуальных занятий), раздел контроля знаний (перечень требований к зачетам и экзамену; критерии оценки результатов учебной деятельности; задания к контролируемой самостоятельной работе), а также вспомогательный раздел (учебно-методическая карта учебной дисциплины; список основной и дополнительной литературы).

Теоретический раздел включает тексты и развернутые план-конспекты лекций по всем разделам учебной программы, предназначенные для самостоятельного освоения обучающимся с целью изучения теоретической основы дисциплины, владения будущими специалистами знаниями в области истории и теории различных базовых направлений эстрадной хореографии.

Практический раздел УМК содержит материалы, знакомящие студентов с тематикой учебных занятий по дисциплине в объеме, установленном учебной программой, а также темы для индивидуальных занятий по каждому тематическому разделу. Раздел контроля знаний УМК содержит материалы текущей и промежуточной аттестации, в том числе перечень вопросов к теоретическому опросу и примерный письменный тест, проводимые в рамках экзаменов, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности студентов требованиям образовательного стандарта высшего образования и учебно-программной документации образовательных программ высшего образования.

Вспомогательный раздел УМК содержит элементы учебно-программной документации образовательной программы высшего образования, учебно-методической документации, перечень учебной литературы, рекомендуемой для изучения учебной дисциплины.

Основная цель учебно-методического комплекса – предоставить студенту полный комплект учебно-методических материалов для освоения

дисциплины «Методика и техника эстрадного танца», дать теоретические основы и рекомендации, позволяющие студенту оптимальным образом организовать процесс усвоения учебного материала.

Основными задачами учебно-методического комплекса являются:

- предоставить в достаточном объеме теоретический, научно-методический и практический материал для освоения учебной дисциплины;
- разъяснить специфику построения урока на материале разных техник эстрадного танца и особенности создания на их основе тренажных и танцевальных комбинаций;
- дать задания для развития и совершенствования артистичности и танцевальной выразительности при исполнении хореографических этюдов, построенных на хореографии ведущих педагогов-хореографов;
- показать особенности работы с видеоматериалами по подбору тренажного и танцевального материала для урока эстрадного танца.

В соответствии с учебным планом БГУКИ на изучение учебной дисциплины «Методика и техника эстрадного танца» предусмотрено следующее количество часов:

- всего 556 часов, из них аудиторных – 328 часов (лекции – 14 часов, практические занятия – 280 часов, индивидуальные занятия – 34 часов);

Форма текущей аттестации – творческое задание, показ. Форма промежуточной аттестации – зачеты, экзамены.

1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 ТЕМАТИКА ЛЕКЦИОННЫХ ЗАНЯТИЙ

1. Современный эстрадный танец: понятие, признаки, классификация, становление и тенденции развития на современном этапе в Беларуси.
2. Разнообразие техник и стилей джаз танца и их применение в эстрадной хореографии. Основоположники школы джаз танца и ее разнообразие на современном этапе.
3. Танец контемпорари, его становление и тенденции развития на современном этапе. (Контемпорари дэнс Европы, США, России: обзор и сравнительный анализ. Контемпорари дэнс в Беларуси: представители школы, тенденции и формы развития).
4. Афро-джаз танец в арсенале хореографического языка эстрадного танца.
5. Исполнительская техника и выразительность танцовщика в эстрадном танце.

1.2 ПЛАН-КОНСПЕКТЫ И ТЕКСТЫ ЛЕКЦИЙ

Лекция 1.

Современный эстрадный танец: понятие и типологические признаки *(Составитель: Н.В.Карчевская)*

Прежде чем приступить к определению особенностей развития эстрадного танца в Беларуси, нам представляется целесообразным раскрыть специфику эстрадного танца, выявить признаки эстрадности произведений хореографического искусства, что требует обозначения границ понятий и терминов. Предлагаемая нами трактовка объекта и предмета научной рефлексии требует концентрации внимания на выявлении специфики выразительных средств, присущих эстраднему танцу, и определении тех особых типов художественного мышления, которые их создают, фиксируют и выражают. Выявление всех качественных характеристик рассматриваемого типа творчества, позволит составить универсальную категориальную основу для интерпретации возникающих в сфере эстрадного танца художественных феноменов. Однако, в результате проведенного анализа литературы стало очевидным, что специфичность эстрадных жанров хореографии до настоящего времени исследователями не раскрыта.

Сложность изучения и анализа эстрадного танца связана с тем, что он находится в зоне пересечения двух видов искусства – хореографии и эстрады.

Существует достаточно большое количество определений понятия «хореографическое искусство». Опуская многочисленные трактовки этого понятия, выработанные в разных исторических и культурных контекстах, сосредоточим внимание на определении, которое приводится наиболее авторитетным академическим энциклопедическим изданием, которым до сих пор являются: энциклопедия «Балет» под редакцией Ю. Григоровича. Энциклопедия «Балет» трактует искусство хореографии как «вид искусства, основанный на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела». Далее в этом же источнике указывается, что «хореография – искусство изначально синтетическое, ибо вне музыки, усиливающей выразительность танцевальной пластики, дающей ей эмоциональную и ритмическую основу, оно не может существовать. Вместе с тем хореография – зрелищное искусство, где существенное значение приобретает не только временная, но и пространственная композиция танца, зримый облик танцующих (отсюда – роль костюма, декоративного оформления и др.)». Кроме того, в энциклопедии «Балет» закреплена синонимичность терминов «хореографическое искусство», «танцевальное искусство», «хореография», «танец». Именно в таком качестве данные термины и будут использоваться в данной монографии. Дополнительно оговоримся, что термин «хореография» в его первоначальном значении как «запись танца» (от греч. choreia – пляска и grapho – пишу) употребляться в монографии не будет.

В отличие от понятия «хореографическое искусство» дефиниции «эстрадное искусство», «эстрада», «искусство эстрады» предстают в научных исследованиях гораздо более дискуссионными и размытыми. В данной монографии мы рассматриваем эстраду как полноправный вид искусства, однако следует отметить, что вопрос о принадлежности эстрады к системе искусств до сих пор вызывает споры.

Сходных позиций в классификации эстрадного искусства придерживаются такие ученые как В.Ванслов, А.Зись, М.Каган, отмечающие, что эстрада, а также цирк, в целом относятся к видам искусства, но наряду с чисто художественными жанрами в них есть и такие, которые находятся на границе между искусством и неискусством, а иногда и явно неявляющиеся искусством. М. Каган писал, что эстрадное искусство является многофункциональным видом деятельности, для которой характерно «отсутствие единообразия строения художественной ткани». Опора именно на это положение, высказанное в работе М.Кагана «Морфология искусства», до сих пор позволяет искусствоведам полностью отрицать возможность классификации эстрады как вида искусства. Возникают парадоксальные ситуации – например, И.Смирнова, определяя сущностные характеристики

музыкального искусства эстрады, относит его к разновидности театрального искусства.

Возвращаясь к вопросу неоднородности выразительных средств, присущих эстраднему искусству, отметим, что действительно, в современной эстраде объединено огромное количество разнородных по генезису, форме, характеру и содержанию видов зрелищ. Поэтому определение особенностей выразительных средств, присущих не только каждому из жанров в отдельности, но и всему единому синтетическому целому является существенной проблемой.

Рассматривая эстрадный танец логично было бы предположить, что он характеризуется какими-либо особенностями лексики или построения хореографического текста, поскольку именно движения человеческого тела, организованные особым образом составляют основу для видовой и жанровой атрибуции того или иного явления хореографической практики. Однако, в отличие от произведений других разновидностей хореографического искусства, имеющих в основе своей композиционную структуры пластический текст, построенный на достаточно ограниченной исторически сложившейся лексической системе, эстрадный танец такой собственной, свойственной именно и только ему лексикой не обладает. Эстрадный танец как разновидность хореографии может существовать на любой лексической основе: классического, народно-сценического, джаз-танца и т.п. В связи с этим некоторые практики и искусствоведы, в числе которых Н. Шереметьевская, считают, что в определенных условиях любое произведение хореографического искусства может стать эстрадным.

Следует отметить, что в отличие от других видов искусства: изобразительного, музыкального и др., в хореографии практически не разработаны многие теоретические вопросы. Как отмечает в своей диссертации А. Меланьин, массив хореографической литературы достаточно обширен, но сведения и суждения содержащиеся в нем, достаточно разрозненны и разноречивы. На практике наблюдается весьма слабое соотношение с танцевальной реальностью таких общепринятых в искусствоведении понятий как *род, жанр, стиль* произведения, иную смысловую интерпретацию получают термины, заимствуемые из смежных видов искусства (*мотив, канон, контрапункт, графика, пластика, амплитуда, инерция и др.*).

Возвращаясь к эстраднему танцу, заметим, что классифицировать произведения хореографического искусства как эстрадные принято, в основном, по признаку места их исполнения. Таким образом, дефиниция «эстрадный танец» выступает весьма размыто и соответственно подменяется

другой – «танец на эстраде». Однако нам представляется, что круг явлений, охватываемых последним определением является значительно более широким, нежели тот, который составляет предмет данного исследования. Если исходить лишь из принципа классификации по месту исполнения, то всё хореографическое искусство может быть поделено на две крупные группы жанров: театральные танцевальные жанры и эстрадные (внетheaterальные), так как любая концертная площадка, нетheaterальная сцена, стадион, клуб и т.д. является в широком смысле слова эстрадой («эстрада» – от французского *estrade* – «открытые подмостки»). То есть простой механический перенос любого хореографического произведения со сцены театра в концертный зал должен повлечь его превращение в произведение эстрадное, что, вполне очевидно, не соответствует действительности. Так, например, сцены из балетов, исполняемые на концертных площадках или в условиях сборных программ, отнюдь не утрачивают в связи с этим своих видовых качеств и не перестают быть частью театрального зрелища. Очевидно, что исполнение хореографического произведения на эстраде является всего лишь одним из целого ряда классификационных признаков, позволяющих причислить данное произведение к эстрадным.

Рассмотрим некоторые определения «эстрадный танец», принятые в отечественном искусствоведении. В энциклопедии «Балет» он обозначается как «... вид сценического танца, небольшая хореографическая сценка, предназначенная для эстрадного исполнения (обычно в концерте). Построена на чёткой драматургической основе, на лаконичных средствах хореографической выразительности». Однако, на наш взгляд, данная формулировка исключает из поля рассмотрения целый ряд явлений эстрадного танца, так как присущее ему внутреннее разнообразие жанров значительно богаче, нежели хореографическая сценка. Кроме того, понятие «вид сценического танца» определенным образом ограничивает понимание условий демонстрации произведений хореографического искусства только сценой и не включает в себя танцы, исполняемые в условиях, которые также можно назвать эстрадой: стадионы, уличные шествия, дискотеки, ночные клубы и т.д. Категория «эстрадное исполнение» представляется в данном контексте неясной и скорее условно-разговорной, нежели научной.

Другое определение дает Н.Шереметьевская: «Эстрадный танец – это музыкально-хореографическая миниатюра, идея которой выражена в четком драматургическом построении – с экспозицией, завязкой, кульминацией и финалом». Заметим, что наличие четкого драматургического построения свойственно любым произведениям хореографического искусства. В данном утверждении мы исходим из общей практики хореографического искусства, а

также из теоретических положений, разработанных в работах М.Фокина, И.Соллертинского Р.Захарова и В.Смирнова. В теории хореографии принят особый, отличный от теории музыки, театра и литературы взгляд на категории «драма», «драматургия». Согласно ему драматургия является первым компонентом композиции танца. Теоретики и балетмейстеры-практики под категорией «драматургия танца», «драматургическое построение» понимают особое гармоническое соотношение пяти частей: экспозиции, завязки, развития действия (ряд ступеней перед кульминацией), кульминации, развязки. В отечественной хореографии как аксиоматичное утвердилось следующее положение: «основной закон построения драматургического произведения обязателен как для танцев сюжетных, так и для любого бессюжетного танца, где есть тема и задача выразить то или иное состояние человека (радость, горе, любовь, ревность, отчаяние и т.п.) или его свойства (доверчивость, хитрость, подозрительность, самовлюбленность, беспечность, неустрашимость, трусость). М. Фокин писал: «... Для развития танца ему нужно быть драматическим, в самом, конечно, широком смысле этого слова. Он должен быть действенным, содержательным, эмоциональным, одухотворенным. И это нужно не для драмы, а для самого танца». Сходную позицию занимал И.Соллертинский: «Современный танец утерял секрет непосредственной выразительности. Означать нечто, носить конкретный смысл он может лишь при условии его театрализации. Вне театральности он будет лишь отвлеченным орнаментом, арабеской, прихотливым узором, где игра движущихся линий будет рассматриваться как самоцель. Чтобы снова стать выразительным, танец должен превратиться в танцевальную драму, а танцовщик в хореографического актера...». Таким образом, развитая драматургия свойственна не только эстрадным, но и всем другим произведениям хореографического искусства, которые нельзя отнести к его эстрадным жанрам. Однако отличия между эстрадными и «не эстрадными» произведениями весьма существенны и принципиальны. Эти отличия требуют более точного и полного научного осмысления. Поэтому и представляется целесообразным уточнить все эти понятия.

Чтобы раскрыть специфику эстрадного танца, необходимо определить типологические признаки и особенности, отличающие его от других разновидностей хореографического искусства.

Одну из наиболее очевидных и специфических черт различных эстрадных жанров исследователи видят в том, что эти черты сфокусированы в своеобразном ядре – номере, который можно считать их (эстрадных жанров) классификационной единицей. Ключевая – на пересечении теории и практики – проблема эстрадного номера обусловила то, что исследование его

художественных и структурных особенностей стало одной из центральных задач данной работы. Попытаемся определить и проанализировать основные слагаемые элементы эстрадного танцевального номера, выясним функциональную и художественную нагрузку каждого звена и их взаимодействие.

Эстрадно-хореографический номер обладает художественными, композиционными и функциональными особенностями. Это – малая форма произведений, развлекательность, доступность его художественного языка для понимания зрителя, наличие в номере «варьете-момента», современность. Эти признаки отмечаются в работах практически всех исследователей эстрадного искусства, а С.Клитин объединяет их в так называемый признак эстрадности произведений искусства.

Последовательное использование малых форм является первым признаком эстрадности. Но малая форма широко используется и в других жанрах, которые во многом и принципиально отличны от эстрадных. Более того, практически во всех видах искусства малая форма существует на равных правах с крупной. Однако на эстраде равенство отсутствует, взаимоотношения между малой и крупной формами носят иной характер. Даже когда эстрадные номера объединяются в программу, концерт, спектакль, эта крупная форма все равно остается вторичной, несамостоятельной, занимает по отношению к малой подчиненное положение. Именно номер диктует структуру спектакля, который состоит из таких номеров и во многом от них зависит. Малая форма произведений обуславливает и лаконизм всех её составляющих, начиная от краткости произведения, концентрации его содержательности и, как следствие, – лаконизм балетмейстерских, актерских и сценографических выразительных средств.

Исторически происхождение эстрадного лаконизма детерминировано утилитарными обстоятельствами выступлений артистов. Открытые подмостки, как правило, не предусматривали условий для использования декораций и участия большого числа исполнителей в каждом номере. Эти обстоятельства требовали применения приемов быстрой трансформации из образа в образ, с использованием лишь деталей костюма и реквизита, других лаконичных средств сценографии. Да и сами демонстрируемые произведения должны были быть краткими и броскими: иначе исполнители теряли бы внимание публики, стремящейся к разнообразию впечатлений. Позднее утилитарные обстоятельства, требующие лаконизма, отпали. Однако исторически выработанные в эстрадном танце приемы исполнительства укоренились и обратились в эстетические признаки эстрадного искусства.

На наш взгляд, самым коренным и наиболее заметным из признаков эстрадности в танце является фактор развлекательности. Различные жанры и формы хореографического художественного творчества, которые принято называть эстрадным танцем, воспринимаются, прежде всего, как развлекательные, ориентированные на проведение досуга. Следует отметить, что в отечественном искусствоведении эта функция рассматривается достаточно противоречиво и предвзято. До сих пор развлекательность противопоставляется духовности и очерчивает скорее круг негативных значений. Однако надо отметить, что момент развлекательности в широком смысле является существенным для искусства вообще. Вот как писал об этом К.С.Станиславский: «Не будем говорить, что театр – школа. Нет, театр – развлечение». «Даже самая «серьезная» трагедия в театре может эстетически сопереживаться только в том случае, если она зрителя «занимает»; то есть если она ему доставляет духовное удовольствие. Момент развлекательности выступает в искусстве чрезвычайно богато и многослойно». Конечно, развлекательность присуща легким и серьезным жанрам в разной степени, и принципиальное различие между ними – в назначении каждого из жанров: если серьезное искусство призвано нести высокую этическую миссию, то искусство «легкое», судя хотя бы по его названию, существует для отдыха, удовольствия, развлечения. Но это вовсе не означает, что легким жанрам чужды черты искусства содержательного. Категории серьезного и легкого разделяет здесь не столько тематика, сколько характер обобщений.

Еще один специфический признак эстрадности хореографического произведения выражается в доходчивости, ясности пластического текста, который составляет основу композиции номера. Доступность хореографического текста для восприятия публики – это то, что отличает эстрадный танец от произведений других разновидностей хореографии. Если для эстрадного танца доступность для понимания пластического текста является одним из обязательных идентификационно-видовых признаков, то для других жанров хореографии (даже малых форм) он является отнюдь не обязательным. Например, в хореографических миниатюрах (назовём их условно «филармоническими»), поставленных для различных конкурсов и фестивалей современной хореографии, зачастую даже поощряется некоторая «кодировка» как смысла, так и непосредственно лексики миниатюры. Подобные хореографические жанры являются сложными, требующими определенной зрительской подготовки. Они следуют утвердившимся канонам исполнительства, и требуют от аудитории сдержанности в поведении, собранности и сосредоточенности, что вовсе не обязательно для аудитории эстрадной.

То, что эстрада развивалась, прежде всего, как искусство праздничного развлечения, отвечавшего стремлению публики насытить свой досуг необычными впечатлениями, положительными эмоциями, обусловило необходимость доступности ее художественного языка, который не должен предполагать предварительной подготовки для понимания этого языка. Иначе публика не стала бы смотреть эти произведения. По этой же причине доступность на эстраде не может означать примитивность либо однообразие.

Именно поэтому еще одним существенным признаком эстрадности хореографического номера служит наличие в нём (номере) так называемого варьете-момента, который по аналогии с цирком можно назвать и эстрадным трюком.

Варьете-момент как некое общее качество, присущее всем развлекательным формам исполнительства, был выделен исследователем эстрады А.Мёллером-Бруком ещё в 1902 году в работе «Варьете». В своей книге Мёллер-Брук проследил проявление варьете-момента в искусстве различных времен и народов. То есть только тот танец, который содержит варьете-момент – нечто острое, выходящее за границы общепринятого (иногда даже за условные границы приличия), может считаться эстрадным. Так, в знаменитом танце «канкан» варьете-моментом стали прыжки в шпагат и синхронное исполнение танцовщицами *grand battements*, открывавших ноги и бельё исполнительниц, что, учитывая нормы морали конца XIX века, выходило далеко за рамки приличий. Варьете-моментом во многих танцевальных программах мюзик-холлов и современных шоу служит частичное обнажение тела. Однако таким варьете-моментом может быть и яркий запоминающийся костюм, и подчеркнуто высокий уровень мастерства, которое само по себе уже становится предметом восторженного отношения зрителей. И главное – варьете-моментом эстрадного номера может стать оригинальный, неожиданный балетмейстерский прием, дающий энергетический толчок всему действию. Балетмейстерский прием во многом может предопределить стиль миниатюры, путь к решению темы, образа и стать варьете-моментом номера.

Одним из наиболее очевидных признаков эстрадности хореографического номера является его современность. «Современность является законом для любого жанра эстрадного искусства». Соответственно любой эстрадный хореографический номер должен нести черты современности хотя бы в одном, а лучше в совокупности своих выразительных средств. То есть танец должен быть решен в соответствии с эстетикой современной пластики, современного костюма, современного музыкального материала. Даже если «...танец исторический или этнографический, то в его исполнении должен быть отражен современный

взгляд на историю или этнографию». Следует отметить, что требование современности произведений является законом не только для всех жанров эстрады, но и для всех жанров отечественного хореографического искусства, развивающегося в русле традиции, положенной выдающимся балетмейстером М.Фокиным еще в начале XX века. Именно Фокин первым из деятелей хореографии провозгласил, что любая тема, идея произведения, его выразительные средства должны быть трансформированы сквозь призму современности: «В произведениях своих истинный художник, кроме вечного отражает неизбежно временное, настоящее. Он является выразителем чувствований, вкусов и дум своей современности. Идеи и творчество М. Фокина как родоначальника русского модерн-балета оказали определяющее влияние на развитие всего отечественного хореографического искусства и эстрадных его жанров, в частности.

Особого внимания заслуживает тот факт, что зачастую признак современности хореографии рассматривается как тождественный его эстрадности. Однако это не совсем так. Действительно, любой эстрадный танец должен быть современным, но далеко не каждое современное произведение хореографического искусства может считаться эстрадным. В практике и теории хореографического искусства, особенно на территории постсоветского пространства, дефиниция «современный», а особенно её перевод на английский язык – «модерн» («modern») весьма размыты, далеко не всегда совпадают, а зачастую имеют и противоположный смысл по сравнению с теми, которые приняты в искусствоведении. Так, если под «модерном» в изобразительном искусстве, архитектуре, музыке обычно понимают короткий десятилетний период господства этого стиля на стыке XIX – XX веков, то в отечественной хореографии термином «модерн» обозначают и собственно технику танца-модерн, и джаз-танец, и contemporary, и любой стиль, где очевидны отступления от классических традиций танца. Кроме того, только в хореографическом искусстве постсоветского пространства стиль модерн хронологически не очерчен – и сейчас все неклассические произведения принято считать танцем-модерн. Появились даже устойчивые выражения «классика модерна», «классический модерн». Понятия «современный танец» и «танец-модерн» зачастую отождествляются. Однако такая размытость свойственна только отечественной хореографии. В результате анализа зарубежных источников стало очевидно, что на Западе под танцем-модерн принято понимать весьма определенные техники танца, в Америке это – техники Марты Грэтхэм и Лестера Хортон. Другие направления и техники танца относят к современному танцу, но не к танцу-модерн. Используя в данном исследовании выражение «модерн-танец» мы имеем в виду

исключительно соответствующую технику танца, а «современная хореография» понимается нами в своём прямом значении.

Далее представляется целесообразным обратить особое внимание на характер взаимодействия хореографического текста, пластического решения эстрадно-хореографического номера с тем музыкальным материалом, который лежит в его основе. Здесь следует заметить, что в отличие от других разновидностей хореографии, где замысел балетмейстера предшествует созданию или выбору музыки для произведения, в эстрадной хореографической практике, как правило, бывает наоборот. В эстрадных жанрах хореографии музыка является не просто важнейшим компонентом композиции номера – она является фактором, определяющим содержание, драматургию произведения. Эстрадный балетмейстер практически всегда работает с готовой музыкой и не имеет возможности сотрудничать с композитором. В ходе исследования стало очевидно, что все признаки эстрадности хореографического номера в той или иной степени присущи и его музыкальному сопровождению. Действительно, для эстрадного танца балетмейстерами чаще всего избираются эстрадные же музыкальные произведения. То есть музыка доступных для восприятия малых (куплетных, простых и сложных двух- и трёхчастных) форм, решенная в современной музыкальной стилистике, часто носящая развлекательный характер.

Очевидно, что каждый из признаков эстрадности хореографического номера: малая форма, развлекательность, доступность, варьете-момент, современность – может быть в той или иной мере присущ и другим видам искусства, но мы согласны с мыслью А. Анастасьева, высказанной им в предисловии к сборнику «Русская советская эстрада, 1917 – 1929»: «Существенно не то, что отдельные свойства эстрады присущи и другим искусствам, а то, что эти свойства в их комплексе отличают эстраду от других видов художественного творчества»

Очевидно, что каждый из признаков эстрадности хореографического номера: малая форма, развлекательность, доступность, варьете-момент, современность – может быть в той или иной мере присущ и другим видам искусства, но мы согласны с мыслью А. Анастасьева, высказанной им в предисловии к сборнику «Русская советская эстрада, 1917 – 1929»: «Существенно не то, что отдельные свойства эстрады присущи и другим искусствам, а то, что эти свойства в их комплексе отличают эстраду от других видов художественного творчества».

Помимо основных представляется целесообразным рассмотреть еще некоторые из второстепенных признаков эстрадности, определяющие специфику эстрадного танца, касающиеся особенностей исполнительства и

самой структуры хореографического номера.

Исследуя эстрадный танец, нельзя не отметить особенности творчества и места артистов на эстраде и специфичность функций балетмейстера.

Еще раз заметим, что поскольку и хореографическое, и эстрадное искусство относятся к зрелищам, то любое эстрадно-хореографическое произведение искусства может быть проанализировано не иначе, как будучи исполненным. В отличие, например, от теории музыки, где анализ произведения строится, прежде всего, на исследовании зафиксированного нотного текста, теория хореографии может основываться только на анализе исполненного сочинения. Следовательно, здесь невероятно возрастает значение изучения особенностей хореографического исполнительства.

Очевидно, что исполнительское искусство эстрадного танцовщика должно нести черты некоего генерализированного эстрадного стиля. Практика показывает, что далеко не каждый артист балета способен работать на эстраде, хотя встречаются случаи, когда артисты с одинаковым успехом выступают в нескольких разновидностях хореографического искусства, и это говорит о высочайшем уровне профессионализма. В связи с этим считаем необходимым представить идеальную модель эстрадного танцовщика.

Идеальный эстрадный танцовщик должен, на наш взгляд, обладать привлекательной внешностью, хорошими профессиональными физическими данными. Он должен быть воспитан на школе классического танца (поскольку школа классического танца признана как наиболее эффективная в профессиональной подготовке артистов в области хореографии), владеть арсеналом абсолютно всех современных танцевальных техник: модерн-танца, джаз-танца, джаз-модерн танца, брейк-данса, всех видов тэп-данса, contemporary, диско, спортивного бального танца, хип-хопа и т.п., а также владеть навыками дуэтно-сценического и акробатического танца, народно-сценической хореографии. При всем этом эстрадный танцовщик должен обладать яркой актёрской индивидуальностью, то есть быть, по сути, танцующим актёром. И здесь следует отметить самое главное отличие – особый лаконизм и подвижность актёрской психотехники эстрадного танцовщика. Лаконизм этот обусловлен малой формой исполняемого произведения – за короткий временной промежуток артист должен успеть раскрыть образ. А так как в эстрадной программе танцовщик исполняет обычно не один, а несколько номеров (обычно самых разных по стилю, теме, избранным выразительным средствам) – возникает требование подвижности его актёрской психотехники. В качестве примера практически идеального эстрадного танцовщика можно вспомнить Махмуда Эсамбаева, артистизм

которого, совершенное владение различными техниками танца, высочайшая культура исполнения и даже специфичная гибкость тела и детали сценического имиджа (например, его неизменная папаха и другие головные уборы) долгие годы привлекали пристальное внимание публики.

Всё это даёт нам основание для предположения о том, что высокий уровень профессионального мастерства артиста, его актёрская индивидуальность, некоторые особенности его пластики и даже имиджа могут быть варьете-моментом эстрадного номера.

Мы отмечаем особую роль балетмейстера на эстраде. Так же, как и в других жанрах хореографии, балетмейстер, создавая произведение, выступает автором не только номера (режиссером), но и хореографического текста (хореографом). Он является автором смыслового, хореографического и сценического текста, творит реальность и смысловую, и основную по жанру – танцевальную. Но на эстраде балетмейстер гораздо чаще совмещает в себе автора не только сценарной драматургии (постановщика), но даже и автора костюмов и светового решения номера (сценографа). В отличие от балетмейстеров, работающих в других жанрах хореографического искусства, балетмейстер эстрады должен владеть гораздо более широким арсеналом выразительных средств и уметь их использовать в зависимости от творческих и индивидуальных особенностей артистов, с которыми он работает. То есть на эстраде существует большая, нежели в других видах хореографии, зависимость постановщика от индивидуальности и сценических возможностей исполнителя. В отличие от балета, народно-сценического танца и др., где центром соединения творческих усилий труппы, художника, композитора является замысел балетмейстера, на эстраде таким центром становится артист или группа артистов. Приходя на эстрадный концерт, публика стремится увидеть в исполнении конкретного артиста различные произведения, в балетном же театре, в основном, наоборот – конкретное произведение в исполнении артистов. Можно говорить о том, что эстрадный балетмейстер должен быть «растворен» в артисте. Если в других жанрах артисты воплощают авторский стиль балетмейстера, то на эстраде стилистика произведения зависит, во многом, от исполнительского стиля танцовщика. Видимо по этим причинам эстрадный танцовщик почти всегда становится соавтором произведения и часто выступает как балетмейстер, а репертуар солистов формируется как личный репертуар данных исполнителей. Этим объясняется трудность, а часто и невозможность «передачи» эстрадного номера другим артистам.

При анализе процесса создания танцевального номера мы пришли к выводу, что последовательность основных звеньев создания номера может

быть охарактеризована двумя краткими формулами, которые ниже изображены схематически: балетмейстер ↔ артист (артисты) и балетмейстер = артист.

Эстрадный хореографический номер должен обладать законченностью и сбалансированностью всех своих структурных элементов. К последним мы относим: место, действие и время, которые находятся в определенной, специфичной для эстрады взаимосвязи.

При постановке и исполнении эстрадно-хореографического произведения следует учитывать материальную категорию места исполнения данного произведения. Под «местом исполнения» подразумевается сценическая площадка, выбор которой зачастую обуславливается нетворческими причинами, связанными с административно-эксплуатационными обстоятельствами существования эстрады. Обязательным требованием к месту исполнения эстрадного номера является более или менее приемлемое покрытие пола. Безусловно, эстрадно-хореографический номер порой может быть показан в самых сложных условиях, однако если место исполнения и характеристики площадки известны заранее, то её (сценической площадки) параметры могут непосредственно обуславливать предпочтительные краски и способы выразительности. Так, например, в условиях камерной сцены возможна тонкая психологическая нюансировка в актерской игре танцовщиков, бóльшая же по размеру – дворец спорта, стадион и т.д. – заставляет искать более рельефную, яркую пластику, более широкие по амплитуде, эмоционально мощные движения, использовать многоплановые хореографические рисунки, полифонические приемы изложения хореографической фактуры и т.п. По этой причине неуместен лирический дуэт во дворце спорта, равно как и массовые танцы на «территориально ограниченной» сцене клуба. Отметим, что при условии исполнения эстрадно-хореографического номера на специально подготовленной сценической площадке, где установлены декорации, есть возможность использования концертно-театрального света и других сценографических атрибутов, мы можем говорить о трансформации категории места из случайного, изменчивого фактора, почти не влияющего на художественные качества произведения, в фактор устойчивый, вступающий в равное соотношение с категориями действия и времени.

Действие – категория, включающая в себя хореографический текст эстрадного номера. В художественном отношении действие наиболее гибко. В связи с этим следует сказать, что конфликт, являющийся основой драматургии, действия произведений любого жанра, в хореографическом

эстрадном номере как бы утрачивает свою определяющую роль. Это отнюдь не должно приводить к иллюстративности, просто на эстраде конфликт уходит в иную, скрытую сферу. Если, например, в балетном спектакле конфликтом, как объективной данностью, определяется развитие действия, расстановка персонажей и их характеристика, то на эстраде он как бы «фокусируется» в самом выступающем, в его отношении к происходящему. Душа артиста, его личность становятся «полем действия» конфликта. Иначе говоря, категория действия в эстрадном номере подвержена изменениям, вызванным внешними и внутренними причинами, которые определяются как индивидуальным характером творчества артиста или коллектива, так и особенностями зрительского восприятия. Концентрированность выразительных средств, как один из основных законов создания эстрадного номера, увеличивает меру условности действия, повышает цену пластической метафоры, аллегории, паузы, точно выверенного ритма. Эстрада предоставляет широкие возможности для любых, самых условных решений.

Как наиболее устойчивую можно охарактеризовать категорию времени. Это физический, заранее определенный период сценического существования артистов, обусловленный хронометрией музыкального произведения, под которое исполняется танец. Если время затянуто – возникают хореографические длинноты, теряется восприятие, а, следовательно, и интерес зрителя к номеру; и наоборот, излишне сжатое время не позволяет раскрыть содержание произведения.

Следует заметить, что эстрадной хореографии присуща бóльшая свобода в обращении с художественным временем, здесь допускается любое смещение временных пластов и условность художественного пространства. Предельная концентрация выразительных средств активизирует воображение зрителя. Возникает особое, пользуясь современной терминологией, качество перцептуального (то есть специфически ощущаемого зрителем) времени и пространства. Мгновение может быть остановлено, запечатлено, подобно кинокадру. И напротив, большой временной пласт спрессован до нескольких мгновений.

Таким образом, категории места и времени понимаются как физические величины, являющиеся формообразующими факторами структуры эстрадно-хореографического номера. Как отмечал доктор искусствоведения И.Богданов, «...свое эстетическое значение они приобретают только в том случае, когда номер рассматривается с точки зрения художественного произведения. Следовательно, место и время имеют двойное толкование: структурное и художественное. Категория действия, как эстетическая величина, соединяет

место и время, как бы одушевляя их, наполняя содержанием образованную ими форму».

Эстрадный номер воспринимается зрителями единицей художественной структуры, чем-то целым, где каждое звено зависит от другого и существует только в тесной взаимосвязи друг с другом. Любые нарушения, обрывы в цепи взаимообусловленных звеньев влекут за собой прекращение жизни номера как полнокровной единицы искусства.

Итак, выше нами была предпринята попытка определения общих типологических признаков, по которым хореографическое произведение может быть номинировано как эстрадное. Будучи самостоятельной разновидностью хореографии, эстрадный танец является областью активного взаимодействия с жанрами других видов искусства (цирковыми, вокальными, инструментальными и т.д.). При этом происходит постоянное видоизменение этих жанров, их синтез, рождение новых, исчезновение старых. Подобная диффузия сильно осложняет изучение эстрадной хореографии.

Лекция 2.

Разнообразие техник и стилей джаз танца и их применение в эстрадной хореографии. Основоположники школы джаз танца и ее разнообразие на современном этапе

1. История становления джаз-танца. Этап зарождения джазового танца в США начинается в 1819-1884 годах (согласно интерпретации Г. Гюнтера, исследователя джазового танца). Появление джазовой музыки в конце XIX-начале XX века в Новом Орлеане и ее влияние на танцевальное искусство. Импровизация, синкопированный ритм, блюзовые ноты. Джаз как форма протеста и самовыражения.

Термин «**джаз**» впервые появился в 1909 году. Варианты происхождения: от английского слова chase (гнаться), африканского jaize (звук барабанов), арабского jazib (соблазнитель), звукоподражания jazz, имитирующего звук африканских медных тарелок. В качестве существительного оно означает «сила, порыв, экстаз», а в глагольной форме – «возбуждать, активизировать, восхищать».

2. Основные этапы развития:

– Чарльстон, блэк боттом, линди хоп – популярные социальные танцы эпохи джаза 1900-1920-х гг., отражавшие дух свободы и новаторства. Исполнялись в клубах, на вечеринках и в театральных представлениях.

– Эпоха джаза в 1920-1930-е годы: расцвет танцевальных клубов, водевилей и бродвейских шоу, рост популярности джазового танца. Билл «Боджанглз» Робинсон (чечеточник, звезда водевиля и кино).

– 1930-е – трудные годы для джазового танца, когда интерес к нему начинает угасать. Деятельность Джека Коула – пионера джазового танца (обработал и соединил элементы индийского, африканского, модерн-танца с ритмами свинга и создал свой неповторимый стиль).

– Изменение танцевальных стилей в 1940-е годы (Вторая Мировая война). Вклад Кэтрин Данэм (танцовщица, хореограф и антрополог, изучавшая африканские и карибские танцы и интегрировавшая их в свою хореографию. Ее работа – мост между африканскими корнями и современным джазом).

– Эволюция джаза в 1950-е годы (бибоп, кул-джаз). Начало освоения джазового танца в балетной среде. Перл Праймес (танцовщица, хореограф и исследовательница, работавшая над сохранением и популяризацией африканских танцев.

– Элвин Эйли и его балет «Revelations» – это мощное и эмоциональное произведение, вдохновленное афро-американской духовной музыкой и танцевальными традициями.

– Известные музыканты джазового направления: Луи Армстронг, Элла Фицджеральд, Дюк Эллингтон. Известные джазовые танцовщики: Мэтт Матокс во Франции, Гас Джордан и Луиджи в США).

3. Принципы джаз танца. Представители различных школ-техник.

Первым педагогом и хореографом, объединившим в своем творчестве технику танца модерн и джазового танца, был **Джек Коул**. Его система, так называемый хинди-джаз, объединила технику изоляции «черного» танца, движения индийского фольклорного танца и достижения «Денишоун». С начала 40-х годов со своей труппой «Ист Индиан Дансерс» он выступал в ночных ресторанах Нью-Йорка. Кроме того, Коул завоевал известность как хореограф мюзиклов на Бродвее и в голливудских фильмах. Его ученик **Мэт Мэттокс** начинал с изучения классической хореографии и стэпа, поэтому в его системе преподавания наряду с техникой изоляции, использованием различных уровней и шагами джазового танца встречаются движения классического экзерсиса.

Одним из известных педагогов, синтезировавших в своей методике технику классического танца и джаза, был **Луиджи (Юджин Луис)**, учившийся у Брониславы Нижинской и Адольфа Больма. Еще одно имя в ряду основателей модерн-джаз танца – **Гас Джордано**. В 1966 году появился его первый учебник, написанный и посвященный технике модерн-джаз танца. В 60-е годы происходит взрыв интереса к модерн-джаз танцу в Западной Европе.

Первые семинары американских педагогов начали проводиться в 1959 году, когда в ФРГ приехал Уолтер Нике, ученик Кэтрин Данхэм. Он преподавал здесь до 1961 года, затем его сменил ученик Аллан Бернард.

4. Основные принципы движения джаз-танца.

Кэтрин Данхэм выделила следующие технические особенности этого стиля:

1. Использование в танце позы коллапса.
2. Активное передвижение исполнителя в пространстве как по горизонтали, так и по вертикали.
3. Изолированные движения различных частей тела.
4. Использование ритмически сложных и синкопированных движений.
5. Полиритмия танца.
6. Комбинирование и взаимопроникновение музыки и танца.
7. Индивидуальные импровизации в общем танце.
8. Функционализм танца.

Поза коллапса. Тело свободно и расслабленно, его изгибы немного утрируются, колени согнуты, торс и голова чуть наклонены вперед. Основное отличие джаз-танца, танца-модерн и классического балета прежде всего лежит в держании позвоночника. Если в классическом балете позвоночник является осью всего тела, осью вращения и прыжка, и существует даже специальный термин «поставить спину», то в джазовом танце все диаметрально противоположно - позвоночник мягкий и расслабленный. В танце-модерн позвоночник, как и в классическом танце, является осью движения, но эта ось не всегда направлена строго вертикально, а очень часто изгибается и вращается в различных отделах. Основная задача педагога на первом этапе обучения джаз-танцу – добиться достаточной свободы позвоночника, чтобы совершать движения различных его частей. Но в то же время тело должно быть достаточно напряженным, чтобы движения были энергичны. Распределение напряжения и расслабление - основы техники джазового танца.

Изоляция и полицентризм. В африканском танце тело состоит из отдельных частей-центров: это голова и шея, плечевой пояс, грудная клетка, тазобедренная часть (пелвис), руки и ноги. Поскольку руки и ноги состоят из отдельных сочленений: в руке – кисть, предплечье, в ноге – стопа и голеностоп, то эти части центров, которые называются ареалами, могут также изолироваться и выполнять движения независимо от других центров. Эти центры могут пространственно и ритмически независимо двигаться, что создает полицентризм движения. Каждая часть тела имеет свое собственное поле напряжения и собственный центр движения. В своем движении изолированные центры могут сочетаться друг с другом (координироваться).

При движении 2-х центров одновременно мы говорим о бицентрии, 3-х – трицентрии, при движении всех центров – полицентрии. Полицентрия – это основополагающий принцип джазовой танцевальной техники. Для его реализации в танце существует технический прием, называемый изоляцией, которая подразумевает, что каждая часть тела (центр) двигается независимо от другой части. Изоляция – это основной технический прием, с которого начинается обучение джаз-танцу.

Полиритмия. В джаз-танце центры могут двигаться не только в различных пространственных направлениях, но и в различных ритмических рисунках, метрически независимых друг от друга. Полиритмия тесно связана с музыкой. Африканские фольклорные танцы сопровождают исключительно ударные инструменты, каждый из которых ведет свой собственный ритм. Современная музыка, в том числе и джазовая, монометрична по своей структуре (т. е. наложения различных ритмических рисунков не происходит), однако во время импровизации того или иного инструмента на базовый ритм накладывается ритм импровизации. Это приводит к появлению такого музыкального понятия, как свинг, т. е. определенной пульсации основного ритма, связанного со смещением мелодического рисунка и ритмической основы произведения. Это смещение невозможно зафиксировать нотными знаками, однако оно очень влияет на исполнение танцевальных движений, что требует от танцора прочувствовать телом музыкальный свинг, постаравшись воплотить его в движении. Отсюда появляется не только музыкальное, но и танцевальное понятие свинга. В танце это понятие означает раскачивание, моторно-ритмическое движение какой-либо части тела или всего тела целиком. Свинг в движении должен исполняться прежде всего свободным, ненапряженным корпусом или отдельной частью тела (рукой, ногой, головой, тазом).

Мультипликация. Это понятие тесно связано с ритмом и предполагает, что единое движение раскладывается на составные части, фазируется или мультиплицируется. Однако количественное увеличение танцевальных акцентов не должно приводить к увеличению музыкального такта. Говоря иными словами, в четырехдольном такте делается несколько акцентов в промежутках между основными долями такта. Мультиплицированные движения могут быть неодинаковыми по времени и нерегулярными, могут занимать весь такт или только какую-либо его часть. (Мультипликация на примере шага: шаг – это не только движение, связанное с перемещением в пространстве, но и перенос веса тела с одной ноги на другую; при мультипликации в промежутке между шагами исполняется несколько движений, но только одно связано с переносом веса тела).

Координация. При одновременном движении двух или более центров возникает необходимость их скоординировать. Координация осуществляется двумя способами: импульсом, при котором два или несколько центров приводятся в одновременное движение, либо применяется принцип управления, т. е. центры включаются в движение последовательно.

Движения двух и более центров могут быть исполнены в одном направлении (например, голова и пелвис вперед-назад), тогда мы говорим о параллелизме, но могут двигаться и в противоположенных направлениях (например голова - вперед, пелвис - назад), тогда мы говорим об оппозиции.

В джаз-танце существует понятие, на первый взгляд, противоречащее изоляции, – импульс: когда один центр активизирует другой центр, как бы управляет им, но при управлении замечен временной разрыв между движениями. Первоначально начинает движение один центр, затем через определенный промежуток времени – другой, третий и т. д. При активизации центра мы затрачиваем определенное мышечное усилие, которое и называется импульсом.

Принципы движения, заимствованные из танца-модерн. Развитие той или иной системы танца-модерн связано с именами крупных педагогов, балетмейстеров, исполнителей. Эти системы базировались прежде всего на определенном философском подходе к движению и особой индивидуальной системе обучения. В танце-модерн, в отличие от джазового танца, все тело исполнителя принимает участие в движении, т.е. основой движения служит позвоночник. Работа над подвижностью позвоночника лежит в основе многих систем танца-модерн. Так, например, в технике М.Грэхем основой движения служит contraction и release (сжатие и расширение); в технике Д. Хамфри, а затем Х. Лимона позвоночник расслаблен и свободен и движение исполняется за счет падения и подъема тяжести корпуса, т.е. движение строится по синусоиде: движение-задержка в кульминационной точке (suspend) и обратный возврат (recovery); в технике М.Каннингема большую роль играют различные спирали и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног, заимствованными из экзерсиса классического танца. Джаз-модерн в некоторых разделах урока заимствует из различных техник упражнения, направленные на развитие подвижности позвоночника.

Contraction и release. Эти два термина связаны с положением торса, рук и ног. Contraction – сжатие, сокращение, т. е. относительное уменьшение объема тела. Противоположное понятие – release, т. е. расширение, когда тело расширяется в пространстве.

Contraction и release тесно связаны с дыханием. Contraction исполняется на выдохе, release на вдохе. Взаимосвязь дыхания и движения приводит к

естественности, придает динамическую окраску движениям. Contraction не является динамическим движением, т.е. сжатие происходит за счет сокращения мышц, а не за счет их движения. И – важная особенность – во время contraction происходит как бы аккумуляция внутренней энергии, которая затем выплескивается во время release или какого-либо движения.

Contraction и release – это базисные понятия, заложенные в технике Грэм, а затем заимствованные различными другими системами. Марта Грэм утверждала, что contraction начинается в глубине таза, между берцовыми костями, а затем распространяется вверх, захватывая весь позвоночник, последней в движение приходит голова. Аналогично, снизу вверх, выполняется и release. Это замечание очень важно, поскольку зачастую contraction исполняют в «солнечное сплетение», что является серьезной ошибкой.

Уровни. Джаз и джаз-модерн активно использует передвижение танцора не только по горизонтали, но и по вертикали: расположение исполнителя в партере употребляется достаточно часто. Уровнем называется расположение тела танцора относительно земли. Основные виды уровней: стоя, сидя, стоя на четвереньках, сидя на корточках, стоя на коленях, лежа. Кроме того, существуют так называемые акробатические уровни: шпагаты (поперечный и продольный), стойка на руках, стойка на лопатках и др.

В уроке джаз танца нет строгой определенной последовательности движений, как это существует в классическом танце. Зафиксированы различные техники преподавания школы Марты Грэм. К наиболее устоявшимся школам относятся школа Д. Хамфри, школа Г. Джордано, школа М.Маттокса, школа М.Каннингема, школа Л.Хортон. Многие педагоги, изучив основные базовые школы, создают собственную систему преподавания, объединяющую несколько направлений. В американской и западноевропейской системе хореографического воспитания не существует единой методики. Каждый педагог является самоценной творческой личностью, имеющей право на поиск своих педагогических приемов и методов. Ценность педагога заключается в его неповторимости и индивидуальности.

Лекция 3.

Танец контемпорари, его становление и тенденции развития на современном этапе. Контемпорари-джаз как самостоятельное направление

Цель: формирование у студентов комплексного представления о контемпорари-джазе как о самостоятельном и динамично развивающемся

направлении хореографии, его исторических корнях, эстетических особенностях, технической базе и роли в современном эстрадном танце.

Задачи:

- изучить историю становления и развития контемпорари-джаза, определить ключевые факторы, повлиявшие на формирование стиля;
- развивать навыки анализа и интерпретации танцевальных номеров в стиле контемпорари-джаз;
- формировать у студентов эстетический вкус, понимание ценности эксперимента и новаторства в искусстве, способности к творческому самовыражению и формированию собственной индивидуальности в хореографии.

Методические приемы: лекция-беседа, дискуссия, демонстрация видео- и аудиоматериалов, анализ хореографических работ, мозговой штурм.

Техническое обеспечение: компьютер, проектор, экран, аудиосистема, доступ к интернету (желательно).

План-конспект:

I. Введение.

Приветствие.

Актуализация знаний:

1. Что студентам известно о танце модерн и контемпорари дэнс?
2. В чем, по их мнению, заключаются особенности джазового танца?
3. Как, по их мнению, эти стили могут взаимодействовать?

Вопрос для размышления: почему контемпорари-джаз стал таким популярным в 21 веке? (*Обсудить с аудиторией*).

II. Этапы становления и развития контемпорари-джаза

1. Предшественники и истоки:

– Джазовый танец: классический джазовый танец, сформировавшийся на рубеже XIX-XX вв., заложил основу для контемпорари-джаза. (*Краткий обзор джазовых техник*).

– Пионеры свободного стиля в танце: Айседора Дункан, Марта Грэм (Грэхем), Рудольф Лаванский (Рудольф фон Лабан), Мари Рамбер.

– Модерн: танцовщики и хореографы модерна (Мерс Каннингем, Хосе Лимон) внесли в танец акцент на индивидуальное самовыражение, исследование движения и отказ от классических канонов. (*Основные принципы танца модерн*).

– Постмодерн: эксперименты с формой, импровизацией, контакт со зрителем. Размытие границ между танцем и другими видами искусства: взаимодействие с музыкой, театром, кино, визуальными искусствами и

литературой. Роль этих направлений – создание базы для свободы движения, исследования возможностей тела и отказа от строгих рамок.

– Ключевые факторы, повлиявшие на формирование контемпорари-джаза (1950-е – 1960-е годы):

- Влияние джазовой музыки: развитие новых направлений в джазовой музыке (фьюжн-джаз) стимулировало появление новых форм в танце. Общие черты джазовых и контемпорари техник: экспрессия и эмоциональность, импровизация, индивидуальность каждого исполнителя. Различия техник джаза и контемпорари дэнс: структура (джаз часто имеет более четкую структуру и ритмический рисунок, тогда как контемпорари дэнс более свободен и текуч); техника (джаз использует четкие изоляции и акценты, контемпорари дэнс – плавные переходы и плавное движение); отношение к гравитации (джаз часто использует прыжки и акробатические элементы, контемпорари дэнс – работу с весом и падениями).

- Интеграция техник: хореографы начали активно смешивать джазовые элементы (изоляция, синкопированный ритм, экспрессия) с принципами контемпорари дэнс (работа с весом, плавное движение, контактная импровизация).

- Появление авторских техник, начало формирования индивидуальных стилей у хореографов контемпорари-джаза. Гас Джордано: один из первых хореографов, начавших экспериментировать со слиянием джаза и модерна. Луиджи: разработал собственную систему тренировок, основанную на джазовой технике и принципах выравнивания.

– Современный контемпорари-джаз (2000-е – настоящее время):

- Технологии и мультимедиа: использование видеопроекций, интерактивных инсталляций и других современных технологий в танцевальных постановках.
- Миа Майклс: эмоциональные и динамичные постановки, сочетающие джаз, контемпорари дэнс и элементы других стилей. Примеры работ: *So You Think You Can Dance*, сольные проекты.
- Трэвис Уолл: сочетание технической сложности с глубокой эмоциональностью. Примеры работ: *So You Think You Can Dance*, *Shaping Sound*.
- Уэйд Робсон: его работы и влияние на них хип-хопа и R&B. Примеры работ: хореография для Бритни Спирс.
- Изменения в обществе: отражение в танце социальных, политических и культурных перемен.

- Обсуждение: в чем заключается индивидуальный стиль каждого хореографа? Какие элементы контемпорари дэнс и джаза они используют в своих работах?
- Музыкальная основа контемпорари-джаза:
 - Жанровое разнообразие: контемпорари-джаз не имеет четко определенного музыкального жанра. Хореографы используют самую разную музыку: джаз (различные стили, от традиционного до фьюжн), современную поп-музыку, электронную музыку, инди-рок, инструментальную музыку (классическую, этническую).
 - Критерии выбора музыки: соответствие эмоциональному содержанию танца, наличие интересных ритмических рисунков и динамических контрастов, возможность для создания оригинальных хореографических образов.
 - Роль музыки в создании хореографических образов: определение настроения и атмосферы танца, подчеркивание ритмических акцентов и динамических переходов, вдохновение для создания новых движений и комбинаций.

III. Заключение.

- Краткое повторение основных моментов лекции.
- Ответы на вопросы студентов.
- Рекомендации по дальнейшему изучению темы: литература, видеоматериалы, посещение мастер-классов и спектаклей.
- В заключение повторить мысль о контемпорари-джазе как о перспективном и многообещающем направлении хореографии, требующем от хореографов постоянного обучения, экспериментов и творческого поиска.

Лекция 4.

Афро-джаз танец в арсенале хореографического языка эстрадного танца

Цель: знакомство с историей, происхождением и характеристиками афро-джаз танца, а также его связи с этническими корнями и музыкальной основой.

Задачи:

- 1) ознакомить студентов с ключевыми этапами развития афро-джаз танца, начиная с африканских ритуалов и заканчивая современными формами;
- 2) развить способность анализировать и интерпретировать движения афро-джаза в контексте его культурного и исторического значения;

- 3) формировать у студентов уважительное отношение к культурному наследию африканских народов и афро-американской культуры, развивать толерантность.

Методические приемы: лекция-беседа, дискуссия, демонстрация видео- и аудиоматериалов, анализ хореографических работ, проблемные вопросы.

Техническое обеспечение: компьютер, проектор, экран, аудиосистема, доступ к интернету.

План-конспект:

I. Введение

Актуализация знаний:

- Что студентам известно о джазовом танце?
- Какие африканские танцы они знают?
- Какие элементы, по их мнению, могут быть общими между этими танцевальными направлениями?

Вопрос для размышления: почему изучение афро-джаза важно для хореографа-постановщика эстрадного танца в XXI веке? (*Обсудить с аудиторией*) Подвести к мысли о культурном контексте и ответственности художника.

Историческое и культурное значение: изучение афро-джаза позволяет танцорам и хореографам понять корни джазового танца, его связи с африканскими ритуальными и традиционными танцами; понять, как музыка (спиричуэлс, госпел, джаз) и танцевальные движения отражают переживания, ценности и мировоззрение африканского и афро-американского сообществ.

Развитие хореографических навыков: афро-джаз танцоры виртуозно владеют полиритмией, сложными ритмическими рисунками и умением чувствовать музыку; изучение этого стиля помогает хореографам развивать свою креативность, способность к спонтанности и умение работать с танцорами, поощряя их индивидуальность.

Актуальность и востребованность: афро-джаз оказал огромное влияние на развитие различных современных танцевальных стилей, включая хип-хоп, контемпорари, модерн и другие; это направление является востребованным стилем в современной эстраде, театре и кино.

Этический аспект: изучение афро-джаза помогает будущим хореографам понять, как уважительно и этично использовать элементы других культур в своей работе.

II. История развития афро-джаз танца: этапы становления.

Этап зарождения джазового танца в США начинается в 1819-1884 годах (согласно интерпретации Г. Гюнтера, исследователя джазового танца).

Африканские корни: ритуальные танцы рабов (связь с божествами, духами предков, силы природы) и традиционные танцы (отражение повседневной жизни, обрядов, военных событий).

Характерные движения: полиритмия, изоляция, заземленность, импровизация, выразительность. Использование масок, костюмов и реквизита. *(Видеопримеры)*

Короткое обсуждение: какие эмоции вызывают эти танцы? Что они рассказывают о культуре африканских народов?

Сохранение культурного наследия: несмотря на запреты, африканцы находили способы передавать свои традиции, песни и танцы из поколения в поколение. Подчеркнуть силу духа и стойкость африканского народа.

Спиричуэлс и госпел как музыкальная основа афро-джаз танца.

Спиричуэлс – религиозные песни, созданные африканскими рабами в Америке в 60-70-е годы XIX века, выражающие их веру, надежду и стремление к свободе.

Госпел – более поздняя форма афро-американской религиозной музыки, возникшая в начале XX века, как смешение народных мелодий и христианских гимнов.

Примеры песен: «Amazing Grace», «Swing Low, Sweet Chariot», «Oh Happy Day».

Слияние африканских и европейских традиций: под влиянием европейской культуры африканские танцы претерпевали изменения, но сохраняли свою сущность.

«Ring Shout»: ранняя форма выражения афро-американской духовности и танца, сочетающая в себе элементы африканской религиозной практики и христианства. Движения по кругу, хлопки, пение.

«Cakewalk» (кекуок): негритянский танец под аккомпанемент банджо, гитары или мандолины с характерными для рэгтайма ритмическими рисунками (синкопированным ритмом и краткими неожиданными паузами на сильных долях такта).

Развитие джазового танца в США:

Появление джазовой музыки в конце XIX-начале XX века в Новом Орлеане и ее влияние на танцевальное искусство. Импровизация, синкопированный ритм, блюзовые ноты. Джаз как форма протеста и самовыражения.

Термин «джаз» впервые появился в 1909 году. Варианты происхождения: от английского слова chase (гнаться), африканского jaize (звук барабанов), арабского jazib (соблазнитель), звукоподражания jazz, имитирующего звук африканских медных тарелок. В качестве

существительного оно означает «сила, порыв, экстаз», а в глагольной форме – «возбуждать, активизировать, восхищать».

Чарльстон, блэк боттом, линди хоп – популярные социальные танцы эпохи джаза 1900-1920-х гг., отражавшие дух свободы и новаторства. Исполнялись в клубах, на вечеринках и в театральных представлениях.

Эпоха джаза в 1920-1930-е годы: расцвет танцевальных клубов, водевилей и бродвейских шоу, рост популярности джазового танца. Билл «Боджанглз» Робинсон (чечеточник, звезда водевиля и кино).

1930-е – трудные годы для джазового танца, когда интерес к нему начинает угасать. Деятельность Джека Коула – пионера джазового танца (обработал и соединил элементы индийского, африканского, модерн-танца с ритмами свинга и создал свой неповторимый стиль).

Изменение танцевальных стилей в 1940-е годы (Вторая Мировая война). Вклад Кэтрин Данэм (танцовщица, хореограф и антрополог, изучавшая африканские и карибские танцы и интегрировавшая их в свою хореографию. Ее работа – мост между африканскими корнями и современным джазом).

Эволюция джаза в 1950-е годы (бибоп, кул-джаз). Начало освоения джазового танца в балетной среде. Перл Праймес (танцовщица, хореограф и исследовательница, работавшая над сохранением и популяризацией африканских танцев.

Элвин Эйли и его балет «Revelations» – это мощное и эмоциональное произведение, вдохновленное афро-американской духовной музыкой и танцевальными традициями.

Известные музыканты джазового направления: Луи Армстронг, Элла Фицджеральд, Дюк Эллингтон. Известные джазовые танцовщики: Мэтт Матокс во Франции, Гас Джордан и Луиджи в США),

Общие черты и различия между афро-джазом и африканскими этническими танцами.

Стилизация и адаптация этнических элементов: как хореографы используют африканские движения и техники, чтобы создать новые и оригинальные произведения. При этом важно сохранять уважение к первоисточнику и не допускать искажения смысла.

Различия: афро-джаз – более стилизованная форма, адаптированная для сцены и современной аудитории; африканские этнические танцы – более традиционные и ритуальные, связанные с определенными культурными контекстами.

1960-1980-е годы: влияние стиля модерн и танца-модерн на джаз.

1980-1990-е годы: появление хип-хопа и его влияние на джазовый танец, слияние стилей.

2000-настоящее время: современный афро-джаз. Слияние с другими стилями: хип-хоп, контемпорари дэнс, модерн – создание новых гибридных форм. Социально-политические темы в хореографии: расовая справедливость, гендерное равенство, экологические проблемы – танец как средство выражения гражданской позиции. *(Обсудить, как танец может быть инструментом для изменений в обществе).*

Использование современных технологий: видеопроекции, мультимедиа – расширение выразительных возможностей танца.

III. Заключение.

Краткое повторение основных моментов лекции.

Ответы на вопросы студентов.

Рекомендации по дальнейшему изучению темы (литература, видеоматериалы, посещение спектаклей).

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Раздел 1. Основы подготовки исполнителя эстрадного танца

1. Основные позиции и положения рук в джаз танце. Положения кистей. Комплекс упражнений на позиции рук в джаз-танце.
2. Основные позиции ног в джаз танце. Методика построения 4й джазовой позиции.
3. Методика изучения базовых движений: release, contraction; roll up, roll down; flat back, диагональ; step ball change; step ball change в повороте; step ball change с piruets (на месте, в продвижении).
4. Базовый урок на основе джаз танца (уровень 1): plie; tendu; ronds; adagio; grand battements.
5. Принципы построения и назначения кроссов в уроке джаз танца.
6. Методика исполнения crosses со следующими элементами:
 - слайды по 2й выворотной позиции;
 - 4-я джазовая позиция в продвижении с полуповоротом.
7. Crosses с использованием step ball change в повороте, с piruets , с ronds; passe + contraction, ronds +contraction.
8. Учебная комбинация № 1 на материале джаз танца.
9. Учебная комбинация № 2 на материале лирического джаза.
10. Итоговый контрольный урок – практический показ в форме «мастер-класса»

Раздел 2. Разнообразие техник и стилей джаз-танца и их применение в эстрадной хореографии

1. Особенности техник М.Грэм, Л. Хортон, М. Маттокса.
2. Фрагменты урока техники Л. Хортон.
3. Базовые элементы техники Хортон на полупальцах:
 - Flat back в сторону, назад, на полупальцах;
 - roll up roll down на полупальцах, swing;
4. Curve , arch как положения рук и корпуса и основа техники М.Грэм.
5. Hinge на коленях, на полупальцах, с полупальцев в пол (с руками и без рук).
6. Урок джаз танца:
 - plie с использованием arch/curve, роллов на полупальцах;

- battement tendu с активным использованием основных позиций рук джаз танца и переводом точки;
- ronds par terre с активным использованием различных позиций рук джаз танца, с hinge, ронды в разных плоскостях.
- 7. Упражнения на работу с весом тела и равновесие, статика с предметом.
- 8. Adagio после контрастных движений (grand battements, прыжков, вращений).
- 9. Большие броски на скорость и легкость ног.
- 10. Вращения: компиляция 2-х, 3-х видов вращений.
- 11. Вращения с переводом точки.
- 12. Turns attitudes; turns a la second.
- 13. Вращения с окончанием в прыжок, перекат.
- 14. Прыжки: простые sissones, в продвижении, со смещенным центром.
- 15. Прыжки в attitudes.
- 16. Кроссы с несколькими прыжками.
- 17. Учебные комбинации на материале lyrical jazz.
- 18. Учебные комбинации на материале classical jazz.

Раздел 3. Техника контемпорари джаз танца

1. Разогрев в технике контемпорари: plie, battement tendu, battement jete, различные формы ronds, fondu, adagio, grand battements.
2. Партерная техника. Кроссы с перекатами, проскальзываниями, кувырками, переворотами и другими партерными элементами.
3. Кроссы на импровизацию студентов с заданными педагогом элементами: с падением, с прыжком в перекат, с рондом в повороте и т.д.
4. Танцевальные комбинации в технике контемпорари джаз.
5. Развернутые этюды в технике контемпорари джаз, контемпорари.
6. Изучение хореографических образцов ведущих мировых балетмейстеров в технике контемпорари джаз, контемпорари.

Раздел 4. Особенности стиля и техники танца хип-хоп и джаз-фанк

1. Разогрев на базовых элементах и движениях хип-хоп танца (кач, слайды, кики, волны, раздел для стоп - c-walk, «поинты»).
2. Учебные комбинации на материале хип-хоп танца.
3. Изучение хореографических образцов топ-балетмейстеров США, Европы, Франции в технике хип-хоп танца (по выбору педагога).
4. Джаз фанк как одно из направлений лексического модуля танца хип-хоп.
5. Особенности манеры исполнения джаз фанка.
6. Базовые положения рук и движения.

7. Специфика постановки корпуса, ног и бедер.
8. Учебные комбинации на материале джаз фанка.
9. Изучение хореографических образцов топ-балетмейстеров США в технике джаз фанка (по выбору педагога).

По выбору педагога возможно изучение техники джаз-модерн танца как отдельного направления. Школа джаз-модерн танца, ее становление и основоположники. Джаз-модерн танец Франции, России. Урок в технике джаз-модерн танца. Кроссы в технике джаз-модерн. Учебные комбинации на прыжки и вращения. Учебные комбинации и развернутые этюды, построенные на материале джаз-модерна.

Раздел 5 Афро-джаз танец в техническом арсенале хореографической лексики эстрадного танца

1. Изучение основных базовых движений афро-джаз танца. Разогрев и упражнения на середине зала в стиле афро.
2. Положение корпуса, рук, ног. Изоляция различных частей тела на разных уровнях, со сложным ритмическим рисунком.
3. Свинговые движения, как основа афро-джаз танца. Учебная танцевальная комбинация.
4. Особенности исполнения grand battements в афро-джаз танце. Освоение учебной танцевальной комбинации grand battements (большие броски на середине зала: вперед, сторону, назад, с переходом через вторую позицию ног, с продвижением, сокращённой стопой, plie на опорной ноге, с вращением и перекатом на полу, с изоляцией в грудном отделе).
5. Кроссы: трехшаговые повороты и полуповороты на двух ногах в афро-джаз танце, шаги с трамплинным сгибанием коленей при перемещении.
6. Большие прыжки (с поджатой ногой, с шоссе, перекатом на полу).
7. Изучение танцевальных комбинаций на основе лексического модуля афро-джаз.
8. Стилистические особенности манеры исполнения афро-джаза.
9. Поэтапная отработка технической стороны танцевальных комбинаций.

Раздел 6 Исполнительская техника и выразительность танцовщика в эстрадном танце

1. Урок в различных техниках современного эстрадного танца продвинутого уровня.

2. Развернутые танцевальные комбинации с сложным уровнем координации и техники: plie, battement tendu, battement jete.
3. Различные формы ronds, fondu, adagio, grand battements+tilts.
4. Кроссы на комбинированные вращения.
5. Кроссы на прыжки.

2.2 ТЕМАТИКА ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ

1 семестр

1. Методика исполнения базовых элементов разогрева.
2. Техника исполнения сложных элементов разогрева.
3. Методика исполнения вращений.
4. Методика исполнения кроссов.
5. Выразительность исполнения танцевальных этюдов на материале джаз-танца.

2 семестр

1. Техника исполнения сложных элементов джаз-танца.
2. Методика и техника исполнения прыжков в кроссах.
3. Методика и техника исполнения вращений в кроссах.
4. Техника исполнения кроссов с большими бросками и адажио.

3 семестр

1. Методика и техника исполнения сложных элементов в уроке на материале контемпорари джаз.
2. Техника исполнения сложных вращений / прыжков в контемпорари джаз.
3. Выразительность исполнения танцевальных этюдов на материале контемпорари джаз танца.
4. Создание студентами собственных учебных комбинаций.

4 семестр

1. Методика исполнения базовых элементов в хип-хопе.
2. Техника исполнения сложных элементов в стрит-дэнсе.
3. Техника исполнения сложных элементов в джаз-фанке.
4. Манера исполнения джаз-фанка.
5. Выразительность исполнения танцевальных этюдов на материале хип-хоп танца.
6. Создание студентами собственных танцевальных комбинаций.

5 семестр

1. Методика исполнения базовых элементов в афро-джаз танце.

2. Техника исполнения сложных элементов в в афро-джаз танце.
3. Методика и техника исполнения сложных элементов в афро-джаз танце.
4. Манера исполнения афро-джаз танца.
5. Выразительность исполнения танцевальных этюдов на материале афро-джаз танца.
6. Создание студентами собственных танцевальных комбинаций.

6 семестр

1. Техника исполнения сложных элементов в классическом джазе.
2. Техника исполнения сложных элементов в контемпорари джазе.
3. Техника исполнения сложных элементов в афро-джазе.
4. Выразительность исполнения танцевальных этюдов на материале джаз-фанка.
5. Создание студентами собственных учебных комбинаций.
6. Создание студентами собственных танцевальных комбинаций на материале любого направления эстрадного танца.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К ЗАЧЕТАМ И ЭКЗАМЕНАМ

Для получения зачета и экзамена по дисциплине «Методика и техника эстрадного танца», студент обязан продемонстрировать следующие навыки:

- владения базовыми шагами джаз-танца, контемпорари джаза, лирического джаза, хип-хоп хореографии и различных ее направлений;
- продемонстрировать владение методикой исполнения базовых движений в разогреве и кроссах, показать манеру исполнения каждой техники;
- знать и исполнять учебные комбинации на основе пройденного материала, в соответствии с особенностями изученной техники и стиля;
- продемонстрировать музыкальность и выразительность исполнения изученных комбинаций.

1 семестр

Вопросы к теоретическому опросу по экзамену.

1. Понятие современной и эстрадной хореографии: возникновение и основные направления жанры. Соотношение понятий «эстрадный» и «современный» танец.
2. Развитие эстрадной хореографии в России, Беларуси.
3. Эстрадная хореография Беларуси на современном этапе: характеристика и тенденции развития.
4. Истоки развития и характеристика джаз-танца.
5. Современный джаз-танец, разнообразие направлений.
6. К. Данхем: теория и методика джаз-танца.
7. Основные принципы джаз-танца и их характеристика.
8. Джаз-модерн, модерн-танец, джаз-танец: взаимосвязь и отличие понятий.
9. Методика исполнения базовых движений: release, contraction.
10. Методика исполнения базовых движений: drop, arch.
11. Методика исполнения базовых движений: step-ball-change.
12. Методика исполнения базовых движений: roll down, roll up.
13. Методика исполнения базовых движений: flat back, collapse, twist.

2 семестр

Письменный тест по истории и теории джаз танца

1. Назовите два основных варианта перевода слова «jazz»?

2. К какому времени относится период расцвета джаз танца?

а) 30е гг. 20в.

б) 50е гг. 20в.

в) 60е гг. 20в.

1. Основоположник теории/методики джаз танца?

а) Д.Коул

б) М.Маттокс

в) К. Данхэм

г) Ф.Далькроз

1. Перечислите основные принципы джаз танца.

2. Перечислите основные направления, существующие в джаз танце.

3. Назовите самых известных джазовых хореографов, оставивших в наследство собственные джазовые техники?

4. Время возникновения джаз-модерна?

а) 40е гг.

б) 50е гг.

в) 60е гг.

г) 70е гг.

1. Обозначьте кружком принципы движения в джаз-танце, заимствованные из танца модерн:

Поза коллапса

Уровни

Полицентрия

Изоляция

Полиритмия

Contraction и release

Мультипликация

Координация

1. Назовите 2-3 известных Вам мюзикла? Опишите используемую в них технику танца.

На экзамене студент должен продемонстрировать в полном объеме свои технические возможности и исполнительскую индивидуальность при демонстрации основных частей урока на материале джаз-танца, кроссовых комбинаций и танцевальных этюдов, предложенных преподавателем.

3 семестр

На зачете студент должен продемонстрировать:

1. Знание истории развития контемпорари джаза как отдельного направления, этапы его становления, стилевые особенности (реферат).

2. Профессиональные умения и навыки в технике контемпорари джаза:
- а) Базовый разогрев в технике танца контемпорари джаз;
 - б) Кроссы в технике афро-джаз танца:
 - учебные комбинации с вращениями;
 - учебные комбинации с прыжками и перекатами;
 - учебные комбинации с grand battements;
 - комбинированные кроссы на основе нескольких элементов.
 - в) Танцевальные комбинации на основе лексического модуля контемпорари джаз.

4 семестр

На зачете студент должен продемонстрировать:

- 1. Знание истории развития хип-хоп танца, этапы его становления, стилевые особенности (реферат).
- 2. Профессиональные умения и навыки в технике хип-хоп танца:
 - а) базовый разогрев в технике;
 - б) учебную комбинацию по заданию преподавателя;
 - в) танцевальные комбинации на основе лексических модулей джаз-фанка и хип-хоп хореографии.

5 семестр

На зачете студент должен продемонстрировать:

- 1. Знание истории развития афро-джаз танца, этапы его становления, стилевые особенности (реферат).
- 2. Профессиональные умения и навыки в технике афро-джаз танца:
 - а) Базовый разогрев в технике афро-джаз танца:
 - положение рук, ног, корпуса;
 - волну корпуса;
 - упражнения на изоляцию различных частей тела со сложным ритмическим рисунком;
 - учебную комбинацию по заданию преподавателя.
 - б) Кроссы в технике афро-джаз танца:
 - трехшаговые повороты, полуповороты на двух ногах с выносом бедра и перекатом на полу;
 - шаги с трамплинным сгибанием коленей при перемещении;
 - учебную комбинацию на вращение с выходом в IV джазовую позицию с изоляцией грудного отдела;
 - grand battements в стиле афро-джаз;
 - большие прыжки с поджатой ногой, шоссе и перекатом по полу.

в) Танцевальные комбинации на основе лексического модуля афро-джаз танца.

6 семестр

На экзамене студент должен продемонстрировать полный объем знаний, умений и навыков, полученных за весь период освоения дисциплины. Исполнять хореографические этюды на основе различных лексических модулей современного эстрадного танца: классического джаза, лирического джаза, контемпорари джаза, афро-джаза, джаз-фанка и др. Студент должен продемонстрировать высокий технический уровень и выразительность исполнения с учетом стилистических особенностей и содержания художественного образа каждого танцевального этюда (номера).

3.2 КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

10 баллов	Программа исполнена на самом высоком профессиональном уровне, продемонстрирована блестящая техника исполнения хореографического текста, музыкальность и выразительность исполнения, высокий уровень индивидуальной интерпретации всего пройденного материала.
9 баллов	Демонстрация высокого уровня техники владения хореографии, видна отличительная яркая творческая индивидуальности исполнителя. Эмоциональный уровень исполнения на очень хорошем уровне.
8 баллов	Программа исполнена на достаточно высоком профессиональном уровне, продемонстрировано свободное владение техниками и стилями, у исполнителя присутствует стилевая компетентность, но эмоциональный образ не доработан.
7 баллов	Программа исполнена на хорошем профессиональном уровне, наличие комплекса исполнительских хореографических навыков (импровизация, хорошее чувство ритма, точные позировки и уровни, знание терминологии), но недостаточное музыкальное и выразительное исполнение учебных комбинаций и танцевальных этюдов.

6 баллов	Выступление среднего профессионального уровня. Достаточно свободное владение хореографическим текстом, неточная передача авторского текста, манера исполнения не соответствуют стилистике и жанру представленного направления и стиля.
5 баллов	Выступление ниже среднего профессионального уровня, но продемонстрированы достаточные знания и навыки в объеме учебной программы и не плохой уровень исполнительского мастерства. Недостаточно музыкальное и выразительное исполнение учебных комбинаций и танцевальных этюдов.
4 балла	Слабо развиты профессиональные данные исполнителя, слабое владение методикой исполнения базовых движений и профессиональной терминологией, невыразительное немзыкальное исполнение хореографического текста.
3 балла	Выступление посредственного уровня. Не выучен хореографический текст, грязное исполнение, низкий уровень владения методикой и техникой исполнения изучаемого хореографического материала, пассивность на практических занятиях, плохое знание методической литературы.
2 балла	Выступление неудовлетворительного очень низкого исполнительского уровня. Фрагментарные знания отдельных учебных комбинаций, немзыкальное невыразительное исполнение предложенного педагогам хореографического текста.
1 балл	Отсутствие знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта. Отсутствие выступления и показа экзаменационной или зачетной программы.

3.3 ЗАДАНИЯ К УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Значительную роль в процессе обучения играет самостоятельная работа студентов, направленная на улучшение и совершенствование профессиональных исполнительских навыков. Управляемая самостоятельная работа предусматривает ознакомление, изучение и анализ хореографических образцов различных направлений и техник, используемых эстрадной хореографией на современном этапе, работу с дополнительной литературой и другими источниками информации. Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «Методика и техника эстрадного танца» предполагает обязательное знакомство с хореографическими произведениями ведущих балетмейстеров мира, изучение и анализ методики исполнения различных лексических модулей современного танца с целью формирования у будущих специалистов художественного вкуса, профессионального опыта в сфере преподавания эстрадной хореографии.

Перечень примерных заданий для самостоятельной работы студентов:

- реферирование;
- устный опрос;
- практический показ движения или комбинации;
- практический показ творческого задания;
- творческое задание, зафиксированное студентом на видео;
- анализ видеофрагмента хореографического образца, предложенного педагогом;
- сочинение учебной комбинации тренажного характера;
- сочинение танцевальной комбинации на определенном лексическом модуле или технике, используемой в эстрадном танце.

Примеры заданий по реферированию:

1. Реферат на тему: Джаз-танец в системе современной эстрадной хореографии.
2. Методика исполнения базовых движений джаз-танца.
3. Реферат на тему: Основоположники базовых техник современной хореографии (М.Грэм, Л.Хортон, Э.Эйли и др.) - по выбору студента.
4. Методика исполнения базовых движений техники Хортон.
5. Основоположники хип-хоп хореографии и ведущие балетмейстеры современности в данном направлении танца.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «МЕТОДИКА И ТЕХНИКА ЭСТРАДНОГО ТАНЦА»

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Кол-во часов УСР	Форма контроля
	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия		
Раздел 1. Основы подготовки исполнителя эстрадного танца	2	40	4	10	творческое задание
Раздел 2. Разнообразие техник и стилей джаз танца и их применение в эстрадной хореографии	2	42	4	10	реферат, творческое задание
Раздел 3. Техника контемпорари джаз танца в современной эстрадной хореографии	2	32	4	12	практический показ
Раздел 4. Особенности стиля и техники танца хип-хоп и джаз-фанк	2	36	4	10	анализ конкурса
Раздел 5. Афро-джаз танец в техническом арсенале хореографической лексики эстрадного танца	2	38	4	10	практический показ
Раздел 6. Исполнительская техника и выразительность танцовщика в эстрадном танце	2	36	8	12	творческое задание, практический показ
Всего	12	224	28	64	

4.2 ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная:

1. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям). Ч. 3 / С. В. Гутковская. – Минск : БГУКИ, 2020. – 134 с. : нот. примеры ; 28х20 см. – Библиогр.: с. 51-54 (27 назв.).

2. Карчевская, Н.В. Эстрадный танец в Беларуси : [монография] / Н. В. Карчевская. – Минск : Энциклопедикс, 2015. – 272 с.

Дополнительная:

1. Александрова, Н. А. Джаз-танец. Пособие для начинающих : учеб. пособие / Н. А. Александрова, Н. В. Макарова. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2012. – 187, [1] с.

2. Вернигора, О. Н. Методика преподавания современных направлений в хореографии [Электронный ресурс] : учеб.-метод. пособие / О. Н. Вернигора. – 2-е изд., испр. и доп. – Барнаул : АлтГИК, 2018. – 223 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/172638>. – Дата доступа: 11.06.2021.

3. Вернигора, О. Н. Современный танец [Электронный ресурс] : учеб.-метод. пособие / О. Н. Вернигора. – Барнаул : АлтГИК, 2020. – 211 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/172651>. – Дата доступа: 11.06.2021.

4. Есаулов, И. Г. Устойчивость и координация в хореографии : учеб.-метод. пособие / И. Г. Есаулов. – Изд. 5-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, [2020]. – 158, [1] с.

5. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология : учеб. пособие для вузов культуры и искусств. Ч. 1 / А. Д. Жарков. – Москва : [б. и.], 2003. – 187 с.

6. Зыков, А. И. Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов [Электронный ресурс]: учеб. пособие / А. И. Зыков. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 344 с. – Режим доступа : [//e.lanbook.com/book/166849](https://e.lanbook.com/book/166849). – Дата доступа: 11.06.2021.

7. Иванов, В. Г. Современные направления в хореографии [Электронный ресурс] : учеб. пособие / В. Г. Иванов. – Пермь : ПГИК, 2019. – 120. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/155790> . – Дата доступа: 11.06.2021.

8. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в Беларуси : [монография] / Н. В. Карчевская. – Минск : Энциклопедикс, 2015. – 272 с. Курюмова, Н. В.

Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Н. В. Курюмова. – 2-е, стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 208 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/158913>. – Дата доступа: 11.06.2021.

9. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учеб. Пособие / В. Ю. Никитин. – Изд. 6-е, стер. – Москва ; Санкт-Петербург ; Краснодар : Лань : Планета музыки, [2020]. – 517, [2] с. : фот., схемы, табл. ; 24х17см. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

10. Шубарин, В. А. Джазовый танец на эстраде : учеб. пособие / В. А. Шубарин. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, [2021]. – 235 с., XVI с. фот. : рис., схемы, табл. ; 21х14 см + 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – (Учебники для вузов. Специальная литература).