


Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Д.А.Кожемяко

« 30 » июня 2025 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан ФМиХИ

 И.М.Громович

« 30 » июня 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА**

для специальности 6-05-0215-03 Хореографическое искусство

Профилизация: балетный танец

Составитель:

Коновальчик И.В., доцент кафедры хореографии, кандидат искусствоведения,  
доцент

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

## **РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

**В. В. Дудкевич**, художественный руководитель и главный балетмейстер Заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного академического ансамбля танца Беларуси, Народный артист Беларуси

**М. Г. Драпеза**, заместитель председателя цикловой комиссии «Хореографическое искусство. Народное танцевальное художественное творчество» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»

## **РАССМОТРЕН И РЕКОМЕНДОВАН К УТВЕРЖДЕНИЮ:**

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

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....</b>	<b>4</b>
<b>2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>7</b>
2.1 Содержание учебного материала: программа курса.....	7
2.2 Краткий конспект лекций.....	11
<b>3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>41</b>
3.1 Тематика практических занятий.....	41
3.2 Тематика индивидуальных занятий.....	49
<b>4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....</b>	<b>50</b>
4.1 Темы и формы контрольных заданий самостоятельной работы студентов .....	50
4.2 Экзаменационные задания.....	52
4.3 Перечень теоретических вопросов к экзаменам.....	54
4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	57
<b>5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>59</b>
5.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины .....	59
5.2 Методические рекомендации по написанию курсовых работ .....	63
5.3 Информационно-методическая часть.....	71
5.4 Перечень рекомендованных средств диагностики результатов учебной деятельности студентов.....	72

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Искусство балетмейстера» построен в соответствии с требованиями образовательного стандарта общего высшего образования Республики Беларусь. Предназначен для высших учебных заведений по специальности 6-05-0215-03 Хореографическое искусство, профилизация: балльный танец.

В начале XXI века балльная хореография развивается в условиях усиления трансформационных процессов художественной культуры, нарастания вариативности в художественных языковых системах каждого из видов искусства и их стремлением к взаимодействию, объединению и слиянию. Сегодня происходит расширение сферы использования балльной хореографии. Кроме традиционных чемпионатов по спортивному-балльному танцу, которые предполагают парные выступления, активно внедряются соревнования среди ансамблей, шоу программы, фристайл, чемпионаты по европейскому и латиноамериканскому секвею. Разработана и постоянно расширяется единая программа соревнований, которые проходят уже более чем в ста странах мира. Задачами Всемирной федерации на ближайшие пятьдесят лет являются включение танцевального спорта в программу Олимпийских игр, Параолимпийских игр, молодежных Олимпийских игр. Увеличение зрелищности балльного танца как прогрессивной тенденции его дальнейшего развития способствует повышению качества не только исполнительского мастерства танцоров.

Особая роль в формировании основных профессиональных компетенций принадлежит дисциплине «Искусство балетмейстера», преподавание которой для каждого направления специальности «хореографическое искусство» имеет свою специфику. Сложность обучения балетмейстерскому мастерству в сфере балльного танца связана с тем, что сам он находится в зоне пересечения двух видов искусства – хореографии и спорта. Сегодня необходимы специалисты хореографы, способные к переосмыслению средств, форм и методов обучения.

Являясь важной учебной дисциплиной в системе высшего хореографического образования в процессе подготовки будущих специалистов в области хореографического искусства, «Искусство балетмейстера» сосредотачивает в себе объем знаний, умений и навыков, необходимый для хореографа, осуществляющего свою творческую деятельность в русле универсальной тенденции мультикультурности.

В этой связи дисциплина «Искусство балетмейстера» выступает в качестве предмета, объединяющего не только специальные дисциплины, такие как «Спортивный балльный танец», «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», «Историко-бытовой танец», «Эстрадный танец» и др., но и предметы социально-гуманитарного цикла: «Педагогика», «Психология» и др.

Основная цель УМК дисциплины «Искусство балетмейстера» – предоставить студенту полный комплект учебно-методических материалов для изучения дисциплины, дать рекомендации, позволяющие студенту оптимальным образом организовать процесс усвоения учебного материала, что предполагает решение следующих **задач**:

- овладение теорией и технологией создания хореографических произведений, разнообразных по форме, в соответствии с особенностями построения музыкальных произведений;
- освоение навыков создания собственных хореографических произведений и работы с исполнителями над хореографическим текстом;
- приобретение студентами умений и навыков синтезировать выразительные средства хореографического и других видов искусства;
- освоение навыков воплощения художественного замысла сценического произведения в любительских и профессиональных хореографических коллективах различных направлений.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен **знать**:

- основную терминологию дисциплины;
- основные законы создания хореографической композиции;
- специфику выразительных средств хореографической композиции;
- принципы подбора музыкального материала для создания хореографической композиции;
- законы создания художественного образа в хореографическом произведении;
- приемы организации пластического материала в процессе создания хореографической композиции;
- стадии постановочного процесса;
- методику постановочной и репетиционной работы;

**уметь**:

- создавать хореографические композиции на материале танцев из латиноамериканской, европейской программ, и современного танца;
- использовать навыки постановочной деятельности;
- использовать балетмейстерские приемы;
- использовать законы воплощения хореографического образа;

**владеть**:

- методикой постановочной работы;
- навыками балетмейстерской деятельности.

УМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний, вспомогательный, а также пояснительную записку.

Теоретический раздел УМК содержит материалы, которые знакомят студентов с текстами лекций по дисциплине в объеме, установленном учебной программой для направлений специальности «Хореографическое искусство».

Практический раздел УМК содержит темы практических и индивидуальных занятиях по созданию хореографического произведения, направленные на закрепление теоретических знаний по дисциплине

«Искусство балетмейстера», освоение основных законов создания хореографической композиции, принципов подбора и анализа музыкального материала, практическое воплощение художественного замысла балетмейстера.

Раздел контроля знаний УМК содержит материалы текущей и промежуточной аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности студентов требованиям образовательных стандартов высшего образования и учебно-программной документации образовательных программ высшего образования; разнообразные формы контроля за успеваемостью обучения; экзаменационные задания перечень вопросов к экзаменам; критерии оценки результатов учебной деятельности.

Курс завершается экзаменами, на которых студент должен представить самостоятельное оригинальное хореографическое произведение и подтвердить свои знания по теоретической части программы.

Вспомогательный раздел УМК содержит элементы учебно-программной документации образовательной программы высшего образования; методические рекомендации по написанию курсовой работы; примерная тематика курсовых работ; перечень учебной литературы, рекомендуемой для изучения учебной дисциплины.

В соответствии с учебным планом по учебной дисциплине «Искусство балетмейстера» в 6-ом семестре предусматривается написание курсовой работы, на которую отведено 40 аудиторных часов.

Разнообразные формы контроля за успеваемостью обучения предусматривают выявление уровня владения хореографами теоретическим материалом, навыками постановочной и репетиционной работы. По результатам каждого семестра обучения студент показывает не менее одного учебного или танцевального этюда либо самостоятельного номера (хореографической композиции) в зависимости от учебного задания.

В соответствии с учебным планом БГУКИ на изучение учебной дисциплины «Искусство балетмейстера» всего предусмотрено 945 часов, из аудиторных – 502 часа (лекции – 38 часов, практические занятия – 398 часов, индивидуальные занятия – 66 часов).

Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачеты, экзамены.

## **2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1 СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

#### **Введение. Дисциплина «Искусство балетмейстера» специфика и задачи**

«Искусство балетмейстера» как одна из ведущих учебных дисциплин в процессе подготовки специалистов высшей квалификации в области хореографического искусства. Роль дисциплины в процессе подготовки специалиста-хореографа. Основные категории предмета, их общая характеристика и специальная терминология. Взаимосвязь дисциплины с теорией, методикой и практикой преподавания специальных смежных дисциплин.

#### ***Тема 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера***

Понятие «хореографическая композиция» как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера. Основные законы хореографической композиции, ее составные части и выразительные средства. Взаимообусловленность и соотношение формы и содержания в хореографическом произведении.

#### ***Тема 2. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции***

Музыкальный материал – основа работы балетмейстера в процессе создания хореографической композиции. Основные принципы взаимодействия музыки и хореографии. Параметры взаимодействия музыки и хореографии: жанр, стиль, темп, метр, ритм, мелодия, интонация, фактура, образ. Принципы подбора музыкального материала для хореографического воплощения. Этапы балетмейстерского анализа музыкального произведения как необходимый подготовительный этап работы в процессе создания хореографической композиции. Музыкальные формы, наиболее часто применяемые для создания хореографической композиции. Особенности работы балетмейстера с музыкальной фонограммой. Компиляция как метод соединения, монтажа отдельных эпизодов и фрагментов в единое художественно-целостное музыкальное произведение.

#### ***Тема 3. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции***

Понятие «рисунок танца». Обусловленность рисунка танца художественным замыслом балетмейстера, содержанием хореографического произведения. Воздействие различных построений и перестроений на зрительное восприятие. Классификация рисунков танца. Пластический мотив рисунка танца в хореографической композиции. Логика развития рисунка

танца. Переходы между рисунками танца, их виды и особенности. Зависимость рисунка танца от зрительного восприятия. Способы увеличения зрительного восприятия рисунка танца. Особенности воздействия перестроений на сценической площадке. Развитие рисунка танца на основе европейской программы бальной хореографии (Венский вальс, Медленный вальс). Переходы между рисунками танца, их виды и особенности. Принципы построения рисунка танца на сценической площадке. Специфика использования рисунка танца в «формейшен». Картины геометрического рисунка. Смена картин геометрического рисунка.

#### ***Тема 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции***

Понятие «лексика танца» в бальной хореографии. Лексический фонд европейской и латиноамериканской программ. Характеристика лексики европейской программы (Медленный вальс, Танго, Венский вальс, Медленный фокстрот, Квикстеп). Характеристика лексики латиноамериканской программы (Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль, Джайв). Обусловленность хореографической лексики характером и структурой музыкального материала. Основные приемы сочинения движения. Понятие «пластический мотив» в хореографическом произведении. Приемы развития пластического мотива в хореографической композиции. Пластическая выразительность и средства ее воплощения в хореографическом произведении. Пантомима в хореографическом искусстве, ее специфика и отличительные особенности. Мимика и пластика рук – средство пластической выразительности при создании хореографического образа.

#### ***Тема 5. Балетмейстерский прием как способ организации пластического материала в хореографической композиции***

Определение понятия «балетмейстерский прием», общая характеристика. Балетмейстерский прием как один из способов организации пластического материала в хореографической композиции. Принципы использования балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения. Специфика применения балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения. Простейшие балетмейстерские приемы, особенности их реализации в процессе постановочной работы. Зависимость применения простейших балетмейстерских приемов от музыкального материала. Сочетание простейших приемов развития пластического мотива в процессе создания хореографического произведения. Взаимосвязь рисунка танца и простейших приемов развития пластического мотива в процессе создания хореографического произведения.

#### ***Тема 6. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции***



Понятие «драматургия» в хореографическом искусстве, ее специфика и функции в танцевальном произведении. Балетмейстер как драматург и режиссер танцевального произведения. Понятие «сюжет» в хореографическом искусстве, его разновидности и специфика. Конфликт – как движущая сила развития сюжета. Специфика создания сюжетного номера в хореографическом искусстве. Основные части хореографического произведения, их специфика, длительность и логика построения. Понятие бессюжетной драматургии хореографического произведения и специфика ее создания. Сбор и анализ материала, изучение прямых и косвенных источников в процессе формирования художественного замысла.

### ***Тема 7. Создание художественного образа в хореографическом произведении***

Образ в хореографическом искусстве, его функции и специфические особенности. Образ как форма воплощения художественного замысла балетмейстера, идеи и драматургии хореографического произведения. Музыкальный образ программного и непрограммного музыкального произведения. Взаимосвязь и взаимозависимость музыкального и хореографического образа в сценической композиции. Образность танцевального произведения, способы и приемы ее создания. Принципы работы балетмейстера по созданию хореографического образа. Основные законы драматургического развития хореографического образа. Средства пластической выразительности в характеристике сценического образа. Создание образных рисунков и образной лексики в процессе реализации хореографического замысла.

### ***Тема 8. Создание хореографической композиции в форме камерного танца, работа с предметом***

Хореографические формы, их специфика и особенности воплощения. Параметры взаимодействия музыкальной и хореографической формы. Камерные формы хореографического искусства: сольные, дуэтные композиции и хореографические композиции для малых групп (3-5 человек), особенности создания. Специфика подбора исполнителей для камерных форм. Принципы подбора музыкального материала для женских и мужских сольных партий. Понятие «дивертисментный» и «действенный танец», характерные особенности создания.

Использование предмета в хореографической композиции. Особенности работы с предметом при сочинении хореографической композиции в форме камерного танца. Основные функции предмета при его использовании в хореографической композиции. Предмет – как действующее лицо, несущее на себе нагрузку художественной образности. Особенности использования предмета в качестве композиционного стержня, выразителя идеи. Особенности работы с предметом при сочинении хореографической композиции в форме камерного танца. Особенности работы с предметом при

сочинении хореографической композиции в форме массового танца. Роль аксессуаров и предметов в зрелищной и действенной сторонах хореографической композиции.

### ***Тема 9. Приемы полифонического изложения хореографической фактуры***

Понятие «фактура» в музыке и хореографии. Типы взаимоотношения музыкальных голосов: общая характеристика. Понятие «полифония». Разновидности полифонического изложения музыкального произведения. Полифонический прием в хореографическом искусстве. Полифонический прием как средство создания пластической выразительности в хореографическом произведении. Специфика применения полифонических приемов при создании танцевальной композиции. Зависимость использования полифонического изложения хореографической фактуры от музыкального материала. «Двухголосье», «остинатный бас», «канон» и специфика их применения в создании хореографической композиции. Особенности использования полифонических приемов при организации танцевального материала. Взаимосвязь рисунка танца и полифонической организации пластического мотива.

### ***Тема 10. Создание хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии с лексикой различных танцевальных систем***

Принципы создания хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии и лексики танцевальных систем. Критерии подбора и специфика танцевальных систем для создания хореографической композиции. Особенности подбора музыкального произведения для воплощения хореографической композиции на основе синтеза танцевальных систем. Формирование художественного замысла (определение темы и идеи) и разработка драматургии хореографической композиции с учетом специфики лексического материала различных танцевальных систем. Современная тема в бальной хореографии. Принципы создания хореографической композиции на современную тему на основе синтеза бальной хореографии и лексики различных танцевальных систем.

### ***Тема 11. Создание оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для завершающего экзамена***

Формирование художественного замысла оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для завершающего экзамена. Определение темы и идеи хореографического произведения. Подбор музыкального материала для хореографического воплощения оригинального художественного замысла. Определение стиля, жанра и формы будущего хореографического произведения. Разработка драматургии, составление программы и композиционного плана оригинальной хореографической композиции. Подбор выразительных средств

для практического воплощения художественного замысла оригинальной хореографической композиции. Работа над концепцией театрального оформления, светового решения и сценического костюма хореографической постановки. Планирование и организация постановочного и репетиционного процессов по созданию оригинальной хореографической композиции.

## 2.2 КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

### ***Введение. Лекция. Дисциплина «Искусство балетмейстера», специфика и задачи***

Современный спортивно-бальный танец обладает особой спецификой, так как в нем совершенно по-новому соединились движения, музыка, свет и сценический костюм. Наблюдая бурное развитие спортивного бального танца, можно констатировать, что сегодня этот вид хореографического искусства перерабатывает и впитывает в себя элементы различных танцевальных систем, создавая новую пластику, а также трансформирует устоявшуюся хореографическую лексику бального танца. Спортивный бальный танец активно развивающийся вид танцевального искусства, который в своем генезисе и развитии, с одной стороны, представляет собой хореографическое искусство, а с другой – результат своеобразного синтеза искусства и спорта. Современная бальная хореография – это, прежде всего, авторская хореография, в связи с чем значение дисциплины «Искусство балетмейстера» в сфере спортивного бального танца сильно возросло.

Сегодня целью дисциплины «Искусство балетмейстера» является вооружить студента необходимыми теоретическими и практическими навыками, умениями и знаниями для работы в сфере хореографического искусства. В связи с этим задачами данной дисциплины являются:

- овладение теорией и технологией создания хореографических произведений;
- приобретение навыков создания собственных хореографических произведений и работы с исполнителями над хореографическим текстом;
- умений синтезировать выразительные средства бальной хореографии с другими танцевальными системами;
- выработать режиссерские навыки при создании сценической театрализованной хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программы;
- сформировать педагогические навыки, обусловленные общими методологическими закономерностями воспитательной и социально-психологической работы с творческой личностью
- развивать организаторские навыки, обусловленные общими методологическими закономерностями воспитательной и социально-психологической работы с творческой личностью.

Основываясь на задачах, стоящих перед студентами, дисциплина «Искусство балетмейстера» предусматривает тесную взаимосвязь со

смежными учебными дисциплинами хореографического цикла, такими как классический, белорусский танцы, основы современного танца, новые направления современной хореографии, дуэтно-сценический танец, стрит-культура, опирается на них, используя общие теоретические положения и практическую направленность.

В настоящее время одной из тенденций развития бальной хореографии является создание танцевальных программ, в которых наблюдаются следующие тенденции:

- повышение аспекта зрелищности выступлений танцоров, прежде всего в латиноамериканской программе, которая становится все более атлетичной, насыщается элементами шоу, некоторыми игровыми моментами, превращающими балльные танцы в красивое эстетическое зрелище;
- увеличение число разнообразных поддержек, поз, основные фигуры изменяются благодаря необычным соединениям, движениям корпуса и позициям рук;
- наблюдается развитие скорости и динамичности балльного танца;
- повышается сложность и разнообразие программ за счет включения в танцевальные программы новых комбинаций из основных фигур, выполненных по частям, использования партнером (или партнершей) партии партнерши (или партнера);
- увеличивается количества поддержек, оригинальных элементов и находок, синкопированных ритмов, разнообразия фигур, линий, уменьшения количества несложных фигур в танце и др.;
- идет увеличение амплитуды шейпов в европейской программе;
- наблюдается улучшение технической подготовленности исполнителей балльной хореографии.

Таким образом, очевидно, что спортивный - балльный танец является не только частью спорта, но и искусства. Он тесно связан с модой, с социальными изменениями, политической обстановкой, что в разные периоды накладывало свои отпечатки на его развитие.

### **Лекция 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера**

Композиция – в переводе с латинского (composition) обозначает составление, сочинение, расположение частей. Хореографическая композиция – это оригинальное сочинение хореографа, создание единого цельного произведения из различных танцевальных и пластических элементов, на соответствующий музыкальный материал и характеризующееся стилистическим единством. Как правило, балетмейстер, создавая хореографическую композицию, вкладывает в нее определенное смысловое наполнение. Хореографическая композиция, составленная механически, не одухотворенная мыслью, чувством и идеей предстает перед зрителем как сочинение, имеющая чисто формальное значение. По мнению известного искусствоведа П. М. Карпа танец выступает не столько средством общения,

сколько «формой проявления чувств». Именно в этом качестве танец проникал в обряды, ритуалы, был важнейшим элементом дионисийских празднеств, которые предшествовали театру.

Хореографическая композиция является важнейшим организующим компонентом художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому.

Хореографическое произведение, создаваемое хореографом, может иметь различные формы, как большие (многоактный и одноактный балет, хореографический монолог, тематические хореографические произведения, сюиты), так и маленькие (сюжетные и бессюжетные танцы, хореографические картинки, хореографические зарисовки и т. п.). И каждая композиция включает в себя ряд танцевальных комбинаций, которые основываются на определенном музыкальном материале.

Как правило, хореографическая композиция отражает все особенности музыки, строится по законам драматургии.

Композиция танца состоит из ряда компонентов. В нее входят

- 1.драматургия (содержание);
- 2.музыкальный материал;
- 3.хореографический текст (движения, позы, жесты, мимика, ракурс)
- 4.рисунок танца (расположение и перемещение танцующих по сценической площадке).

И все это подчинено задаче – выразить мысль хореографа, и отразить эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении.

Умение пользоваться законами композиции и правильно применять их – одна из самых сложных и трудных задач, так как ни одно хореографическое произведение не может строиться по определенному стандарту, и каждая тема танцевального номера имеет свою особую форму воплощения. От таланта, изобретательности, опыта и мастерства хореографа, от знания непреложных законов зависит создание яркой, неповторимой формы танцевального движения.

Художественное произведение в любом виде искусства всегда представляет собой единое композиционное целое. Рассмотрим основные принципы создания композиции, которые относятся к любому виду искусства, но исследуем их применение в хореографии. Итак, эти элементы:

*Основные принципы хореографической композиции.*

1. Принцип целостности
2. *Принцип вариации и контраста в построении действия.* Вариации и контраст, не смотря на кажущееся различие, дополняют друг друга. Вариация – это видоизменение уже знакомого хореографического материала мотива, т. е. некое изменение текста, который уже использовался. Контраст требует введения нового материала, который противопоставляется уже использованному мотиву. Контраст всегда бывает неожиданным, он вносит изменения, которые дают новые краски, и очень часто контрасты становятся кульминациями или кульминационными моментами. Для успешной

презентации танцевального произведения необходимо использовать оба этих элемента. Возможно изменение силовых характеристик: мотив легких движений противопоставляется мотиву акцентированных и напряженных движений. Контраст не всегда появляется внезапно, движение может постепенно убыстряться, может постепенно возрастать напряжение, может постепенно изменяться пространство.

3. *Принцип подчиненности всех средств композиции идейному замыслу.* В хореографической композиции все средства выразительности должны быть подчинены единому идейному замыслу

4. *Принцип соотношения формы и содержания*

5. *Принцип динамики развития.* Все действие в хореографической композиции в конечном итоге приводится к кульминации – вершине музыкально-хореографического действия. Пластический текст, позы в соответствующих ракурсах, жесты, мимика и рисунок – все выразительные средства хореографического искусства в своем логическом построении приводят к этой вершине. Кульминацию можно подготовить за счет

- изменения пластического текста, увеличения и уплотнения движений на единицу времени;

- изменения силовых и временных характеристик, постепенное нарастание по силе или по времени, внезапное изменение динамики за счет неожиданных акцентов, резкое изменение ритмической модели;

- изменения пространства, резкое изменение величины пространственной модели (размер, уровень, направление), изменение фокуса движения, изменение качества движения за счет его расширения или уменьшения;

6 *Закон соотношения частей хореографической композиции*

Несоблюдение правильного соотношения частей хореографической композиции в их логической взаимосвязи приводит к смещению или исчезновению какой-либо части композиции и в конечном счете к появлению произведения «рыхлого», запутанного, лишенного танцевальной формы, и не способного выразить замысел балетмейстера.

## **Тема 2. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции**

Рисунок танца относится к одному из выразительных средств хореографического искусства и его составной частью.

Если следить за танцующими, обращая внимание не на их движение, а лишь на перемещение по сценической площадке и зафиксировать эти передвижения на листе бумаги, то мы тем самым воссоздаем рисунок танца. Таким образом, под понятием «рисунок танца» понимается расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок танца находится в нерушимом единстве с музыкальным материалом. Он отражает образное содержание музыки, ее характер стиль, контактирует с темпом и ритмом, и связан со структурой музыкального произведения. Каждый рисунок должен

быть выявлен на протяжении 1 или 2-3 музыкальных периодов. При работе над сочинением рисунка танца необходимо учитывать его логику построения, и каждый последующий рисунок должен быть логическим продолжением предыдущего. При правильном сочинении рисунок должен быть выявлен до конца и иметь завершение.

Между рисунками танца существуют переходы, которые выполняют функцию соединения разнообразной палитры рисунка в единую последовательность. Можно выделить простые переходы (кратчайший путь от рисунка к рисунку), интенсивный переход (переход, при котором продолжает развиваться пластическая мысль рисунка или дается заявка на следующий рисунок). Переход от рисунка к рисунку может быть осуществлен в конце музыкального периода, а может начинаться на начало фразы. Но тогда балетмейстер должен соблюдать этот принцип перехода от рисунка к рисунку.

Рисунок танца должен совпадать с музыкальным периодом, но если музыкальный период небольшой, то рисунок может быть продолжен на следующий период, при этом необходимо помнить, что длительность рисунка всегда гораздо больше, чем переход.

В балетмейстерской практике есть важный термин – «точка восприятия» – это место наиболее активного действия, зона повышенного зрительского восприятия. Благодаря точке восприятия у балетмейстера появляется уникальная возможность – концентрировать внимание зрителя на определенном участке сцены, на определенном исполнителе и т.д.

Каждый рисунок строиться из законов зрительского восприятия. Существует несколько способов увеличения восприятия одного и того же рисунка за счет усложнения хореографической лексики; увеличения или уменьшения темпа, амплитуды рисунка; использования атрибутов; смены направления.

Рисунок танца может решать определенные задачи:

1. С помощью рисунка можно выразить определенную мысль и передать эмоциональное состояние в хореографии (клин, ромб, квадрат, круги, мягкие изогнутые линии), и показать эмоциональное состояние героев, которое проявляется в их действии (диагональ, четкие линии или петляния)

2. Рисунок танца организует движение танцующих, систематизирует их и подчиняет все движения и перестроения основной идеи хореографического произведения. Различные построения и перестроения оказывают на зрителя определенное психологическое воздействие и задача хореографа – добиться, что бы рисунок танца полностью отражал ту мысль, то настроение и характер, которые заложены в номере.

Еще во времена Пифагора началось исследование воздействия на человека различных построений и перестроений.

*Горизонтальные линии* носят, как правило, спокойно - статичный характер. Композиционный прием использования горизонтальных направлений дает возможность передать состояние относительного покоя и тишины.

*Вертикальные линии* символизируют возвышенный характер. Использование параллельных вертикальных направлений подчеркивает состояние парадности, величия, приподнятости.

*Диагональные линии* они имеют возбуждающий, динамический характер, стремительность и динамику. Композиционный прием использования диагональных направлений способствует усилению или ослаблению движения. При использовании диагоналей необходимо знать, что диагональ слева - направо активизирует восприятие, а диагональ справа - налево несколько ослабляет восприятие движения. Построение композиции по диагонали позволяет показать значительную степень глубины пространства. Кроме того, по диагонали очень выгодно исполнять всевозможные движения, требующие стремительной динамик, воздушные полеты, различные вращения и т.д.

*Круг* характеризует законченность, определенность, полноту Движения, исполняющиеся по кругу тоже могут иметь различные направления (против или по часовой стрелки, зигзагообразные перемещения, по спирали).

*Полукруг и мягкие линии* характеризуют умиротворенность, мягкость, негу.

Исходя из значений о воздействии определенных построений и перестроений на человека, хореограф может через рисунок точно донести свою мысль.

Например: «Вальс» требует рисунка плавного, неторопливого – это круги, полукруги, всевозможные переходы. Острый характер «Танго» требует динамичных передвижений, резких поворотов, неожиданных смен в направлении движения. Хотя круг может использоваться и в «Вальсе», и в «Танго», но характер рисунка в лирическом танце будет отличаться по динамике.

### ***Классификация рисунков.***

Рисунки танца отличаются друг от друга длительностью восприятия и сложностью, находясь в прямо пропорциональной зависимости (чем сложнее рисунок, тем он интереснее и дольше воспринимается зрителем). Классификация рисунков очень разнообразна, их можно классифицировать:

1. *По объему* (рисунки делятся на мелкие, средние и крупные).

2. *По степени сложности*: возрастающей интенсивности (когда из одного большого, крупного рисунка образуются 2, 3 и более мелких рисунков) и убывающей интенсивности (когда из 2.3.4 мелких рисунков образуется один большой рисунок).

3. *По плановому расположению* рисунки делятся на одноплановый (когда идут основные построения на круг, квадрат, шеренгу, колонны и т.д.); - двухплановый, в котором один рисунок является главным, а второй второстепенным (в главном рисунке движения более яркие, насыщенные, нежели во втором плане. Второй план должен оттенять главный план. Часто в центр ставят солистов и делают им сольные сильные комбинации, в то время



как масса просто оттеняет солистов); многоплановый (эти рисунки состоят из нескольких частей, куда входят главный, аккомпанирующий рисунки и фон.

4. *По изобразительности* рисунки делятся на *образные* (такой рисунок несет в себе, как правило, какой-то конкретный образ, и для такого рисунка нужна эффектная, конкретная пластика движения) и *геометрические*. Геометрические рисунки, в свою очередь, подразделяются на симметричные, в которых предполагается полное соответствие в расположении частей целого по отношению центра и ассиметричные, в которых присутствует несоразмерность.

Рисунок танца зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. Рисунок должен отражать характер и образ музыки, находится в тесной связи с темпом и ритмом музыкального материала. В хореографической композиции, как и в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой. Однако в каждом ассиметричном рисунке должна присутствовать внутренняя гармония, и все части должны находиться во внутренней пропорции.

Тема «Рисунок танца» имеет свою специфику, применительно к формейшн. Формейшн – это командный вид танцевального спорта, предусматривающий синхронное взаимозависимое исполнение музыкально-хореографической композиции, под специально созданную музыкальную фонограмму.

Общий рисунок композиции формейшн складывается из трех компонентов: ритмического, геометрического и хореографического. Как было сказано ранее, хореографический рисунок постановки в традиционном понимании включает в себя геометрическое построение. Но в формейшн одной из целей выступления является построение геометрических картин, во время исполнения композиции и оценка качества перестроений по геометрическому рисунку является одной из важных составляющих судейской оценки. В формейшн под геометрическим рисунком понимается «совокупность выстраиваемых геометрических картин и смена таких картин, исполняемых в течении спортивной программы». Сказанное позволяет говорить о двух составляющих понятия «геометрический рисунок спортивной программы формейшн»: «сама картина геометрического рисунка» и «смена картин геометрического рисунка». Рассмотрим эти понятия.

Картина геометрического рисунка – это расположение танцевальных пар на паркете (это любое геометрическое построение, принятое за основу равнение участников команды относительно друг друга и с учетом точек танцевальной площадки при построении конкретной картины).

Смена картин геометрического рисунка – это выбранный способ перехода танцевальных пар из одного рисунка (картины) в другой.

Понятие «картина» в данном контексте соответствует понятию «рисунок» в традиционном терминологическом понимании дисциплины «Искусство балетмейстера».

Динамичность рисунка программы формейшн определяется темпом смены выстраивания картины геометрического рисунка, темпом смены музыкальных отрезков, комбинацией изменения скорости движений и продвижений, продолжительностью ускорений и замедлений и степенью синхронности танцующих пар.

Степень трудности музыкально-хореографической композиции формейшн определяется насыщенностью программы элементами. Например:

- исполнение динамичных геометрических картин более трудно, чем статических, особенно при исполнении в быстром темпе;
- танцевальный фрагмент, исполняющийся в одной вертикальной линии труднее довести до абсолютной синхронности, чем в двух и более линиях;
- танцевальные комбинации с прерывистым ритмом и поворотами исполнить синхронно труднее, чем равномерное длительное движение.

При построении хореографической композиции хореографы используют трюковые элементы и поддержки, исполнение которых требует подхода в исполняемому трюку.

Классификация картин геометрического рисунка спортивной программы формейшн, во многом совпадает с традиционной классификацией, но имеет свои отличия.

В зависимости от положения относительно центра площадки рисунок (картина) может быть:

- центрированной (центр площадки является центром построения рисунка);
- нецентрированной (центр площадки не является центром построения рисунка);

В зависимости от занимаемой площади рисунки (картины) геометрического рисунка делятся на:

- сомкнутые, сжатые (занимают 25% площади танцевальной площадки, и предполагают наличие минимальной дистанции и интервала между исполнителями);
- разомкнутые, растянутые (занимают 75% площади танцевальной площадки, и предполагают наличие максимальной дистанции и интервала между исполнителями);
- стандартные (занимают от 35% до 55 % площади танцевальной площадки).

В зависимости от построения рисунка (картины) подразделяются на

- симметричные; - асимметричные;

В зависимости от числа объектов рисунка (картины) подразделяются на:

- однообъектный (рисунок, состоящий из одной геометрической фигуры, выстроенный исполнителями);
- многообъектный (в рамках одного рисунка выстраивается второй и третий рисунок, например: ромб и диагональ, квадрат и две линии, круг и ромб)

В зависимости от степени подвижности рисунка (картины) подразделяются на:

- статичные (при исполнении которых не происходит изменения расположения танцевальных пар);
- динамичные (при исполнении которых изменяется взаимное расположение танцевальных пар, не модифицируя при этом геометрический объект и не перемещая картину по площадке);

Так же при построении геометрического рисунка большое значение имеет приоритет равнения, который определяется наибольшим количеством пар или отдельных исполнителей, находящихся на одной прямой линии.

### **Лекция 3. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции**

Знание основ взаимодействия и взаимовлияния музыки и хореографии очень важны для работы хореографа, так как именно музыкальный материал определяет структуру и интонационную основу, подчас выступая в качестве создателя «зримого образа», и именно он заключает в себе драматургическую сущность образа в традиционных видах хореографического искусства. Ж. Ж. Новерр утверждал, что музыка есть и должна быть тем либретто, которое определяет и устанавливает движения танцовщика; К. Блазис подчеркивал, что «<...> музыка должна описывать действующих лиц и их страсти, уточняя и завершая их портреты».

При воплощении хореографического образа значение музыки не сводится к роли простого сопровождения, даже если участие музыкального материала ограничивается одним ритмическим аккомпанементом. В силу природы генетического родства музыка и хореографическая лексика, по мнению З. Бекена, находятся в «отношении взаимной зависимости, обусловленности и общности, где данная целостность базируется на единовременном процессе интонационно-звукового и двигательного-пластического развертывания». Интонационный строй, метроритмические и темповые закономерности танцевальных движений, поз и жестов в пластических образах опираются на музыкальный материал, так как хореография и музыка объединены между собой многими параметрами:

- в музыкальном материале изначально заложена метроритмическая основа хореографического текста;
- выбор и специфика хореографического языка базируется на фактурных и мелодико-интонационных формулах музыкального текста;
- музыка определяет эмоциональный строй, характер и образную выразительность – все те компоненты, на основе которых строится образная система

Такая тесная корреляция и взаимозависимость двух искусств, имеющих идентичную художественно-образную систему восприятия, дают право говорить о единой музыкально-хореографической целостности, единой музыкально-хореографической единице, выступающей в роли структурного

основания хореографического образа и всей хореографической композиции в целом.

Разумеется, что данное единство элементов музыки и хореографии не предполагает идентичности, и соотношение качества музыки и хореографии относительно, не смотря на определенную допустимость сравнительных характеристик выразительного значения художественных средств музыки и хореографии, обозначенную выше. Вместе с тем необходимо отметить, что среди хореографов-практиков существовала и другая точка зрения на соотношение музыки и хореографии при отражении образной системы.

В 1935 году известный деятель балетного театра Сергей Михайлович Лифарь в опубликованном «Манифесте хореографа» провозгласил самостоятельность танца и его независимость от музыки. Толчком для такого суждения стал неудавшийся творческий союз с композитором С. Прокофьевым, написавшим по заказу парижской оперы музыку к балету «На Днепре», которая совершенно расходилась с эстетическими взглядами балетмейстера. Серж Лифарь выдвинул тезис, согласно которому танцем движет только ритм и этот ритм заложен внутри самого движения, а не диктуется музыкой, вследствие чего движения не должны подчиняться музыке, и они могут существовать и без нее. Но, не смотря на попытки создать танец без музыки, в постановке «Икар» на ритмическую партитуру Онеггера, С. Лифарю не удалось полностью изгнать музыку из танца. В самой идеи балетмейстера было увлечение, с одной стороны, и большая доля эпатажа, с другой. Однако своим экспериментом он все-таки продемонстрировал, что для отражения и усиления общей концепции образа иногда возможно использование музыки и без мелодий (что нашло подтверждение в будущих постановках современной хореографии). Взгляды балетмейстера Парижской Гранд Опера частично разделяет и искусствовед А. П. Кириллов, который говорит о «субординации сценических компонентов, где текст танцевальных движений – содержательно ведущее начало, а музыка, костюмы и сценография – содержательно ведомые компоненты».

При подборе музыкального материала для создания хореографической композиции необходимо помнить, что главное предназначение музыкального материала, это объединить смысловое, образное и хореографическое решение постановки. Создавая хореографическое произведение, балетмейстер, как правило, выбирает свой путь подбора и поиска музыкального материала:

1 путь - музыкальный материал подбирается под имеющийся замысел. В этом случае необходимо наличие соответствия «музыкального» и «хореографического» образа. Исходя из понимания термина «музыкальный образ» музыка, выбранная для постановки должна быть непременно образная, выразительная и содержательная. Очень часто постановка терпит неудачу из-за образной беспомощности подобранной музыки, ее однотонности и в чем-то бесконфликтности. В том случае, когда музыка бедна, она лишает постановщика возможности использовать для создания образа пластический материал.

2 путь – музыкальное произведение само служит источником создания хореографического образа. Как и в первом случае, в музыкальном материале уже содержится образ, который помогает хореографу при создании хореографического образа. Работая с музыкальным материалом, который уже содержит музыкальный образ, надо помнить, что автор (композитор) уже решил вопрос структурного порядка и хореограф должен учитывать музыкальную форму - структуру, предложенную композитором. Это вместе с тем не исключает возможность грамотного использования купюр и монтажа.

3 путь – использование так называемой «программной музыки», где образ получает словесное конкретное выражение в самом названии музыкального произведения. Например: А. Дворжак «Хоровод домовых», Э. Григ «В пещере горного короля» и т.д. В этом случае программная музыка обязывает балетмейстера искать более скрупулезный хореографический аналог музыкальному образу. Однако в использовании «программной музыки» есть некая доля отсутствия свободы, так как хореограф привязан к названию произведения и к заявленному в нем образу.

Достаточно часто музыкальный материал содержит в себе огромную гамму всевозможных оттенков. Можно встретить музыкальный материал, в фактуре которого имеются яркие черты изобразительности. Это может быть интонация смеха, плача, призыва, раскаты грома, шелест листвы, шум ветра, разнообразные удары и т.д. Присутствие в музыкальном материале таких условных выразительных приемов очень помогает проявлению творческой фантазии постановщика, так как эти моменты могут широко трактоваться в создаваемой хореографической композиции.

Иногда музыкальный материал содержит в себе диалог двух или нескольких мелодических образований, интонаций «вопроса» и «ответа», и тогда возникают более конкретные образы, потому что в музыке изначально присутствует так называемый «элемент общения».

При прослушивании музыкального материала необходимо сразу же провести первичный анализ данного музыкального произведения, определить ритм, темп, характер музыки, необходимо обратить внимание на авторские пометки касающиеся динамики и способа звукоизвлечения.

Огромная роль при создании хореографической композиции на основе музыкального произведения играют компоненты музыки, такие как:

1. тембр (окраска звука);
2. регистр (определенный высотный участок);
3. динамические оттенки (громко, тихо, усиливая звук, ослабляя, очень тихо и т.д.)
4. приемы звукоизвлечения (слитно, отрывисто)
5. мелизматика (разного вида украшения в музыке, такие как трель, форшлаг, морденет).

Все эти составляющие помогут углубить эмоционально-смысловое понимание музыкального материала, вжиться в образ, нарисованный музыкой

и на его основе создать свою оригинальную хореографическую композицию с яркими образами.

Таким образом, из всего вышеизложенного следует, что правильный подбор и анализ музыкального произведения является структурной основой при создании хореографической композиции.

#### ***Лекция 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции***

Слово «лексика» этимологически обозначает словарный состав языка, под понятием «лексика» применительно к хореографическому искусству подразумевается совокупность движений и поз человеческого тела. Достаточно часто употребляется понятие «хореографическая речь». Под хореографической речью подразумевается совокупность выразительных средств, способных нести определенную художественно-образную информацию.

Определения и высказывания специалистов и теоретиков о танце сводятся к указанию на движение и ритм, как основу танца. Историк искусств Э. Гроссе отмечал, что отличительным признаком танца является ритмический порядок движений; хореовед Н. Худеков утверждал, что танец в форме ритмического движения с пластическими формами совмещает в себе скульптуру с живописью или выражение определенного порядка в пространстве. В энциклопедическом издании «Балет» танец характеризуется как «<...> вид искусства, в котором средством создания художественного образа является движение и положение человеческого тела. Переход из одного телоположения в другое образуют движение [1, с. 503]. Н. Холфин высказывал мысль о том, что если сделать одно телодвижение, то мы получим только позу, а для танца необходим длительный ряд телодвижений – определенная их гамма, так же, например «<...> как в музыкальном искусстве один музыкальный звук не образует еще собой музыки» [248, с 55].

Само танцевальное движение является достаточно сложным по своей структуре, потому что при всей слитности и целостности, оно включает в себя одновременную работу рук, ног, корпуса и головы. Характер движения возникает из совокупного функционирования всех движенических элементов – интенсивность, амплитуда, фиксация того или иного положения тела в пространстве, частота смены движения ног, рук, корпуса и головы. Лексику танца еще называют хореографическим языком, который образует хореографический текст.

В хореографическом искусстве существует условное деление лексики на традиционную (комплекс движений, сформированный на определенной территории к определенному историческому периоду), новую (комплекс движений возникший, как способ отражения существующей действительности), новаторскую (лексика, создающаяся путем трансформации движений, относящихся к арсеналу традиционной лексики).

Если лексика традиционных видов хореографического искусства сформировала свой лексический фонд достаточно давно, то определение стилей, стандартов исполнения каждого движения и фигуры, бальному танцу было завершено только в первой половине XX столетия. Лексика бальной хореографии имеет свою специфику и строго табулированное исполнение каждого из танцев европейской и латиноамериканской программ.

Европейская программа включает в себя пять танцев – «Медленный вальс», «Танго», «Венский вальс», «Медленный фокстрот», «Квикстеп». Латиноамериканская программа включает в себя тоже пять танцев – «Самба», «Ча-ча-ча», «Румба», «Пасодобль», «Джайв» лексика каждого из которых, имеет свои особенности.

Рассмотрим характерные особенности лексика каждого из танцев:

«*Медленный вальс*» характеризуется свинговыми движениями, исполняющимися плавно и медленно, с постоянными подъемами и спусками. Музыкальный размер три четверти, акцент приходится на первый удар, скорость исполнения 28-30 такта в минуту;

«*Танго*» обладает стаккатирующими, безсвинговыми движениями, в которых присутствует динамика, резкость и точность. Отсутствие спусков и подъемов, быстрые переходы и смены от медленного к динамичному и наоборот, акцентированный характер движений головы и корпуса являются характерной особенностью этого танца. музыкальный размер две четверти, акцент приходится на оба удара, темп исполнения 31-33 такта в минуту.

«*Венскому вальсу*» присущи свинговые движения (с замахом), исполняющееся плоско, мягко без подъема в стопе на внутренней части поворота, движение идет, как правило, по кругу. Музыкальный размер три четверти, акцент приходится на первый удар, скорость исполнения 28-30 такта в минуту.

«*Медленный фокстрот*» основан на «тройном шаге», «каблучных поворотах», при этом основными характеристиками медленного фокстрота являются линейные, поступательные, свинговые движения в сочетании маятниково и метрономного характера. Музыкальный размер четыре четверти, акцент приходится на первый и третий удары, скорость исполнения 28-30 такта в минуту.

«*Квикстеп*» вообрал в себя основные движения трех популярных танцев, таких как «чарльстон», «шимми», «black bottom». Прыжки на месте и в продвижении, цепочка разнообразных ходов в паре, быстрые прогрессивные шаги, стремительное движение вперед и воздушные кики ногами, неожиданные развороты, всевозможные наклоны корпуса, позы, а также мягкие и стелющиеся движения характеризуют этот танец. Музыкальный размер четыре четверти, акцент приходится на первый и третий удар.

«*Самба*» обладает характерным ритмом, латинские движениями бедрами, с пружинящим акцентом. Все движения очень ритмичные, быстрые и при этом стелющиеся. Музыкальный размер две четверти, акцент приходится на второй удар, скорость исполнения 50-52 такта в минуту.

«Ча-ча-ча» - этот танец достаточно часто рассматривают как оригинальный вариант танца «Румба», но с дополнительным шагом и соответствующими дополнительными ударами в музыке, когда ритм задается ударами кастаньет, барабанов с тремя акцентированными ударами. Движения активные, стремительно меняющиеся, работа корпуса и рук создают атмосферу веселья и быстроты. Музыкальный размер две четверти, акцент приходится на первый удар, скорость исполнения 30-32 такта в минуту.

«Румба» основана на плавных, исполняющихся на месте движениях с акцентами и скользящими переходами, чуть затягивающимися шагами, сочетающимися с мягкими движениями бедер и плавными движениями рук, которые как бы слегка запаздывают. Интонацией любовного томления проникнуты все движения этого танца, и не случайно он назван «танцем любви». Музыкальный размер две четверти, акцент приходится на первый удар, скорость исполнения 30-32 такта в минуту.

«Пасодобль» отличается от всех остальных танцев бальной хореографии наличием сюжетности. Его тема – это рассказы о корриде, быке и матадоре, плахе, испанской танцовщице в различных версиях и вариантах. Лексика этого танца строится на сочетании маршеобразного шага, движений фламенко, различных позировок, сложных прыжков, всевозможных вращений, ритмичным мощным движением по кругу. Особый колорит придают движения с плащом, которые подчеркивают испанский национальный колорит. Музыкальный размер две четверти, акцент приходится на первый удар, скорость исполнения 60-62 такта в минуту.

«Джайв» характеризуется очень ритмичными и быстрыми движениями, в сочетании с киками в ногах и свинговым характером движения, высокое поднятие ног и очень активная смена движений в сочетании с мягкими свинговыми переходами на месте. Музыкальный размер четыре четверти, скорость исполнения 42-44 такта в минуту.

Не смотря на строгие рамки исполнения лексики в бальной хореографии, трансформационные процессы, происходящие во всем хореографическом искусстве, затронули бальный танец. Устоявшаяся лексика танцев европейской и латиноамериканской программы сегодня подвергается влиянию других танцевальных систем и претерпевает некие изменения.

### **Тема 5. Балетмейстерский прием как способ организации пластического материала в хореографической композиции**

Балетмейстерский прием – это особая форма организации пластического мотива (поддачи лексики), которая имеет конструктивное, композиционно-структурное построение и используется для раскрытия образного смысла хореографического произведения.

В хореографии существуют сложные и простые формы развития пластического мотива. Мы разберем простые формы развития пластического мотива. На практике эти приемы, как правило, переплетаются, но для того,



чтобы понять и разобраться в сути, мы рассмотрим их в чистом виде, хотя это деление носит условный характер.

Принципы использования балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения.

Использование простых балетмейстерских приемов развития пластического мотива зависит, в первую очередь, от идеи и художественного замысла балетмейстера. Если хореографу необходимо показать состязание, противостояние или спор между участниками, то он будет прибегать к балетмейстерскому приему «вопрос-ответ» и его виды – «буквальный» или «вариационный». Если в основе идеи хореографического номера лежит показ единения – то наиболее удачным будет применение унисонного исполнения, или приема накопления. Для демонстрации образа водной стихии, воздушных потоков и т.п. может быть использован прием «волны». То. есть каждый балетмейстерский прием имеет свою специфику применения.

Использование балетмейстерских приемов во многом зависит и от музыкального материала. Невозможно применять прием «волны» в хореографическом тексте, если в музыкальном материале нет и намека на некую повторяемость музыкальной фразы. Также будет нелогичным использовать балетмейстерский прием «вопрос-ответ», если музыкальный материал, плавно перетекающий от одной фразы к другой, без четких границ между предложениями.

Как видим, специфика применения балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения основывается как на хореографической идее, так и на музыкальном материале, который диктует балетмейстеру использование приема.

Простейшие приемы развития пластического мотива

1.*Прием зеркального отражения.* Этот прием на первый взгляд прост. Он основывается на том, что одну комбинацию исполняют зеркально по отношению друг к другу. Здесь все стоит на расположении танцующих. Можно стоять друг к другу лицом, боком, спиной, в различных рисунках - но все движения должны исполняться зеркально по отношению друг к другу. Как правило, этот прием не требует наличия нескольких хореографических голосов. Здесь преобладает исполнение в унисон.

2.*Прием «волны»* Основа этого приема – точное повторение хореографической комбинации через короткий промежуток времени, как бы с опозданием на несколько секунд. Например. Танцевальную комбинацию начинает исполнять первый танцовщик, через восьмую долю или через четверть доли музыкального размера (все зависит от идеи хореографа) эту же комбинацию начинает исполнять 2 танцовщик, затем через такой же музыкальный интервал исполнение движения подхватывает 3 исполнитель, и так далее, до последнего исполнителя. Заканчивать движение можно различными способами:

- в финале все соединяются в унисон в конце музыкальной фразы;
- можно держать до конца это расхождение,

При использовании приема «волны» большая роль отводится пространственному построению. Наиболее удачны при применении приема «волны» большие крупные рисунки, такие как диагональ, клин, полукруг, круг.

Все исполнители должны стоять рядом друг с другом, плечом к плечу – при таком построении данный прием просматривается очень эффектно.

3. Прием «вопрос-ответ» и его разновидности – «буквальный» и «вариационный». Этот балетмейстерский прием часто используется в переплясах. Это своего рода показ диалога между группами, причем групп может быть несколько. Не надо отождествлять количество хореографических голосов с количеством танцующих. Один хореографический голос может вести несколько танцовщиков, т.е. все они могут танцевать в унисон, в этом случае говорят, что они ведут один хореографический голос или одну партию.

Прием «вопрос-ответ» может строиться по разным схемам:

- Танцующие начинают танцевальную комбинацию вместе, затем одна группа продолжает тему, а вторая через паузу вторит ей, как бы отвечая, затем две группы заканчивают движение вместе в унисон.

- Сразу с начала комбинации идет вопрос-ответ, затем заканчивают в унисон.

- Группы почти всю комбинацию работают в унисон, а в конце музыкального фрагмента переходят на вопрос-ответ.

- На протяжении всего музыкального проведения несколько групп или две постоянно работают на противостояние.

В приеме «вопрос-ответ», если есть мужская и женская партии, то эти партии не копируют слепо друг друга, сохраняя все черты присущие женской и мужской партии. Они расходятся в деталях, но совпадают в главном. В этом приеме при «ответе» применяется вариация движения вопроса. То есть идет перепевание темы или пластического мотива.

При буквальном «вопросе-ответе» движенческая основа не меняется, а при вариационной форме – движения подвергаются изменению, некой вариации.

Как правило, на «вопрос» и «ответ» дается комбинация не менее 8 тактов двух четвертного размера.

4. Балетмейстерский прием «перекличка». Специфика данного приема состоит в том, что между вопросом и ответом проходит мало времени, не более восьмой или четверти музыкального такта. Вопрос – ответ – дополнение. Допускается участие 2, 3 и более групп. И такое расположение дает возможность для большего комбинирования и перестроения групп по рисунку.

4. Прием «добавления» и «убывания» исполнителей. Специфика данного приема состоит в том, что происходит постепенное увеличение или убывание исполнителей на сцене. Так в данном приеме начинает танцевать один или несколько исполнителей, и по мере танцевания к нему подключаются новые исполнители. Наполнение идет до тех пор, пока все исполнители не выйдут на сцену. Количественный состав определяет постановщик. По такому же

принципу стоит и прием убывания. В данном приеме важен рисунок танца и выстраивание исполнителей на площадке.

5. Прием «поворотного изображения». Специфика поворотного изображения (на первом этапе при поворотном изображении проучивается исполнение в унисон) состоит в использовании направления по разным точкам сцены. Т.Е. все исполнители имеют разную точку и разный центр. Исполнители могут стоять по кругу, но работать по разным сценическим точкам и т.д.

## **Тема 6. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции**

Слово «драматургия» восходит к древнегреческому слову «драма», которое означает действие. Со временем этот термин стал употребляться более широко, применительно не только к драме, но и к другим видам искусства.

Это понятие обозначает теорию построения произведения. Драматургия драмтеатра, кинодраматургия, драматургия музыкального и хореографического искусства имеют общие черты, общие закономерности, общие тенденции развития – но средство выражения у каждого из этих видов искусства разное. И если взять пример – объяснение в любви, то для драмтеатра – это слова, для хореографии – это танец.

В пьесе, предназначенной для драмтеатра, раскрытию действия служит построение сюжета, система образов, выявление характера конфликта – и все это происходит через текст пьесы.

В хореографическом искусстве также присутствует сюжет, система образов, выявление характера конфликта, но все это осуществляется через хореографический текст, через рисунок танца, через композицию танца. То есть драматургия хореографического произведения кроме знания законов драматургии вообще, должна иметь четкое представление о специфике выразительных средств и возможностях хореографического жанра.

Так как хореографическое искусство лишено словесного текста, то сценарная драматургия осуществляется в нем в претворенном виде, будучи воплощенной в хореографии, в пластике и музыкальном материале. Хореографическая драматургия предполагает не столько выявление подробностей сюжета, описания быта и т.д. сколько воплощение узловых событий внутреннего мира, взаимоотношений героев или этапных моментов в их судьбе.

Значение сюжета явственной драматургии в решении хореографической композиции не было опровергнуто даже многочисленным опытом создания «бессюжетной хореографии»

Бессюжетная хореография отвергает сценарную драматургию, декларируя отказ от литературного сюжета. На самом деле, на практике, вольно или невольно предусматривается создание определенных персонажей или даже групп персонажей. Они связаны в ходе исполнения хореографической композиции теми или иными отношениями,

проявляющимися в красоте рисунка танца, своеобразных переходах, замысловатости хореографического текста, как бы отвлеченно эти отношения не воплощались

Отвергая сценарную драматургию, хореограф не может отречься от драматургии вообще. Отбросив сценарий (литературно выстроенное драматическое произведение) автор бессюжетной хореографии стремиться опираться на музыкальную драматургию. А конкретизируя в хореографическом действии музыкальные конфликты и музыкальные образы, он тем самым придает смысловую значимость своей хореографической композиции. Это, по сути, не что иное, как явление сценарной драматургии, которой «бессюжетник» закрывает парадный вход, а открывает заднюю дверь.

Древнегреческий философ Аристотель (384-322 гг. до н.э.) в своем трактате «Об искусстве поэзии» определил деление драматического действия на 3 основные части:

1. начало или завязка;
2. середина, содержащая перипетию, т.е. поворот или изменение в поведении героев;
3. конец, или катастрофа, т.е. развязка, состоящая либо в гибели героя, либо в достижении им благополучия.

Такое деление драматического действия с небольшими дополнениями, разработкой и детализацией применимо к сценическому искусству и в наши дни.

Ж. Ж. Новерр также придерживался этого деления. Кроме того, он определил очень важный принцип – если сочинитель не сумеет отсеять от своего сюжета все, что покажется ему холодным и однообразным, то хореографическое произведение не произведет впечатления.

Но деление на части не означает подробности произведения – оно должно быть целостным и единым, и части событий должны быть так составлены, что бы при перемене или отнятии какой – либо части изменялось и приходило в движение целое. Основные этапы балета должны быть понятны глазу без передачи слов, по одному действию. Умение ясно строить сюжетную канву – важная часть балетмейстерского мастерства.

Сегодня при сочинении или анализе хореографического произведения мы различаем 5 основных частей

1.Экспозиция – Эта часть знакомит зрителей с действующими лицами, помогает им составить представление о характере героев. В ней намечается характер развития действия. С помощью особенностей костюма, декоративного оформления, стиля и манеры исполнителей выявляются приметы времени, эпохи и определяется место действия.

Действие здесь может разворачиваться по-разному – или неторопливо, постепенно, или динамично и активно. Длительность экспозиции зависит:

- от задачи, которую решает здесь хореограф,
- от интерпретации произведения в целом,

- от музыкального материала, строящегося на основе сценария сочинения,
- от его композиционного плана.

Действие в экспозиции должно вызывать нарастающий интерес в зависимости от развития интриги. «Не обещайте слишком много в начале. Чтобы ожидание все время нарастало» Экспозицию необходимо насытить эмоциями, растущими вместе с ходом действия.

2.Завязка. Само название этой части говорит о том, что здесь завязывается – начинается действие. Здесь герои знакомятся друг с другом. И между ними, или между ними или какой-то третьей силой возникает конфликт. Это первые шаги, которые позже приведут к кульминации.

Когда речь идет о небольших хореографических номерах, то учитывая временные рамки, часто экспозиция и завязка очень коротки, а иногда они соединяются.

3.Развитие действия, иногда его называют ступенями перед кульминацией. Это та часть произведения, где разворачивается действие. Конфликт, черты которого определились в завязке, обретает напряженность. Развитие действия может быть выстроено из нескольких эпизодов. Количество их и длительность, как правило, определяются динамикой разворачивания сюжета. От эпизода к эпизоду динамика должна нарастать, приводя действие к кульминации

В зависимости от задач, хореограф выбирает разные формы развития действия хореографического произведения:

- одни произведения строятся по принципу стремительно развивающейся драматургии (на взлет);
- другие выбирают плавный, замедленный ход событий;
- иногда произведение носит ступенчатый характер развития эпизодов - то быстро, стремительно, то вдруг затихая;
- иногда, чтобы усилить кульминацию, балетмейстер снижает напряженность действия.

В этой части хореографической композиции, как правило, раскрываются разные стороны личности героев, их характеров, определяются линии поведения каждого персонажа. В этой части хореографического произведения для некоторых персонажей может наступить кульминация из сценической жизни, и даже развязка. Но все действия должны способствовать развитию сюжета и развитию драматургии.

4.Кульминация. Это наивысшая точка развития драматургии хореографического произведения, наивысший эмоциональный накал динамики развития сюжета и взаимоотношений героев

Кульминация присутствует как в сюжетных, так и в бессюжетных хореографических произведениях. В бессюжетной хореографии кульминация должна выявляться соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т.е. композицией танца.

Кульминации обычно соответствует наибольшая эмоциональная наполненность исполнения. В небольших хореографических произведениях кульминация совпадает с развязкой.

5.Развязка. Эта часть завершает действие. Развязка может быть различной:

- она может быть мгновенной, резко обрывающей действие и становящейся финалом произведения;
- она может быть постепенной, ступенчатой;

Та или иная форма развязки зависит от задачи, которую ставит перед собой автор. По выражению известного французского писателя, философа и драматурга Жана Франсуа Мармонтеля «чтобы развязка была неожиданной, она должна быть результатом скрытых причин, ведущих к неизбежному концу. Судьба героев, запутанных в интригу в продолжении всего хода действия, подобна застигнутому бурей кораблю, который под конец или терпит ужасающее крушение или счастливо достигает гавани, такова должна быть развязка!».

Все части хореографического произведения должны быть органично связаны друг с другом, последующая должна вытекать из предыдущей, дополняя и развивая ее.

Основные законы драматургии хореографического произведения:

- 1.Закон целостности.
- 2.Закон контраста в построении действия.
- 3.Закон подчинения второстепенного главному.
- 4.Закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу.
- 5.Закон соотношения формы и содержания.
- 6.Закон развития пластического мотива.
7. Присутствие динамики развития.
8. Закон соотношения частей хореографического произведения.
9. Временные рамки.

Говоря о применении законов драматургии в хореографическом искусстве, необходимо помнить о том, что здесь существуют определенные временные рамки сценического действия. Это значит, что действие должно укладываться в определенное время, хореографу необходимо раскрыть задуманную тему, идею хореографического произведения в определенный временной период сценического действия.

Построение и развитие действия в хореографической композиции

В драматургии хореографических номеров мы встречаемся с различными формами построения действия.

1 Одноплановая форма построения хореографической композиции. Здесь могут быть различные образы, характеры, контрастные действия героев и т.д. но линия действия единая.

2.Многоплановая форма построения хореографической композиции. Часто раскрытие темы требует многопланового построения хореографической композиции, где параллельно развиваются несколько линий действия, они

переплетаются, дополняют друг друга, контрастируют одна с другой. Эта форма построения применяется при создании больших форм хореографического произведения.

Развитие действия в хореографическом сочинении строиться может иметь различную форма развития:

- в большинстве случаев действие в хореографическом произведении строится в хронологической последовательности;
- иногда действие строится как рассказ одного из героев, его воспоминания, и тогда хронология произведения нарушается;
- иногда применяется такой прием, как сон героя. И тогда кроме основных действующих лиц перед зрителями возникают персонажи, рожденные фантазией этих действующих лиц, предстающие перед нами в воспоминаниях или во сне

Основой сюжета для хореографического сочинения могут выступать разные источники:

1. Событие, взятое из жизни. Если автор берет этот источник - то он волен определить сам, в каком жанре хореографического искусства его сочинение будет раскрыто наиболее полно.

«Не говори, дай мне тему, говори, дай мне глаза», так советует известный поэт Расула Гамзатова.

2. Литературное произведение.

Этот источник обогатил хореографическое искусство и принес на сцену произведения А. С. Пушкина, У. Шекспира, А. П. Чехова, Ф. Лопе де Вега и т.д. Но механическое перенесение и интерпретация литературного источника средствами хореографического искусства ничего хорошего не дает. Хореографическое искусство, используя литературный источник, должно руководствоваться своими средствами выразительности и обладать своими приемами убедительности, так как память зрителя о первоисточнике не спасет произведение, которое живет по другим законам. И нарушение природе всегда мстит либо неправильным толкованием литературного источника, либо неубедительностью создания характеров и образов. Что бы приблизится к литературному источнику, нередко приходится отойти подальше от буквального воспроизведения его в хореографии. В литературном источнике готовой схемы балетного действия нет и не может быть, но ситуации, герои, персонажи, которые просятся в спектакль и которые могут сделаться танцевальными – есть. То есть здесь срабатывает закон неадекватности литературному произведению. Должен быть не прямой его перевод в действие, а художественная адекватность первоисточнику. Резервы художественной адекватности таятся в структурно - содержательной основе хореографического искусства. Структурно-содержательная основа хореографического искусства – это выбор средств и конструирование сюжета, в результате которых все ситуации не просто могут быть воплощены и истолкованы танцевальными формами, но и тяготели бы к танцевальному воплощению

3. Исторический факт.
4. Былина, сказание, сказка, стихотворение.
5. Оригинальный сюжет, специально сочиненный для хореографической композиции.

6. Известное произведение живописи. Перед балетмейстером стояла задача – не только изложить сюжет и раскрыть идею живописного произведения, но и как бы заглянуть вперед, наметить будущее сценическое решение этого сюжета в хореографическом жанре, причем выстроить его по законам драматургии. Развитие образов, характеров, конфликты – все должно работать на идею.

## **Тема 7. Создание художественного образа в хореографическом произведении**

Художественный образ является центральной категорией не только искусствоведения. Он рассматривается и раскрывается на эстетическом, философском, культурологическом и историческом уровнях. Понятие «художественный образ» имеет множество дефиниций. Приведем примеры значений и определений, содержащихся в словарях.

Энциклопедия культурологии очерчивает художественный образ как форму отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала.

В «Словаре литературоведческих терминов» художественный образ трактуется как «форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преобразуемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии. Если в науке общее как бы вбирает в себя индивидуальное, то в искусстве происходит обратный процесс: в художественном образе общее выступает в своем индивидуальном своеобразии и неповторимости».

Энциклопедическое издание «Балет» дает определение образу как «целостное выражение в танце чувства и мысли человеческого характера. Создать хореографический образ – значит обрисовать действие или характер, а также воплотить на основе правдивого выражения чувств определенную идею».

Наряду с этим в хореографическом искусстве отождествляется понятие «образ» с действующим персонажем хореографического произведения. Через абстрактно-универсальный язык исполнителя раскрываются характерные черты, присущие данному герою и обрисовывается его типологическая принадлежность.

Из всех перечисленных определений и толкований следует, что любое искусство вне эстетической сущности не существует, а художественный образ в качестве абстрактной и чувственной конкретности в творчестве трактуется как отражение действительности, категория художественного творчества, форма художественного мышления и воспроизведения путем создания эстетически воздействующих объектов. Вместе с тем художественный образ –



явление собирательное, типическое, вымышленное, но взятое из жизни. Его составляющими являются множества органически слагаемых свойств и особенностей при отражении мира человека, характера, духовных устремлений и межличностных отношений. Через образ, выступающий в роли основной единицы творчества, проявляется национальное художественное мышление с характерными для него методами отражения существующей действительности.

Рассматривая вопросы художественной образности хореографического искусства, необходимо отметить разницу абстрактно-универсального языка, бытующую в жанровой структуре танцевального творчества. Если народно-сценический танец, основанный на фольклорном лексическом фонде, характеризуется явной принадлежностью к определенной национально-этнической группе, то хореографический текст чистого классического, академического искусства танца и балльной хореографии интернационален и не имеет ярко выраженного отношения к той или иной национальности.

По мнению кандидата искусствоведения М. А. Костериной появление художественного образа обусловлено связью «с особенностями той информации, того жизненного содержания, которое передается, а ключ к пониманию этих особенностей лежит в предмете искусства – в том, что художественно воплощается. Закон художественного уподобления требует, чтобы реально существующая жизнь адекватно, по возможности полно и точно возрождалась в воспринимающем».

Социально-экономические изменения характеризуются качественными преобразованиями в жизни. Данные процессы приносят в искусство новые темы, отражение которых требуют иной образной системы, а для репрезентации актуальных образов встает необходимость изменения выразительных средств. В итоге эволюционных процессов вся цепочка приводит к репрезентации художественного образа, отвечающего эстетическим воззрениям конкретной эпохи. Таким образом, художественный образ в танце можно рассматривать как своеобразный отпечаток типичного и цельного жизненного явления, а хореографическое искусство с его структурой выразительных средств, выступает в качестве носителя основных культурных и эстетических доминант своего времени.

Хореографический образ – это целостное выражение в танце чувства и мыслей человеческого характера. Создать хореографический образ – значит обрисовать в танце действие или характер. В балете хореографический образ нередко тождественен действующему лицу, персонажу спектакля. Его танцевально-пластическая характеристика складывается на протяжении действия из разнообразных эпизодов, позволяющих раскрывать грани характера. Хореографический спектакль – это система хореографических образов, связанных единой драматургией и главное средство создания хореографического образа – это действенный танец (сольный, ансамблевый, массовый).

В жизни, наблюдая за людьми, по манере говорить, по темпераменту с которым они общаются друг с другом, можем судить о характере, культуре и манерах. В хореографическом произведении все черты любого образа должны отразиться в его хореографическом языке, в пластике его тела, в его пантомиме.

Поэтому, прежде чем сочинять конкретное танцевальное движение, балетмейстер должен настолько вжиться в сочиненный им образ, чтобы даже научиться думать мыслями героя и разговаривать его языком. Любое движение, пусть даже очень эффектное и технически сложное, но не работающее на образ героя, его характеристику является лишним. Это движение мешает созданию образа, так как создано механическим и является инородным. Поэтому при сочинении художественного образа, балетмейстер сначала видит общий контур, затем отдельные детали, а затем приступает к детальному сочинению хореографического текста, пластического мотива, который неразрывно связан с его характером.

Огромная роль в создании художественного образа принадлежит музыкальному материалу. Исходя из понимания термина «музыкальный образ» музыка, выбранная для постановки должна быть непременно образная, выразительная и содержательная. Очень часто постановка терпит неудачу из-за образной беспомощности подобранной музыки, ее однотонности и в чем-то бесконфликтности. В том случае, когда музыка бедна, она лишает постановщика возможности раскрытию образа.

При подборе музыкального материала также необходимо помнить, что главное предназначение музыкального материала, это объединить смысловое, образное и хореографическое решение постановки.

Работая с музыкальным материалом, который уже содержит музыкальный образ, надо помнить, что автор (композитор) уже решил вопрос структурного порядка, и хореографу необходимо воплотить свой замысел на основе музыкальной формы-структуры, предложенной композитором.

Непрограммная музыка (музыка, в которой отсутствует название, данное композитором) дает балетмейстеру больше свободы. Он здесь не привязан к названию произведения, к заявленному в нем образу и может создать самостоятельно параллельный образ, отталкиваясь только от эмоционального состояния музыкального произведения. В этом случае шире выбор вида взаимодействия между музыкой и хореографией, где возможны и контрасты.

## **Тема 8. Создание хореографической композиции в форме камерного танца, работа с предметом**

Под понятием «камерный» танец подразумевается исполнение хореографического произведения небольшим составом исполнителей. В эту категорию входят:

- сольный танец
- дуэтный танец

- малая группа (от 3 по 5 человек).

Любая хореографическая композиция, относящаяся по составу исполнителей к данной градации, может исполняться женским, мужским и смешанным составом.

В бальной хореографии наиболее распространенными являются дуэты или формы ансамблевого исполнения. Но в последнее время, в связи с распространением шоу программ на материале европейского и латиноамериканского танцев, все формы камерного танца используются в арсенале бальной хореографии.

Сольное исполнение хореографической композиции часто именуют хореографическим монологом. В отличие от простого сольного исполнения, в хореографическом монологе содержится драматургическое наполнение. Это может быть рассказ, исповедь, показ своего внутреннего состояния. Достаточно часто соло содержит в себе воображаемый монолог. Эта форма предполагает использование какого-либо неодушевленного предмета, такого как плащ, рубашка, цветок, гитара, шаль и т.д., или показ общения с кем-то невидимым.

В последнее время достаточно часто наблюдается тенденция исполнения хореографического монолога без музыкального материала, либо под звуковой аккомпанемент (шум, скрежет, звуки дождя и т.д.).

Дуэтная форма включает в себя смешанный дуэт, женский и мужской. Это может быть:

- исполнение в унисон, когда два человека исполняют одну и ту же комбинацию;
- танцевальный диалог, в котором у каждого из исполнителей существует своя пластическая тема, свой пластический мотив;
- дуэт-противостояние, в основе которого присутствует конфликт или он наполнен драматургическим содержанием;
- лирический дуэт, в котором отражаются личные взаимоотношения, и тема любви, нежности является доминирующей.

Хореографическая форма, в которой принимают участие три исполнителя – 3 женских партии, 3 мужских партии, 2 женских партии и 1 мужская, 2 мужских партии и 1 женская. Если говорить о терминологии, то в классическом танце такое исполнение носит название *Pas de trois* (па де труа), в музыкальной среде это «трио».

Хореографические композиции, в которых отражен «любовный треугольник», основывают построение своего сюжета именно на этой форме, где многообразие тем и нюансов безгранично.

Хореографические формы, в которых заняты четыре человека, так же отличаются многообразием. В классическом танце такое исполнение носит название *Pas de quatre* (па де катр), в музыкальной среде – квартет. Это могут быть четыре женщины, четверо мужчин, две пары, один мужчина и три женщины и наоборот – одна женщина и трое мужчин. При исполнении двух дуэтов идет развитие действия в устойчивых взаимоотношениях каждого из

дуэтов, и взаимоотношения партнеров в самих парах. Может наблюдаться смена партнеров и их возвращение обратно

Если присутствуют один мужчина и три женщины, или одно женщина и трое мужчин – эту форму можно интерпретировать как солист и трио.

Композиционно ансамблевые номера с участием пяти или шести человек могут строиться по принципу кордебалетных групп и ансамблей. Но драматургически можно выделить или противостояние солистов или дуэта массе, или противостояние одной группе другой.

Каждая форма камерного танца требует тщательного подбора музыкального материала для отражения балетмейстерской мысли и идеи, заложенных в данных хореографических композициях. Особое внимание следует уделить интонации музыкального материала при подборе мужских и женских хореографических партий. Интонационная основа музыкального произведения является той базой, на которой строится сочинение хореографического текста для исполнителей.

Использование в хореографическом искусстве предметов считается современной новаторской сценической практикой, хотя данная практика имеет свои глубокие корни. Предмет в общей структуре хореографической композиции имеет далеко не последнее значение- он становится действующим лицом на равне с исполнителем, несет на себе нагрузку художественной образности, композиционного стержня. Предметы быта довольно часто выступают в роли зримого образа обряда или ритуала.

## **Тема 9. Приемы полифонического изложения хореографической фактуры**

Под полифонией в хореографическом искусстве понимается такая форма подачи хореографического материала, при которой два, три (и при необходимости более) хореографических голоса имеют полную самостоятельность и взаимодействуют друг с другом.

Современное хореографическое искусство все больше и больше использует полифонический склад, перенимая от музыки и переводя на хореографический язык музыкальные полифонические приемы и формы.

Необходимо отметить, что в хореографии нет единого принятого терминологического определения данных приемов. Будем использовать те названия, которые применяют на кафедре хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Изложение хореографического материала тесно связано с музыкальной фактурой.

1. В гомофонно-гармоническом складе главенствует один голос, а все остальные голоса составляют сопровождение или поддерживают общую гармонию

2. Полифонический склад основан на самостоятельности голосов

Под понятием фактура понимается совокупность средств изложения. Когда мы говорим о музыкальной фактуре, то мы имеем в виде совокупность средств музыкального изложения – мелодию, аккорды, полифонические голоса и т.д. Под хореографической фактурой понимается наличие хореографических голосов.

Основные приемы полифонического изложения хореографической фактуры:

*Многоголосье* – форма подачи хореографического материала, при которой каждый хореографический голос имеет полную самостоятельность. Однако при видимой самостоятельности существуют факторы, объединяющие эти голоса. К ним относятся темп, характер музыка, ритм. Эти факторы не дают распадаться хореографической композиции, в которой присутствует голосовая самостоятельность на трудно сочетаемые части.

*Канон* – форма подачи хореографического материала, при которой главным условием является наличие нескольких хореографических голосов и исполнение хореографической комбинации через определенное количество тактов (временные рамки). При этом может проходить перемещение танцовщика или группы танцовщиков по сцене. Т.е. применяется еще и рисунок, перестроения.

Если сравнить с музыкальным приемам изложения, то канон – это такое музыкальное изложение, где 2,3,4 и более голосов исполняют одну и ту же мелодию, но вступают не одновременно, а с нарочитым опозданием, один за другим. Характерную особенность канона составляет, таким образом, разновременное прочтение слов или разновременное звучание звуков.

*Оstinатный бас или бас остината* – форма подачи хореографического материала, которая соответствует в музыке гомофонно-гармонической структуре. В этом приеме один голос главенствует, а все остальные аккомпанируют или составляют сопровождение. Основное условие, что бы главенствующий голос был виден, выделялся и был доминантой. Главенствующий голос не обязательно должен быть расположен впереди, его место расположения не главное, но его лексическая наполняемость должна доминировать.

В остинатной музыке ритмо-группой обозначается настойчивое повторение короткого ритмического рисунка.

Закономерности зрительского восприятия музыкально-хореографической композиции диктуют довольно тесное соответствие музыкальной и хореографической фактур. Довольно сложно представить, что балетмейстер добьется успеха, если на фоне музыки с насыщенной фактурой у него будет действовать один план с «вялой» лексикой.

Тем не менее, взаимодействие музыкальной и хореографической фактур далеко не однозначно.

1. Гомофонная музыка вполне может успешно сочетаться с полифонической хореографией.

2.Сложнее представить сочетание полифонической музыки с гомофонией в хореографии, но как исключение, возможно.

3.Интересным представляется сочетание аккордового склада в музыке, который отличается ритмической скудностью, с ритмически насыщенной лексикой в хореографии.

Возможны и другие сочетания – вплоть до контраста.

Существует ряд ошибок, которые допускает балетмейстер, когда не учитывает понятие «фактура»

1.В процессе работы над музыкальной пьесой балетмейстер обычно стремится быстро запомнить основные мелодии и уловить их эмоциональное наполнение. Остальные элементы музыкальной фактуры, к сожалению, очень часто выпадают из поля зрения балетмейстера. В этом кроется причина неточностей в решении художественного образа. Например: поставлен номер, но при первом показе обнаруживается масса несоответствий между содержанием музыкального сопровождения и его пластическим воплощением. Только внимательный анализ и разбор всех составных элементов музыкальной ткани сможет гарантировать точное пластическое решение.

2.Иногда балетмейстер стремится перенести в движение все ритмические построения музыкальной фактуры, и каждую «восьмушку» укладывает в ноги. Эти номера получаются очень насыщенными, разнообразными движениями и частенько из-за этого ускользает самое главное – создание целостного художественного образа. Поэтому нельзя слепо следовать ритмическим построениям музыкальной фактуры при сочинении лексики, а надо исходить из задач создания художественного образа.

3. При сочинении отдельных комбинаций обнаруживается, что движение не подходит по темпу. Сочинение часто идет с более медленной пульсацией сильных и слабых долей и память не всегда удерживает настоящий темп. Для этого с помощью секундной стрелки часов определяется количество счетных долей за 10 секунд. Это поможет ориентироваться в ходе сочинений на концертный темп.

### **Тема 10. Создание хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии с лексикой различных танцевальных систем**

Под понятием синтез понимается (греч. Synthesis) соединение и сочетание чего-либо. Синтез искусств – органическое единство художественных средств и образных элементов различных искусств.

Имманентной сущностью современной хореографии является художественный синтез. В связи с чем сценическая хореография последних десятилетий (и в частности, бальный танец), выдвинула новые методы, приемы и способы реализации художественной идеи, в результате чего активно развиваются тенденции, связанные со стремлением обобщать, синтезировать, реконструировать. Усиление тенденции к синтезу обусловлено рядом причин:

- Синтетический тип творчества содержит большие потенциальные возможности обновления лексической составляющей всех видов хореографического искусства;
- Синтез обеспечивает актуальность современного этапа развития хореографического искусства, отражая глобальные социальные и культурные процессы;
- Синтетические художественные произведения более точно отражают современную действительность.

Бальная хореография сегодня начинает вбирать в себя многие элементы из художественных стилей и направлений – эстрадная хореография с ее многочисленными стилями, направления современного танца, фолк-модерн и т.д.

Характерное для искусства XXI века многоуровневое межжанровое, межстилевое интегрирование оказала существенное влияние на балльный танец. Возникновение многочисленных художественных проектов с участием балльной хореографии в медийной среде, на телевидении, в интернете создали огромное пространство для новых форм использования балльного танца.

Для создания хореографических композиций для балльной хореографии на современном этапе используется прием синтезирования выразительных средств разных танцевальных систем. И именно синтез художественных форм, языков, выразительных средств, стилей, который предполагает множество вариативных моделей, как нельзя более полно обеспечивает «удаленность» от канонического, гарантируя тем самым более высокую степень актуальности экспериментальной хореографии.

Синтез лексики разных танцевальных систем – особый художественный прием, в основе которого лежит образное единство. Синтез не достигается путем механического «слияния» лексических элементов разных танцевальных систем. Раскрытие замысла балетмейстера осуществляется путем выявления художественно-образных возможностей, заложенных в каждой из составляющих. И роль хореографа состоит в том, чтобы создать гармоничное единство лексических элементов разных танцевальных направлений, не нарушая при этом общей конструкции произведения и стилового единства.

Под понятием стилем «стиль» понимаются характерные черты и особенности выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого.

## **Тема 11. Создание оригинальной хореографической композиции на материале балльного танца для завершающего экзамена**

План работы:

1. Формирование художественного замысла оригинальной хореографической композиции.
2. Определение темы и идеи.
3. Подбор музыкального материала для хореографического воплощения оригинального художественного замысла.

4. Разработка драматургии, составление программы и композиционного плана оригинальной хореографической композиции.

5. Подбор выразительных средств для практического воплощения художественного замысла оригинальной хореографической композиции.

На заключительном экзамене представляется выпускная балетмейстерская работа, в которой демонстрируются знания, умения и навыки по освоению технологии создания сценического произведения и воплощения творческого замысла оригинальной хореографической композиции на материале европейского или латиноамериканского танца.



### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1 ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ**

На практических занятиях приобретаются знания по организации и проведению постановочного процесса, навыки и умения балетмейстерской работы по созданию хореографического произведения, развиваются музыкальные способности студентов, используется методика проведения репетиционного процесса.

##### **Тема 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера (6 ч)**

Понятие «хореографическая композиция» как формы сценического воплощения художественного замысла балетмейстера – 2 ч.

Основные законы хореографической композиции, составные части и выразительные средства хореографической композиции – 2 ч.

Взаимообусловленность и соотношение формы и содержания в хореографическом произведении – 2 ч.

##### **Тема 2. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции (22 ч)**

Музыкальный материал – основа работы балетмейстера в процессе создания хореографической композиции – 2 ч.

Основные принципы взаимодействия музыки и хореографии – 2 ч.

Параметры взаимодействия музыки и хореографии: жанр, стиль, темп, метр, ритм, мелодия, интонация, фактура, образ – 2 ч.

Принципы подбора музыкального материала для хореографического воплощения – 2 ч.

Этапы балетмейстерского анализа музыкального произведения как необходимый подготовительный этап работы в процессе создания хореографической композиции – 4 ч.

Понятие «программного» и «непрограммного» музыкального материала для постановочной работы и специфика работы с ним – 2 ч.

Музыкальные формы, наиболее часто применяемые для создания хореографической композиции – 2 ч.

Работа балетмейстера с концертмейстером по прослушиванию и анализу музыкального произведения – 2 ч.

Особенности работы балетмейстера с музыкальной фонограммой – 2 ч.

Компиляция как метод соединения, монтажа отдельных эпизодов и фрагментов в единое художественно-целостное музыкальное произведение – 2 ч.

##### **Тема 3. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции (30 ч)**

Понятие «рисунок танца» – 2 ч.

Обусловленность рисунка танца художественным замыслом балетмейстера, содержанием хореографического произведения – 2 ч.

Воздействие различных построений и перестроений на зрительное восприятие – 2 ч.

Классификация рисунков танца – 2 ч.

Виды рисунка танца в хореографической композиции, их разнообразие и особенности пространственного построения – 2 ч.

Логика развития рисунка танца. Переходы между рисунками танца, их виды и особенности – 2 ч.

Зависимость рисунка танца от зрительного восприятия – 2 ч.

Способы увеличения зрительного восприятия рисунка танца – 2 ч.

Особенности воздействия перестроений на сценической площадке – 2 ч.

Развитие рисунка танца на основе европейской программы бальной хореографии (Венский вальс, Медленный вальс) – 4 ч.

Принципы построения рисунка танца на сценической площадке. Специфика использования рисунка танца в «формейшен» – 4 ч.

Картины геометрического рисунка. Смена картин геометрического рисунка – 4ч.

#### **Тема 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции (32 ч)**

Понятие «лексика танца» и ее разновидности – 2ч.

Классификация хореографической лексики – 2ч.

Лексический фонд европейской и латиноамериканской программ. Характеристика лексики европейской программы (Медленный вальс, Танго, Венский вальс, Медленный фокстрот, Квикстеп – 6 ч.

Характеристика лексики латиноамериканской программы (Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль, Джайв) – 6 ч.

Обусловленность хореографической лексики характером и структурой музыкального материала – 2 ч.

Основные приемы сочинения движения – 2 ч.

Понятие «пластический мотив» в хореографическом произведении. Приемы развития пластического мотива в хореографической композиции – 6 ч.

Пластическая выразительность и средства ее воплощения в хореографическом произведении – 2 ч.

Пантомима в хореографическом искусстве, ее специфика и отличительные особенности – 2 ч.

Мимика и пластика рук – средство пластической выразительности при создании хореографического образа – 2 ч.

#### **Тема 5. Балетмейстерский прием как способ организации пластического материала в хореографической композиции (30 ч)**

Определение понятия «балетмейстерский прием», общая характеристика – 2 ч.

Балетмейстерский прием как один из способов организации пластического материала в хореографической композиции – 2 ч.

Принципы использования балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения – 4 ч.

Специфика применения балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения – 4 ч.

Простейшие балетмейстерские приемы («зеркальное отражение», «вопрос-ответ буквальный», «вопрос-ответ вариационный», «волна», «добавление», «убывание») особенности их реализации в процессе постановочной работы – 8 ч.

Зависимость применения простейших балетмейстерских приемов от музыкального материала – 4 ч.

Сочетание простейших приемов развития пластического мотива в процессе создания хореографического произведения – 2 ч.

Взаимосвязь рисунка танца и простейших приемов развития пластического мотива в процессе создания хореографического произведения – 4 ч.

## **Тема 6. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции (30 ч)**

Понятие «драматургия» в хореографическом искусстве, ее специфика и функции в танцевальном произведении – 2 ч.

Балетмейстер как драматург и режиссер танцевального произведения – 2 ч.

Понятие «сюжет» в хореографическом искусстве и его разновидности и специфика – 6 ч.

Конфликт- как движущая сила развития сюжета – 2 ч.

Специфика создания сюжетного номера в хореографическом искусстве – 4 ч.

Основные части хореографического произведения, их специфика, длительность и логика построения – 4 ч.

Формирование художественного замысла – первоначальный этап процесса создания хореографической композиции – 2 ч.

Понятие бессюжетной драматургии хореографического произведения и ее специфические особенности – 4 ч.

Сбор и анализ материала, изучение прямых и косвенных источников в процессе формирования художественного замысла – 4 ч.

## **Тема 7. Создание художественного образа в хореографическом произведении (28 ч)**

Образ в хореографическом искусстве, его функции и специфические особенности – 2 ч.

Образ как форма воплощения художественного замысла балетмейстера, идеи и драматургии хореографического произведения – 4 ч.

Музыкальный образ программного и непрограммного музыкального произведения – 2 ч.

Взаимосвязь и взаимозависимость музыкального и хореографического образа в сценической композиции – 2 ч.

Образность танцевального произведения, способы и приемы ее создания – 2 ч.

Понятие интонации в музыке и в хореографии – 2 ч.

Интонация, как информативный источник для балетмейстера – 2 ч.

Принципы работы балетмейстера по созданию хореографического образа – 2 ч.

Основные законы драматургического развития хореографического образа – 2 ч.

Средства пластической выразительности в характеристике сценического образа – 2 ч.

Создание образных рисунков в процессе реализации хореографического замысла – 2 ч.

Создание образной лексики в процессе реализации хореографического замысла – 4 ч.

## **Тема 8. Создание хореографической композиции в форме камерного танца, работа с предметом (26 ч)**

Хореографические формы, их специфика и особенности воплощения – 2 ч.

Параметры взаимодействия музыкальной и хореографической формы – 2 ч.

Камерные формы хореографического искусства: сольные, дуэтные композиции и хореографические композиции для малых групп (3-5 человек), особенности создания – 2 ч.

Специфика подбора исполнителей для камерных форм – 2 ч.

Принципы подбора музыкального материала для женских и мужских сольных партий – 2 ч.

Понятие «дивертисментный» и «действенный танец», характерные особенности создания – 2 ч.

Использование предмета в хореографической композиции – 2 ч.

Особенности работы с предметом при сочинении хореографической композиции в форме камерного танца – 2 ч.

Основные функции предмета при его использовании в хореографической композиции – 2 ч.

Предмет – как действующее лицо, несущее на себе нагрузку художественной образности – 2 ч.

Особенности использования предмета в качестве композиционного стержня, выразителя идеи – 2 ч.

Особенности работы с предметом при сочинении хореографической композиции в форме камерного танца – 2 ч.

Особенности работы с предметом при сочинении хореографической композиции в форме массового танца – 2 ч.

Роль аксессуаров и предметов в зрелищной и действенной сторонах хореографической композиции – 2 ч.

### **Тема 9. Приемы полифонического изложения хореографической фактуры (36 ч)**

Понятие «фактура» в музыке и хореографии – 2 ч.

Типы взаимоотношения музыкальных голосов: общая характеристика – 2 ч.

Понятие «полифония» – 2 ч.

Разновидности полифонического изложения музыкального произведения – 2 ч.

Полифонический прием в хореографическом искусстве – 4 ч.

Полифонический прием как средство создания пластической выразительности в хореографическом произведении – 4 ч.

Специфика применения полифонических приемов при создании танцевальной композиции – 6 ч.

Зависимость использования полифонического изложения хореографической фактуры от музыкального материала – 2 ч.

«Двухголосье», «остинатный бас», «канон» и специфика их применения в создании хореографической композиции – 6 ч.

Особенности использования полифонических приемов при организации танцевального материала – 4 ч.

Взаимосвязь рисунка танца и полифонической организации пластического мотива – 2 ч.

### **Тема 10. Создание хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии с лексикой различных танцевальных систем (36 ч)**

Принципы создания хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии и лексики танцевальных систем – 4 ч.

Критерии подбора и специфика танцевальных систем для создания хореографической композиции – 4 ч.

Форма как параметр взаимосвязи музыки и хореографии – 2 ч.

Хореографическая форма, как устойчивая танцевальная структура для развития хореографических тем – 2 ч.

Зависимость хореографической формы от вида танца – 4 ч.

Форма, как способ существования и выявления содержания хореографического произведения – 2 ч.

Особенности подбора музыкального произведения для воплощения хореографической композиции на основе синтеза танцевальных систем – 4 ч.

Формирование художественного замысла (определение темы и идеи) и разработка драматургии хореографической композиции с учетом специфики лексического материала различных танцевальных систем – 4 ч.

Современная тема в бальной хореографии – 4 ч.

Современные хореографические формы – результат поиска хореографа, следствие влияния других искусств – 4 ч.

Принципы создания хореографической композиции на современную тему на основе синтеза бальной хореографии и лексики различных танцевальных систем – 4 ч.

### **Тема 11. Создание оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для завершающего экзамена (42 ч)**

Формирование художественного замысла оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для завершающего экзамена – 4 ч.

Определение темы и идеи хореографического произведения – 4 ч.

Подбор музыкального материала для хореографического воплощения оригинального художественного замысла – 4 ч.

Определение стиля, жанра и формы будущего хореографического произведения – 4 ч.

Разработка драматургии, составление программы и композиционного плана оригинальной хореографической композиции – 6 ч.

Подбор выразительных средств для практического воплощения художественного замысла оригинальной хореографической композиции – 8 ч.

Работа над концепцией театрального оформления, светового решения и сценического костюма хореографической постановки – 6 ч.

Планирование и организация постановочного и репетиционного процессов по созданию оригинальной хореографической композиции – 6 ч.

## **3.2 ТЕМЫ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ**

План обучения по дисциплине «Искусство балетмейстера» предполагает от 4 до 12 часов индивидуальных занятий за семестр с преподавателем.

Индивидуальные занятия направлены на закрепление знаний по теории дисциплины, накопление практических умений и навыков по формированию и воплощению художественного замысла балетмейстера, подбора и анализа музыкального материала, сочинение рисунков и лексики будущей хореографической постановки, осуществления постановочной работы.

### **I семестр (4 ч)**

1. Подбор музыкального материала для этюдной работы по сочинению рисунка танца – 1 ч.

2. Анализ музыкального материала (определение метра, темпа, структуры по музыкальным периодам, жанра; выделение основных

интонаций, нюансов звучания; характеристика особенностей музыкальной фактуры) для этюдной работы – 1 ч.

3. Сочинение танцевальных рисунков на отобранный музыкальный материал – 1 ч.

4. Постановочная работа с исполнителями по созданию танцевального этюда на основе европейской и латиноамериканской программ – 1 ч.

### **II семестр (4 ч)**

1. Подбор музыкального материала для этюдной работы по сочинению пластического мотива – 1 ч.

2. Анализ музыкального материала (определение метра, темпа, структуры по музыкальным периодам, жанра; выделение основных интонаций, нюансов звучания; характеристика особенностей музыкальной фактуры) для этюдной работы – 1 ч.

3. Сочинение пластического мотива на отобранный музыкальный материал – 1 ч.

4. Практическое воплощение пластического мотива – 1 ч.

### **III семестр (4 ч)**

1. Подбор и анализ музыкального материала для создания развернутого хореографического этюда с использованием балетмейстерского приема – 1 ч.

2. Выбор балетмейстерских приемов изложения хореографической фактуры при создании развернутого хореографического этюда.

3. Сочинение развернутого танцевального этюда с использованием балетмейстерских приемов и в соответствии с отобранным музыкальным материалом – 1 ч.

4. Постановочная работа с исполнителями по созданию развернутого танцевального этюда на основе европейской и латиноамериканской программ – 1 ч.

### **IV семестр (4 ч)**

1. Подбор и анализ законченного музыкального произведения для создания хореографической композиции – 1 ч.

2. Формирование художественного замысла по созданию хореографической композиции на основе законченного музыкального материала – 1 ч.

3. Подбор и сочинение основных выразительных средств (лексика, рисунки танцев) для воплощения художественного замысла хореографического произведения с сюжетной драматургией – 1 ч.

4. Осуществление постановочной работы: практическое воплощение замысла хореографического произведения с сюжетной драматургией – 1 ч.

### **V семестр (4 ч)**

1.Подбор и анализ законченного музыкального произведения для создания хореографической композиции – 1 ч.

2. Подбор средств пластической выразительности для характеристики хореографического образа – 1 ч.

3. Подбор и сочинение основных выразительных средств (лексика, рисунки танцев, балетмейстерские приемы) для воплощения художественного замысла хореографического произведения по созданию хореографического образа в соответствии с отобранным музыкальным материалом – 1 ч.

4. Осуществление постановочной работы: практическое воплощение замысла хореографического произведения по созданию хореографического образа – 1 ч.

#### **VI семестр (4 ч)**

1.Подбор и анализ законченного музыкального произведения для создания камерной хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программ – 1 ч.

2. Формирование художественного замысла по созданию камерной хореографической композиции на основе законченного музыкального материала – 1 ч.

3. Подбор и сочинение основных выразительных средств (лексика, рисунки танцев, балетмейстерские приемы) для воплощения художественного замысла хореографического произведения по созданию камерной хореографической композиции в соответствии с отобранным музыкальным материалом – 1 ч.

4. Осуществление постановочной работы: практическое воплощение замысла хореографического произведения по созданию камерной хореографической композиции – 1 ч.

#### **VII семестр (10 ч)**

1.Подбор и анализ музыкального произведения для создания сценической композиции с использованием синтеза различных пластических систем с учетом применения в постановочной работе полифонических приемов изложения хореографической фактуры – 1 ч.

2. Формирование художественного замысла по созданию сценической театрализованной композиции с использованием синтеза различных пластических систем с учетом применения в постановочной работе полифонических приемов изложения хореографической фактуры – 1 ч.

3. Отбор лексических элементов разных танцевальных систем в соответствии с художественным замыслом сценической композиции – 1 ч.

4. Сочинение хореографического текста на отобранный музыкальный материал с использованием синтеза различных пластических систем с учетом применения в постановочной работе полифонических приемов изложения хореографической фактуры – 2 ч

5. Отбор балетмейстерских приемов изложения хореографической фактуры в соответствии с художественным замыслом сценической композиции с



использованием синтеза различных пластических систем с учетом применения в постановочной работе полифонических приемов изложения хореографической фактуры – 2 ч

6. Создание композиционного плана и выбор художественного оформления при создании сценической композиции с использованием синтеза различных пластических систем с учетом применения в постановочной работе полифонических приемов изложения хореографической фактуры – 1 ч

7. Постановочная работа по созданию хореографической композиции с использованием синтеза различных пластических систем с учетом применения в постановочной работе полифонических приемов изложения хореографической фактуры – 2 ч.

### **VIII семестр (10 ч)**

1. Подбор законченного музыкального произведения для создания оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для заключительного экзамена – 1 ч.

2. Анализ отобранного музыкального материала для создания оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для заключительного экзамена – 1 ч.

3. Формирование художественного замысла оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для заключительного экзамена – 1 ч.

4. Создание композиционного плана оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для заключительного экзамена – 1 ч.

5. Сочинение хореографического текста на отобранный музыкальный материал для создания оригинальной хореографической композиции – 1 ч.

6. Сочинение танцевальных рисунков создания оригинальной хореографической композиции – 1 ч.

7. Выбор балетмейстерских приемов изложения хореографической фактуры в соответствии с художественным замыслом оригинальной хореографической композиции – 1 ч.

8. Выбор исполнителей для осуществления художественного замысла оригинальной хореографической композиции – 1 ч.

9. Работа над концепцией художественного оформления хореографического произведения оригинальной хореографической композиции – 1 ч

10. Разработка сценария светового решения хореографического произведения – 1 ч.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 ТЕМЫ И ФОРМЫ КОНТРОЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Самостоятельная работа студентов предполагает освоение дополнительного теоретического материала по изучаемой теме, выполнение творческих заданий, обязательное знакомство с деятельностью ведущих танцевальных клубов Республики Беларусь, изучение опыта известных отечественных и зарубежных хореографов и исполнителей с целью формирования у будущих балетмейстеров художественного вкуса, расширение кругозора в сфере профессионального мастерства.

#### Тематика самостоятельной формы работы

Тема	Форма контроля	К-во часов
1. Форма концертного выступления в бальной хореографии.	конспект	2
2. Музыкальные и пластические интонации: взаимосвязи при сочинении хореографической лексики	конспект	2
3. Основные и связующие движения при сочинении пластического мотива учебный этюд (пластический мотив)	учебный этюд	2
4. Принципы создания схемы музыкального произведения	запись в рабочей тетради	2
5. Зависимость рисунка танца от художественного замысла хореографического произведения	устный опрос	2
6. Зависимость рисунка танца от драматургии хореографического произведения	конспект	2
7. Применение простых и интенсивных переходов от рисунка к рисунку в процессе сочинения хореографической композиции.	рисунки танца, зафиксированные графическим способом	2
8. Драматургия в бальной хореографии: функции и особенности построения	конспект	2
9. Формирование художественного замысла	устный опрос	2
10. Создание композиционного плана	запись в рабочей тетради	2
11. Художественный образ и особенности его создания в балльном танце	устный опрос	2
12. Формирование художественного замысла и подбор выразительных средств	коллоквиум	2

хореографической композиции для детей с учетом их возрастных особенностей		
13. Принципы драматургического развития отдельных эпизодов сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ	сценарий	2
14 Мастерство актера в хореографических композициях и театральных мизансценах, созданных на материале латиноамериканской и европейской программы	пластический этюд	4
15 Характерность образов действующих лиц сюжетной хореографической композиции (мимика, позы, походка, манеры, индивидуальные жесты, эмоциональное состояние)	пластические этюды	2
16. Изучение творчества отечественных коллективов бального танца	коллоквиум	2
17 Использование приемов полифонического изложения хореографической фактуры в конкурсных композициях бального танца на материале европейского и латиноамериканского танцев	устный опрос	2
18. Специфика создания шоу программ на материале европейской и латиноамериканской программ	устный опрос	2
19.Специфика проведения чемпионата по европейскому и латиноамериканскому секвею	устный опрос	2
20 Реализация художественного замысла посредством синтеза выразительных средств разных танцевальных систем в сценических произведениях отечественных и зарубежных балетмейстеров	коллоквиум	2
21. Воплощение художественного образа в оригинальной хореографической композиции (на примере произведений из фонда отечественных и зарубежных профессиональных коллективов)	дискуссия	2
22. Применение дополнительных средств выразительности при воплощении художественного замысла оригинальной хореографической композиции на материале бальной хореографии	этюдная работа	4

## 4.2 ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ЗАДАНИЯ

В экзаменационном задании студент должен реализовать свой замысел всеми доступными средствами, представив оригинальное решение хореографической композиции, демонстрирующее его художественный взгляд, ответить на перечень теоретических вопросов. Итоговой аттестацией выпускника является заключительный экзамен.

### **I семестр (экзамен)**

Сочинение студентом танцевального этюда на заданную музыкальную тему на основе развития рисунка танца с использованием простых и (или) сложных, двух плановых и (или) многоплановых, симметричных и (или) асимметричных рисунков танца, а также простых и интенсивных переходов между ними в зависимости от художественного замысла с последующим публичным показом в балетном классе.

Вопросы по теории создания рисунка танца.

**Знать:** Специфику применения рисунка танца при создании хореографической композиции как одного из выразительных средств хореографического искусства, его влияние на зрительское восприятие.

**Продemonстрировать:** Умение развивать мотив рисунка танца, создавать его с учетом зрительского восприятия. Использовать многообразие построения с учетом балетмейстерского замысла.

### **II семестр (зачет)**

Сочинение студентом танцевального этюда на заданную музыкальную тему на основе развития пластического мотива из лексического фонда европейской или латиноамериканской программ, рассчитанного на нескольких исполнителей с последующим публичным показом в балетном классе.

Вопросы по теории создания и развития пластического мотива, и специфики создания простых балетмейстерских приемов.

**Знать:** Специфику создания и развития пластического мотива, основные приемы сочинения движения

**Продemonстрировать:** Умение сочинять и развивать пластический мотив.

### **III семестр (зачет)**

Сочинение студентом развернутого танцевального этюда на музыкальный материал, подобранный студентом и утвержденный преподавателем с учетом использования по своему выбору одного или нескольких простейших балетмейстерских приемов

**Знать:** Специфику создания и использование простых балетмейстерских приемов при сочинении хореографической композиции.

**Продemonстрировать:** Умение использовать балетмейстерский прием исходя из художественной идеи и задумки балетмейстера.

#### **IV семестр (зачет)**

Сочинение студентом сюжетной хореографической композиции на музыкальный материал, подобранный студентом и утвержденный преподавателем. Вопросы по теории драматургии как идейно-содержательной основы хореографической композиции.

Вопросы по теории драматургии как идейно-содержательной основы хореографической композиции.

**Знать:** Специфику и разновидности драматургии в хореографическом искусстве, законы создания хореографической композиции и ее основные части.

**Продemonстрировать:** Умение создавать сюжетные хореографические композиции.

#### **V семестр (экзамен)**

Создание оригинальной хореографической композиции по воплощению художественного образа с использованием различных средств пластической выразительности и применением разных балетмейстерских приемов в зависимости от замысла постановщика на материале европейского или латиноамериканского танца на музыкальный материал, отобранный студентом и утвержденный преподавателем с последующим публичным показом в балетном классе.

Фронтальный опрос по теме сюжетная и бессюжетная драматургия

**Знать:** Специфику создания образа, образного рисунка, образной хореографии

**Продemonстрировать:** Умение создавать хореографический образ, образную лексику и образный рисунок исходя из идейного замысла балетмейстера.

#### **VI семестр (зачет)**

Создание сценической хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программ в форме камерного танца или хореографической композиции с предметом (по выбору педагога) на музыкальный материал, отобранный студентом и утвержденный преподавателем с последующим публичным показом в балетном классе.

Вопросы по теории создания хореографической композиции в форме камерного танца

**Знать:** Специфику создания камерной хореографической композиции с предметом (по выбору педагога) и ее многообразие.

**Продemonстрировать:** Умение создавать хореографические композиции в форме камерного танца.

#### **VII семестр (экзамен)**

Создание хореографической композиции с использованием приемов полифонического изложения хореографической фактуры на основе синтеза

выразительных средств разных танцевальных систем на музыкальный материал, отобранный студентом и утвержденный преподавателем с последующим публичным показом в балетном классе.

Вопросы по теории создания полифонических балетмейстерских приемов как средства изложения хореографической фактуры

**Знать:** Специфику использования полифонических приемов изложения хореографической фактуры, а также особенности сочинения хореографической композиции с учетом синтеза выразительных средств разных танцевальных систем

**Продemonстрировать:** Умение создавать хореографические композиции с использованием полифонических приемов изложения хореографической фактуры, а также особенности сочинения хореографической композиции с учетом синтеза выразительных средств разных танцевальных систем

### **VIII семестр (экзамен)**

Создание оригинальной хореографической композиции с использованием различных средств пластической выразительности и применением разных балетмейстерских приемов в зависимости от замысла постановщика на материале европейского или латиноамериканского танца на музыкальный материал, отобранный студентом и утвержденный преподавателем с последующим публичным показом.

**Знать:** Основы создания хореографических композиций различных по форме, содержанию, наличия сюжета, образа, образности.

**Продemonстрировать:** Умение и навыки постановочной работ

## **4.3 ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ЭКЗАМЕНА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА»**

### **I семестр**

1. Хореографическое искусство - его характерные особенности и отличительные черты.
2. Хореографическая композиция, как особая форма организации и соотношения выразительных средств хореографии.
3. Музыка - как структурная основа хореографического текста.
4. Этапы балетмейстерского анализа музыкального произведения, как необходимый подготовительный этап для создания хореографической постановки.
5. Метр в музыке, метр в хореографии, метр как параметр взаимосвязи музыки и хореографии. Метр как информативный источник для балетмейстера.
6. Ритм в музыке и хореографии, ритм как параметр взаимосвязи музыки и хореографии. Ритм как информативный источник для балетмейстера.

7. Музыка и хореография. Самостоятельность музыки и хореографии как видов искусства. Понятие о музыкально-хореографической композиции.
8. Проблемы взаимодействия музыки и хореографии в процессе создания хореографической композиции.
9. Рисунок танца. Логика построения рисунка танца. Переходы от рисунка к рисунку.
10. Классификация рисунков танца.
11. Взаимосвязь рисунка танца и музыкального материала.
12. Распределение танца по сценической площадке.
13. Развитие мотива рисунка танца.
14. Балетмейстерский анализ музыкального произведения, выявление его формы и структуры.

### **V семестр**

1. Понятия «движение», «жест», «поза», «танцевальная лексика» и ее разновидности.
2. Основные приемы создания (сочинения) движения.
3. Понятие «пластический мотив» и приемы развития пластического мотива.
4. Понятие «балетмейстерский прием». Простые балетмейстерские приемы изложения хореографической фактуры.
5. Специфика балетмейстерского приема «Волна», «Зеркальное отражение».
6. Специфика балетмейстерского приема «Добавление и убывание участников», «Вопрос- ответ» и их разновидности.
7. Особенности работы балетмейстера с фонограммой.
8. Компиляция - как метод соединения отдельных эпизодов и фрагментов в единое художественно-целостное музыкальное произведение.
9. Понятие «драматургия».
10. Основные части хореографического произведения.
11. Основные законы драматургии хореографического произведения.
12. Построение и развитие действия в хореографической драматургии.
13. Источники сюжетов для хореографических композиций.
14. Мелодия в музыке и хореографии. Мелодия, как параметр взаимосвязи музыки и хореографии. Мелодия как информативный источник для балетмейстера.
15. Мелизмы в музыке. Приемы исполнения музыкального произведения.
16. Формы построения действия (одноплановая и многоплановая композиции).
17. Понятие интонации в музыке и в хореографии. Интонация, как информативный источник для балетмейстера.

18. Отсутствие строгих хореографических схем построения произведения – основа развития бессюжетных хореографических произведений.

19. Музыкальный образ как параметр взаимосвязи музыки и хореографии.

20. Внутрискруктурное построение музыкального произведения - основа для создания сценического образа; высотное построение (тональная и атональная музыка), тембровое построение (сонорная музыка), длительное построение (ударная музыка).

21. Специфика создания образа в хореографическом искусств.

## **VII семестр**

1. Форма как параметр взаимосвязи музыки и хореографии
2. Хореографическая форма, как устойчивая танцевальная структура для развития хореографических тем. Зависимость хореографической формы от вида танца. Форма, как способ существования и выявления содержания хореографического произведения.
3. Традиционные, смешанные и современные хореографические формы. Виды традиционных хореографических форм. Форма «чистого» танца (вариации, дуэты) с устойчивой структурой построения.
4. Камерные формы в хореографическом искусстве, их специфика и разнообразие.
5. Использование предмета в хореографической композиции. Особенности работы с предметом при сочинении хореографической композиции в форме камерного танца.
6. Основные функции предмета при его использовании в хореографической композиции Предмет – как действующее лицо, несущее на себе нагрузку художественной образности.
7. Особенности использования предмета в качестве композиционного стержня, выразителя идеи.
- 8.. Понятия «фактура в музыке» и ее основные виды. Типы взаимоотношения музыкальных голосов
9. Понятие «Фактура в хореографии». Фактура, как параметр взаимосвязи между музыкой и хореографией.
10. Фактура, как информативный источник для балетмейстера.
11. Полифония в хореографии как форма подачи хореографического материала.
12. Канон, как одна из форм подачи полифонического изложения хореографической фактуры.
11. Двухголосье как одна из форм подачи полифонического изложения хореографической фактуры.
12. Basso ostinato (бас остинато) как одна из форм подачи полифонического изложения хореографической фактуры.



13. Зависимость фактуры от типа взаимодействия хореографических голосов и планового расположения.
14. Понятия «контрастная» и «подголосочная» полифония в хореографии и их специфические особенности.
15. Принципы создания хореографической композиции на основе синтеза балльной хореографии и лексики танцевальных систем.
16. Критерии подбора и специфика танцевальных систем для создания хореографической композиции
17. Особенности подбора музыкального произведения для воплощения хореографической композиции на основе синтеза танцевальных систем

#### 4.4 КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**10 баллов** – ставится в исключительных случаях, когда студент демонстрирует высокий уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции; активно использует знания, умения и навыки в балетмейстерской практике; владеет методикой организации и проведения постановочного процесса; грамотно использует специальную терминологию; умеет правильно работать с методической литературой.

**9 баллов** – ставится, когда студент демонстрирует высокий уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции; владеет знаниями, умениями, навыками и методикой организации и проведения постановочного процесса; использует специальную терминологию; хорошо знает методическую литературу и умеет работать с ней.

**8 баллов** – ставится, когда студент демонстрирует хороший уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции; уверенно использует умения и навыки постановочной и репетиционной работы в балетмейстерской практике; хорошо освоил методику организации и проведения постановочного процесса; владеет специальной терминологией; умеет работать с методической литературой.

**7 баллов** – ставится, когда студент демонстрирует достаточный уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции; использует знания, умения и навыки постановочной и репетиционной работы в балетмейстерской практике; в достаточной мере владеет методикой организации и проведения постановочного процесса; знает и использует специальную терминологию; мало работает с методической литературой.

**6 баллов** – ставится, когда студент демонстрирует средний уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции; недостаточно владеет навыками постановочной и репетиционной работы; не владеет в полном объеме специальной терминологией.

**5 баллов** – ставится, когда студент демонстрирует средний уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции, но знаниями, умениями и навыками постановочной и репетиционной работы

пользуется в недостаточной мере; допускает неточности в использовании специальной терминологии; мало пользуется методической литературой.

**4 балла** – ставится, когда студент демонстрирует посредственный уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции; не реализует в полном объеме приобретенные знания, умения и навыки в постановочной и репетиционной работе; неграмотно пользуется специальной терминологией; слабо знает методическую литературу; пассивен на практических занятиях.

**3 балла** – ставится, когда студент демонстрирует низкий уровень знаний теории и методики создания хореографической композиции, недостаточные умения и навыки постановочной и репетиционной работы; плохо владеет методикой организации и проведения постановочного процесса; ограниченно пользуется специальной терминологией; слабо знает методическую литературу; пассивен на практических занятиях.

**2–1 балла** – выставляется, когда у студента полностью отсутствуют знания по теории и методике создания хореографической композиции; он не владеет методикой организации и проведения постановочного процесса, не знает специальную терминологию, не пользуется методической литературой; пассивен на практических занятиях.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 5.1 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для специальности 6-05-0215-03 Хореографическое искусство

Профилизация: балльный танец

Название темы	Количество аудиторных часов				УСР	Форма контроля
	Всего	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия		
Введение.		2				
Тема 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера	10	2	6	2		
Тема 2. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции	28	2	22	4	10	Создание схемы музыкального произведения
Тема 3. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции	36	2	30	4	10	Графическое изображение, основанное на классификации рисунка
Тема 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции	38	2	32	4	15	Творческое задание
Тема 5. Балетмейстерский прием как способ организации пластического мотива в хореографической композиции	38	4	30	4	15	Создание развернутого хореографического этюда
Тема 6. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции	36	2	30	4	10	Написание либретто
Тема 7. Создание художественного образа в хореографическом произведении	34	2	28	4		
Тема 8. Создание хореографической композиции в форме камерного танца, работа с предметом	32	2	26	4	10	Создание этюда
Тема 9. Приемы полифонического изложения хореографической фактуры	44	4	36	4	10	Создание этюда
Тема 10. Создание хореографической композиции на основе синтеза балльной хореографии с лексикой различных танцевальных систем	48	4	36	8	12	Создание этюда
Тема 11. Создание оригинальной хореографической композиции на материале балльного танца для заключительного экзамена	56	4	42	10		
<b>ВСЕГО</b>	<b>400</b>	<b>30</b>	<b>318</b>	<b>52</b>	<b>102</b>	

### УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Номер раздела, тема	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Самостоятельная работа
		Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия	
1	2	3	4	5	6
<b>1 семестр</b>					
	Введение. Дисциплина «Искусство балетмейстера» специфика и задачи.	2			
<b>1</b>	Тема 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера.		6	2	4
<b>2</b>	Тема 2. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции.	2	22	4	6
<b>3</b>	Тема 3. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции.	2	30	4	6
	<b>ВСЕГО</b>	<b>6</b>	<b>58</b>	<b>10</b>	<b>14</b>
<b>2 семестр</b>					
<b>4</b>	Тема 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции.	2	22	2	6
<b>5</b>	Тема 5. Пластическая выразительность и средства ее воплощения в хореографическом произведении.		10	2	4
	<b>ВСЕГО</b>	<b>2</b>	<b>32</b>	<b>6</b>	<b>10</b>
<b>3 семестр</b>					
<b>6</b>	Тема 6. Балетмейстерский прием как способ организации	2	20	2	6

	пластического материала в хореографической композиции.				
<b>7</b>	Тема 7. Принципы использования балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения.	2	10	2	6
	<b>ВСЕГО</b>	<b>4</b>	<b>30</b>	<b>4</b>	<b>12</b>
<b>4 семестр</b>					
<b>8</b>	Тема 8. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции.	2	14	2	6
<b>9</b>	Тема 9. Сюжетная драматургия хореографического произведения.		16	2	4
	<b>ВСЕГО</b>	<b>2</b>	<b>30</b>	<b>4</b>	<b>10</b>
<b>5 семестр</b>					
<b>10</b>	Тема 10. Создание художественного образа в хореографическом произведении.	2	18	2	6
<b>11</b>	Тема 11. Специфика создания бессюжетного образного хореографического произведения.		10	2	4
	<b>ВСЕГО</b>	<b>2</b>	<b>28</b>	<b>4</b>	<b>10</b>
<b>6 семестр</b>					
<b>12</b>	Тема 12. Создание хореографической композиции в форме камерного танца (сольного, дуэтного, малая группа 3-5 человек)	2	18	2	6
<b>13</b>	Тема 13. Работа с предметом при создании хореографической композиции		8	2	4
	<b>ВСЕГО</b>	<b>2</b>	<b>26</b>	<b>4</b>	<b>10</b>
<b>7 семестр</b>					
<b>14</b>	Тема 15. Полифонический прием как средство создания пластической выразительности в хореографическом произведении	4	36	4	6
<b>15</b>	Тема 15. Принципы создания хореографической композиции на основе синтеза балльной хореографии и лексики различных танцевальных систем.	4	36	8	6

	<b>ВСЕГО</b>	<b>8</b>	<b>72</b>	<b>12</b>	<b>12</b>
<b>8 семестр</b>					
<b>16</b>	Тема 16. Разработка драматургии художественного образа в оригинальной хореографической композиции.	2	6	2	4
<b>17</b>	Тема 17. Подбор выразительных средств для воплощения художественного замысла для осуществления оригинальной хореографической композиции на материале балльного танца.	2	6	2	6
<b>18</b>	Тема 18. Применение балетмейстерских приемов для воплощения художественного замысла оригинальной хореографической композиции.		10	2	6
<b>19</b>	Тема 19. Создание оригинальной хореографической композиции на материале балльного танца для заключительного экзамена		20	4	8
	<b>ВСЕГО</b>	<b>4</b>	<b>42</b>	<b>10</b>	<b>24</b>
	<b>ИТОГО</b>	<b>30</b>	<b>318</b>	<b>52</b>	<b>102</b>

## 5.2 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО НАПИСАНИЮ КУРСОВЫХ РАБОТ

Курсовая работа выполняется в шестом семестре в рамках темы «Создание сценической композиции на основе хореографического фольклора» и является теоретическим осмыслением работы с первоисточником.

### ***Цели и задачи выполнения курсовой работы. Общие рекомендации***

Выполнение курсовой работы является важным этапом обучения студентов в учреждении высшего образования. Основная цель курсовой работы – выработка профессиональных навыков научного исследования. Среди задач можно выделить следующие:

- закрепление и углубление теоретических и практических знаний и применение их для выполнения творческих заданий в рамках дисциплины «Искусство балетмейстера»;
- знакомство с методологией и методами проведения научных исследований;
- приобретение навыков работы с различными типами письменных источников, освоение принципов их научного анализа и обобщения, методов извлечения, осмысления, использования возможно полной и объективной информации, содержащейся в них;
- формирование навыков самостоятельного решения актуальных научных и практических задач;
- овладение приемами четкого, ясного и убедительного изложения мыслей в письменной форме;
- формирование творческих, инновационных подходов к проведению научных исследований и направленности на практическое освоение их результатов.

В результате написания курсовой работы студент должен **уметь:**

- самостоятельно работать с источниками и литературой
- формулировать цель, задачи работы;
- делать научно обоснованные выводы на основании изученного материала;
- владеть методами ведения исследования;
- четко и последовательно излагать свои мысли в письменном виде, пользоваться научной и специальной терминологией;
- оформлять работу в соответствии с требованиями, предъявляемыми к курсовой работе.

Тема курсовой работы должна быть связана с темами учебной программы дисциплины «Искусство балетмейстера».

Курсовая работа – исследование научного характера, включающее авторское видение проблемы.

Курсовая работа ни в коем случае не должна представлять собой компиляцию, т. е. изложение результатов чужих исследований, данных, взятых из монографий, учебников и других источников. В работе должен быть проведен самостоятельный анализ источников, материалов, относящихся к теме исследования.

#### *Этапы выполнения курсовой работы*

Процесс выполнения курсовой работы включает следующие основные этапы:

- выбор темы, согласование с научным руководителем и утверждение в установленном порядке;
- формирование структуры работы;
- сбор, анализ и обобщение источников и исследовательских материалов по выбранной теме;
- формулирование основных выводов по результатам проведенной самостоятельной исследовательской работы;
- подготовка письменного проекта курсовой работы и его представление руководителю;
- доработка первого варианта курсовой работы с учетом замечаний руководителя;
- чистовое оформление курсовой работы, списка использованных источников и приложений.

Работа над курсовой работой начинается с поиска источников и литературы по теме. Их следует отбирать по двум направлениям:

- 1) источники (опубликованные, а также архивные), на основе которых будет написана работа;
- 2) монографии и научные статьи, в которых в той или иной степени исследована тема.

Для составления библиографического списка необходимо обращаться к специальным справочникам и указателям. Студент может обращаться к ресурсам сети Интернет.

При написании работы студент должен четко определить круг важнейших вопросов, которые необходимо рассмотреть.

При изучении источников и литературы следует систематически делать выписки.

#### *Структура курсовой работы*

В начальный период работы над курсовой работой составляется план, который включает следующие элементы:

- введение;
- основная часть, состоящая из нескольких глав, поделенных на параграфы;
- заключение;
- список источников и литературы.



**Типовая структура готовой курсовой работы включает следующие разделы:**

- 1) Титульный лист;
- 2) Оглавление, в котором указываются название и страницы размещения составных частей курсовой работы;
- 3) Текст (введение; основная часть, состоящая из глав, поделенных на параграфы; заключение);
- 4) Список использованных источников и литературы;
- 5) Приложения (при необходимости).

**Во Введении** обосновывается актуальность темы курсовой работы, определяются цель, задачи, объект и основные методы исследования. Введение содержит характеристику основных источников получения информации. Объем Введения – до 3 страниц текста.

**Основная часть** курсовой работы структурируется по главам, которые по необходимости делятся на параграфы. В случае, когда глава разбита на параграфы, каждый из них должен освещать отдельную часть сформулированного в названии вопроса.

**Первая глава** отражает теоретическую базу и методологию проводимого исследования. В ней освещаются изученные работы отечественных и зарубежных авторов по выбранной теме, даются основные понятия.

**Вторая глава** представляет собой практико-ориентированную часть работы. Могут приводиться выписки из архивных источников. Содержание главы должно основываться на конкретном материале, отражающем выполнение творческого задания по дисциплине «Искусство балетмейстера». Объем основной части – 15–18 страниц текста (2/3 общего объема курсовой работы).

**В Заключении** подводятся итоги исследования, излагаются выводы, к которым пришел студент в ходе выполнения работы. Заключение должно быть кратким, содержать четкие формулировки, выводы, органически вытекающие из рассматриваемого конкретного материала и логически связанные с основным содержанием курсовой работы, поставленными во введении задачами. Объем Заключения – до 3 страниц текста.

Курсовая работа может быть написана на белорусском или русском языках.

**Список использованных источников** должен содержать полный перечень источников информации, использованных при выполнении курсовой работы и их библиографическое описание.

**Оформление курсовой работы**

Объем курсовой работы – 20–25 страниц.

Курсовая работа печатается с использованием компьютера и принтера на одной стороне листа белой бумаги формата А4 (210×297 мм).

Набор текста курсовой работы осуществляется, как правило с использованием текстового редактора Word. При этом рекомендуется использовать шрифты Times New Roman размером 14 пунктов. Количество знаков в строке должно составлять 60–70, межстрочный интервал – 18 пунктов, количество текстовых строк на странице – 39–40. В случае вставки в строку нотного текста допускается увеличение межстрочного интервала.

Устанавливаются следующие размеры полей: верхнего и нижнего – 20 мм, левого – 30 мм, правого – 10 мм.

Шрифт печати должен быть прямым, светлого начертания, четким, черного цвета, одинаковым по всему тексту. Разрешается использовать компьютерные возможности акцентирования внимания на определениях, терминах, важных особенностях, применяя разное начертание шрифта: курсивное, полужирное, курсивное полужирное, выделение с помощью разрядки, подчеркивания и др. Запрещается использование средств редактирования и форматирования текста (уплотнение, коррекция интервалов, полей и т. п.) с целью изменения в большую или меньшую сторону объема работы, исчисленного в страницах.

Заголовки структурных частей курсовой работы «Оглавление», «Введение», «Глава», «Заключение», «Библиографический список», «Приложения» печатают прописными буквами, выравнивание – по центру, шрифт – Times New Roman полужирный, размером 15–16 пт. Также печатают заголовки глав.

В конце заголовков глав, параграфов точку не ставят.

Каждую структурную часть курсовой работы, кроме параграфов, следует начинать с нового листа.

Образцы оформления титульного листа (Пример 1) и Оглавления (Пример 2) прилагаются.

В курсовой работе обязательно даются ссылки на источники, материалы, цитаты из которых приводятся в тексте.

Ссылки на источники, материал которых используется в работе, оформляются следующим образом, например: [3, с. 15], где:

- первая цифра (3) означает номер источника в списке использованных источников;
- вторая цифра (15) означает номер страницы источника, на которой излагается материал.

Цитирование может быть прямым и косвенным. Прямое цитирование подразумевает дословную передачу авторского текста, который обязательно заключается в кавычки.

При косвенном цитировании своими словами передается смысл авторского текста. В этом случае кавычки не ставятся, но обязательно дается ссылка на источник, откуда взят данный материал.

В тексте курсовой работы при упоминании какого-либо автора следует указывать сначала его инициалы, затем фамилию.

В текст курсовой работы может включаться описание отдельных танцевальных фигур и нотный текст

## Пример 1

Форма титульного листа курсовой работы

Министерство культуры Республики Беларусь

Учреждение образования «Белорусский государственный  
университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства

Кафедра хореографии

Фамилия Имя Отчество

**НАЗВАНИЕ РАБОТЫ**

Курсовая работа студента 3 курса специальности «хореографическое  
искусство», направления специальности «бальный танец»

Научный руководитель:  
Доцент, кандидат искусствоведения,  
(научное звание и должность)

ФИО \_\_\_\_\_

(подпись)

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2025 г.

Минск 2025

*Пример оформления содержания курсовой работы*

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

<b>ВВЕДЕНИЕ.</b>	3
<b>ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ФРИСТАЙЛА КАК НОВОЙ ФОРМЫ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА</b>	6
1.1. Зарождение фристайла в 80-х – 90-х годах XX столетия	6
1.2. Современные тенденции развития фристайла	9
<b>ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ «ТОРРЕДО» НА ОСНОВЕ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ ТАНЦЕВ.</b>	14
2.1. Формирование темы, идеи, выбор выразительных средств для воплощения хореографической композиции	14
2.2. Процесс создания сценической композиции	18
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	22
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИСТОЧНИКОВ</b>	23
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>	24

## **ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ**

1. Взаимосвязь и взаимовлияние средств выразительности европейской и латиноамериканской программ.
2. Специфика музыкальной драматургии при создании конкурсной композиции бального танца.
3. Использование балетмейстерских приемов в хореографической композиции, созданной на основе бального танца.
4. Музыкальность, как средство выразительности в спортивных бальных танцах.
5. Феномен бального танца в европейском искусстве.
6. Особенности формирования художественного замысла сценического произведения на основе бального танца.
7. Особенности создания художественного образа в конкурсном и сценическом бальном танце.
8. Особенности тематического содержания в спортивном бальном танце.
9. Специфика создания показательных номеров на основе спортивного бального танца.

## 5. 3 РЕКОМЕНДОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Основная

1. Беляева, О. П. Искусство балетмейстера: учеб.пособие / О. П. Беляева. – 2-е изд., доп. – Минск: Респ. ин-т высш. шк., 2014. – 176 с.
2. Богданов, Г. Ф. Основы хореографической драматургии: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество» / Г. Ф. Богданов. - 3-е изд.,испр. и доп. - Санкт-Петербург; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2017. – 166 с.
3. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции: учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск: Белорус.гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – Ч. 1. – 136 с.
4. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции: учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск: БГУКИ, 2014. – Ч. 2. – 125 с.
5. Гутковская, Светлана Вячеславовна. Основы сочинения хореографической композиции: учеб.-метод. / С. В. Гутковская; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. Гос. Ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2020. – Ч. 3. – 135 с.
6. Есаулов И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера / И. Г. Есаулов. – Ижевск: МСА, 1998 –112 с.
7. Карпенко, В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство» (квалификация (степень) «бакалавр») / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – Москва: ИНФРА-М, 2021. – 190 с.
8. Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В. Ю. Никитин. - Изд. 6-е, стер. – Москва; Санкт-Петербург; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2020. – 517 с.
9. Рожков, В. Н. Искусство балетмейстера: теоретические основы : учебное пособие / В. Н. Рожков, С. В. Буратынская; под редакцией Ю. В. Жегульской. – Кемерово: КемГИК, 2019. – 251 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/156982>.
10. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность / Ю. М. Чурко. – Минск: Полымя, 1999. – 224 с

### Дополнительная

1. Безуглая, Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа: учеб. пособие / Г. А. Безуглая. – СПб., 2015. – С. 7–44.

2. Белявский, Д. Н. Формейшн в танцевальном спорте: сущность и особенности: учебн.-метод. Пособие / Д. Н. Белявский. – Минск: БГУФК, 2015 – 158 с.
3. Бодунова, И. И. Европейский бальный танец в контексте белорусской культуры: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 - теория и история культуры / Бодунова Ирина Иосифовна; науч. рук. Морозов И. В. – Минск: 2015. – 165 с.
4. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений / М. Ш. Бонфельд. – М., 2003. – С. 3–104.
5. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера [Текст]: учеб. пособие / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008. – 432 с.
6. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров – М. Искусство. 1976. – 351 с.
7. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. Р. В. Захаров – М.: Искусство. 1954. – 431 с.
8. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в Беларуси / Н. В. Карчевская. – Минск: «Энциклопедикс». – 2015. – 272 с. (С 59-64)
9. Лэрд, У. Техника исполнения латиноамериканских танцев / У.Лэрд; пер.О.Р.Демидовой. – М.: АСТ,1998.– 186 с.
10. Лэрд, У. Техника исполнения латиноамериканских танцев: дополнение / У. Лэрд; пер.О. Р. Демидовой. – М.: АСТ,1998.– 63с.
11. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А. В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
12. Мур, А. Бальные танцы / А. Мур; пер. С. Ю. Бардиной. – М.: Астрель, 2004.– 319 с.
13. Техника бальных танцев / Имперское общество учителей танца; пер.С. Ю. Бардиной. – М.: Астрель, 1994. – 134с.
14. Ховард, Г. Техника исполнения стандартных танцев / Г. Ховард. – М.: БММ АО,1999. – 80 с.

#### **5.4 ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДОВАННЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Искусство балетмейстера» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- практический показ творческого задания;
- теоретический опрос;
- концертное выступление;
- зачет;



- экзамен;
- дипломная работа.

Для текущей диагностики компетенций обучающихся по данной учебной дисциплине можно использовать следующие формы:

- творческие задания;
- устный опрос во время занятий;
- составление рефератов по отдельным темам дисциплины.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Самостоятельная работа студентов предполагает обязательное знакомство с постановочной и исполнительской деятельностью ведущих исполнителей и хореографов в сфере бальной хореографии, изучение их опыта с целью формирования у будущих балетмейстеров художественного вкуса и расширение кругозора в сфере хореографического искусства.

Перечень примерных контрольных заданий и вопросов для самостоятельной работы обучающихся.

1. Сочинение студентами танцевальных движений, рисунков, танцевальных этюдов в соответствии с творческими заданиями.
2. Создание схемы музыкального произведения.
3. Проведение анализа музыкально произведения.
4. Создание композиционного плана для воплощения художественного замысла хореографического произведения.
5. Использование простых балетмейстерских приемов при сочинении хореографической композиции (на примере хореографических композиций из шоу программ, программ по фристайлу, секвею на материале танцев из латиноамериканской, европейской программ и современного танца)
6. Анализ использования приемов полифонической передачи хореографической фактуры в творчестве ведущих мастеров бальной хореографии.