Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

С. В. Гутковская

ОСНОВЫ СОЧИНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Часть 1

Рекомендовано УМО по образованию в области культуры и искусств в качестве учебно-методического пособия для студентов высших учебных заведений по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Минск 2011

УДК
ББК
Г

Р е ц е н з е н т ы:

В. В. Дудкевич,
народный артист Республики Беларусь,
художественный руководитель Заслуженного коллектива
Республики Беларусь Государственного ансамбля танца Беларуси;

М. В. Филатова,
доцент кафедры мастерства актера
Белорусской государственной академии искусств

Гутковская, С. В.

Г Основы сочинения хореографической композиции. Ч. 1 / сост. С. В. Гутковская. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 4

Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции 9

Творческие задания и методические рекомендации 16

Литература 43

Музыкальные примеры для выполнения творческих заданий 46

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Деятельность по профессиональной подготовке студентов-хореографов в современных условиях предполагает не только организацию процесса освоения необходимых знаний, но и формирование ценностного отношения к выбранной профессии, на основе которого будет проходить профессионально-ценностное самоопределение будущего хореографа, включая выработку им собственного творческого стиля работы.

Важное место в подготовке балетмейстера занимает компетентностный подход, который характеризуется смещением акцентов в преподавании на активную самостоятельную образовательную деятельность студентов и переориентацию процесса обучения на формирование и развитие профессиональных компетенций.

Профессиональные компетенции специалистов-хореографов включают знания и умения по постановке творческих задач, способность решать организационные и творческие вопросы и обеспечивать их выполнение в выбранной сфере профессиональной деятельности, вести педагогическую и воспитательную работу.

Выпускник университета культуры и искусств, обучающийся по специальности «хореографическое искусство», должен владеть профессиональными компетенциями в следующих видах деятельности: постановочной и репетиционной; исполнительской, педагогической, организационно-руководящей и исследовательской.

Подготовка балетмейстера в современном вузе сегодня осуществляется в соответствии с преобразованиями социокультурного контекста хореографического искусства, произошедшими в последние десятилетия.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Сегодня необходимо готовить балетмейстеров, не только владеющих профессиональным мастерством, но ориентированных на творчество, предприимчивость, обладающих развитым самосознанием, что обеспечит жизнеспособность личности и результативность ее деятельности.

Энциклопедия «Балет» дает следующее определение: «Балетмейстер – автор и режиссер-постановщик балетов, концертных номеров, а также танцевальных сцен и отдельных танцев в опере, драматическом спектакле, опереттe, мюзикле и др.» [1, с.48]. Эта дефиниция требует некоторой корректировки, поскольку выпускники университета культуры и искусств работают также в спорте, на телевидении, осуществляют хореографические постановки в разного рода проектах синтетического характера.

Балетмейстерская функция студента на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств реализуется непосредственно в рамках курса «Искусство балетмейстера». Вместе с тем формирование профессионализма у студентов в сфере постановочной деятельности основывается на осуществлении межпредметных связей с другими специальными дисциплинами, т. е. имеет место целостный педагогический процесс.

Опытно-экспериментальная работа на кафедре хореографии показала, что эффективность подготовки балетмейстера зависит от целенаправленного моделирования учебного процесса с учетом специфики деятельности балетмейстера; выработки общей художественной стратегии и тактики обучения и воспитания; организации занятий на основе координации совместной деятельности студента, педагога и концертмейстера.

Студенты выступают как в роли постановщиков танцевальных этюдов и законченных номеров, так и в роли исполнителей в постановках своих сокурсников. С этой целью академическая группа действует по принципу труппы ансамбля танца.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Преподаватель курса «Искусство балетмейстера» выступает в роли *художественного руководителя* группы, принимая на себя ответственность за весь комплекс профессиональной подготовки будущих балетмейстеров.

Целью данного пособия является изложение конкретных практических рекомендаций по организации учебной деятельности в процессе изучения дисциплины «Искусство балетмейстера» специальности 1-17 02 01 «Хореографическое искусство», направления специальности 1-17 02 01-04 «Хореографическое искусство» (народный танец), что предусматривает решение следующих *задач:*

– сформировать представление о содержании дисциплины «Искусство балетмейстера» на первоначальном этапе ее изучения;

– познакомить с основными категориями и терминами;

– предоставить информацию о творческих заданиях, выполняемых в рамках дисциплины, и подходах к их реализации.

В пособии представлена система *(система сквозных заданий)*, разработанная автором, прошедшая апробацию и применяемая на протяжении длительного времени преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера» на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств. Данная система позволяет студентам добиться ощутимых положительных результатов в учебной творческой работе, а также последующей профессиональной деятельности после окончания вуза.

Главным принципом предлагаемой системы является систематическое выполнение студентами-хореографами творческих заданий поискового, проблемного характера с целью раскрытия их природных способностей в области сочинительства и приобретения навыков ремесла. Все задания логически увязаны между собой и выстроены в строгой последовательности – от наиболее простых к достаточно сложным заданиям художествен-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ного порядка. Предполагается, что без выполнения одного задания невозможно перейти к следующему («принцип лестницы»).

Так же, как практикующему музыканту нужно уделять игре на инструменте несколько часов в день для поддержания соответствующего уровня технического мастерства, будущему балетмейстеру – сочинителю хореографических произведений – необходим постоянный *сочинительский тренинг*, без которого невозможно овладеть ремеслом постановщика. Обязательным для будущего постановщика и преподавателя является также *речевой тренинг*, поскольку он воспитывает умение четко излагать свои мысли при работе с исполнителями и учениками.

Предложенная система предполагает обязательное включение в учебный процесс подготовки балетмейстера ***соревновательного элемента***, т. е. организацию мини-конкурсов среди студентов на лучшее выполнение творческих заданий.

Особенностью разработанной системы является использование при выполнении заданий (во время 1–6-го семестров) танцевальной лексики белорусской народно-сценической хореографии, что вполне объяснимо при обучении в национальном вузе культуры и искусств.

В первой части учебно-методического пособия тезисно излагается лекционный материал по теме «Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции».

Во второй части рассматриваются подходы к освоению данной темы, даются методические рекомендации по выполнению творческих заданий. Большое внимание уделяется теоретическим аспектам.

В соответствии с типовой учебной программе для высших учебных заведений по дисциплине «Искусство балетмейстера» на изучение темы «Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции» отводится 24 аудиторных часа, из которых 4 часа –

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

лекции, 14 – практические (лабораторные) занятия и 8 часов – индивидуальные занятия.

Важное значение в изучении курса «Искусство балетмейстера» имеет самостоятельная работа студента, контролируемая преподавателем, способствующая формированию самостоятельности мышления и творческого подхода к решению проблем учебного и профессионального порядка.

Приобретение специальных умений и навыков на первоначальном этапе обучения является базовой основой для развития профессиональной самостоятельности.

Пособие адресовано преподавателям и студентам высших учебных заведений по направлению специальности 1-17 02 01-04 «Хореографическое искусство» (народный танец).

Практический материал сопровождается музыкальными примерами, которые могут быть использованы при выполнении творческих заданий. Подбор, обработка и запись музыкальных тем сделаны Еленой Валентиновной Ильиной.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЛЕКСИКА ТАНЦА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Танцевальная лексика – одна из основных категорий курса «Искусство балетмейстера», теоретическое абстрактное понятие, выделяемое формально с целью его анализа и употребляемое в широком и узком значении.

Лексика танца:

1) вся совокупность отдельных гармоничных движений и положений человеческого тела, поэтически осмысленных, ритмически организованных во времени и пространстве;

2) сочетание, комбинация всех движенческих элементов, входящих в состав отдельного хореографического произведения.

Лексика как составная часть и выразительное средство хореографической композиции – это органичная последовательность взаимосвязанных и взаимообусловленных движений, жестов, поз, определяющих сущность и своеобразие конкретного танцевального произведения и передающих художественный замысел автора.

Элементы, входящие в состав лексики могут носить как изобразительно-подражательный (имитация трудовых процессов, копирование повадок животных и птиц и т. п.), так и условно-обобщенный, ассоциативный характер, отражающий поэтически-образный стиль.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Лексику условно можно разделить на *традиционную* и *новую*.

Традиционная лексика – комплекс движений, сформировавшийся к определенному историческому периоду.

Основу традиционной лексики составляют специально отобранные и канонизированные традицией движения, жесты и позы, характерные для всех жанров танцевального творчества того или иного народа, распространенные по всей территории и передающиеся от поколения к поколению. По меткому определению Ю. М. Чурко: «Каждое танцевальное движение есть концентрация художественной деятельности многих поколений» [21, с.13].

В танцевальной культуре каждого народа существует основной (традиционный) лексический фонд, в который входят десятки движений различных видов и групп.

Например, *основу белорусской традиционной лексики* составляют различные *шаги*; *ходы*; *движения*, исполняемые на месте (присюды, притопы, подбивки и др.) и с продвижением (галоп, припадание и др.); *дробные выстукивания; прыжки; присядки*; *вращения*. Все они предполагают гармоническое сочетание движений ног с движениями тела: корпуса, плеч, рук, головы.

В зависимости от региональных особенностей, от содержания и характера танца лексика обретает эмоциональную окраску, стиль, характер и манеру исполнения.

К *новой* относится лексика, возникшая как способ художественного отражения современной действительности (воплощение новых тем и сюжетов, поиск оригинальных изобразительно-выразительных движений, жестов и поз, синтез элементов различных пластических систем и т. д.).

Новая лексика создается как путем трансформации движений, относящихся к арсеналу традиционной лексики (например, за счет их усложне-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ния), так и имитационным путем, предполагающим создание оригинальных пластических элементов.

В целях дифференциации лексического арсенала, сформировавшегося в разных направлениях современной хореографии и относящегося к так называемой новой лексике, применяется понятие «*лексический модуль*».

Лексический модуль – специальный термин, обозначающий в хореографии самостоятельную условную единицу, а именно, комплекс базовых движений, используемых в том или ином направлении хореографического искусства. Термин, как правило, применяется для унификации танцевально-пластических элементов, соотносимых с понятием «современный танец».

При сочинении *новой* лексики происходит акцентуация на индивидуальной изобретательности балетмейстера.

Использование традиционной или сочинение новой оригинальной лексики всегда определяется художественным замыслом произведения и подчинено задаче воплощения конкретного хореографического образа.

В процессе создания лексической составляющей хореографического произведения применяются различные балетмейстерские приемы.

Балетмейстерский прием выступает как особая форма организации пластического материала, которая имеет конструктивное, композиционно-структурное значение и используется для раскрытия образного смысла хореографического произведения (подробнее см. в разделе «Творческие задания и методические рекомендации»).

Лексика танца – понятие, включающее все компоненты выразительности. Среди них особое место занимает пантомима, использующая для создания художественного образа и передачи содержания хореографического произведения пластику движений и положений человеческого тела (позы), жесты и мимику, служащие мощным средством эмоционального воздействия на зрителя.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Благодаря своему гармоничному синтезу танцевальная лексика и пантомима достигли в хореографии наибольшего взаимопроникновения, что, в свою очередь, позволяет создавать как конкретные пластические образы, так и ассоциативные обобщения, образы-символы.

В качестве основной «речевой» единицы танцевальной лексики выступает *движение*, образуещееся из движенческих элементов.

Движение в танце имеет ряд особенностей. Прежде всего, следует указать на внутреннюю логику танцевального движения, благодаря чему можно передать определенные эмоции, придать хореографическому па выразительную силу и убедительность. Немалое значение для понимания содержания движения имеет его связь с другими движениями, также как уточняется значение слова в контексте фразы, т. е. оно обретает свой смысл в определенной цепи [13].

Исполнение одного движения обусловливается формой другого, которое в свою очередь передает эстафету следующему, таким образом создается четкая ритмическая смена систематизированных выразительных положений человеческого тела. Органичные и многогранные связи между движениями, жестами, позами подчиняются музыкальному материалу, который соединяется с художественным замыслом балетмейстера [4].

Лексика тесно связана с музыкой. Происходит взаимовлияние: музыка диктует лексике собственные закономерности, тогда как пластическая основа танца определяет ряд параметров танцевальной музыки.

Танцевальная лексика связана с музыкой как с эмоционально-содержательной, так и ритмически-структурной стороны.

Создавая содержательную основу танца, музыка предполагает многовариантность ее воплощения средствами хореографического искусства.

Как и композиция танца в целом, лексика соотносится с тремя временными характеристиками музыки – темпом, метром и ритмом. В. Ванслов так определяет это соответствие: «Темп имеет для танца абсолютное

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

значение, расхождение музыки и танца по темпу невозможно, общий темп танца и все его изменения (замедления, убыстрения, смены) целиком задаются музыкой. Метр также в очень большой мере определяет танец, дает основу временной организации. Однако танец лишь в редких случаях сводится к отбиванию каждой метрической доли такта. Обычно его организация свободнее, опорные моменты могут совпадать не только с долями такта, но и с полутактами, с тактами и даже с двутактами. Что же касается ритма, то здесь соотношение музыки и танца наиболее свободно и вариантно. Опираясь на музыку, танец не является ее ритмической копией, ибо он воплощает не структуру, а содержание музыки. Структура же музыки, подсказывая черты танцевальной композиции, не переводится в танец буквально. Благодаря этому танец обретает свободу в воплощении образно-драматургического содержания» [5, с.29].

Поскольку ритм выступает одним из организующих начал танцевальной лексики, то она может исполняться и без музыки – в сопровождении ударных инструментов, кастаньет, хлопков в ладоши, выстукиваний каблуками и т. п.

Следует оговориться, что музыкально-хореографические темповые связи часто оказываются весьма неоднозначными: наряду с синхронностью образуются и довольно свободные сочетания темповых характеристик танцевальной лексики и ее музыкальной основы.

Имеющая эстетическую обоснованность (или художественно оправданная) политемповость во взаимосвязях музыки и танцевальной лексики является ярким выразительным средством. Так, одним из популярных балетмейстерских приемов, используемых при работе с лексикой, выступает так называемый «хореографический рапид», создающий эффект сильно замедленного движения (по аналогии с замедленной киносъемкой), наложенного на музыку, звучащую в своем естественном темпе.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Очень важным является интонационное совпадение музыки и лексики.

Л. А. Ладыгин подчеркивает, что «первенствующее значение в музыкально-хореографических связях принадлежит интонационной сфере. Первенство это обусловлено преобладающим значением музыкальных и хореографических интонаций в воссоздании определенного образно-эмоционального содержания хореографического текста» [9, с.17].

Все танцевальные движения эстетичны по своей природе и заключают в себе обобщенное выразительное начало, амплитуда психологических оттенков которого очень широка. Характер движения возникает из совокупного функционирования всех его составных элементов, и каждый из них участвует в формировании движенческого интонационного строя. Здесь имеет значение частота смены элементов движения, их интенсивность, сила, размах и т. п. Именно эти движенческие качества обладают наибольшим экспрессивным значением, именно они участвуют в образовании и передаче того или иного эмоционального состояния [9].

Пластические интонации – это «говорящие», характерно-выразительные элементы, обладающие содержательным значением, т. е. способностью отражать особенности пластики человека, передавать его чувства и эмоции.

Пластическая интонация – первоначальная категория танцевальной лексики, относительно самостоятельная единица в танце, состоящая из одного или нескольких элементов, каждый из которых имеет выразительное значение.

Действенность танцевальных движений или их форм можно понять только в определенных смысловых объединениях, конструкциях, подчиняющихся идейно-тематическому развитию хореографического произведения.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Речь идет о ***пластическом мотиве*** – структурно-тематической единице танцевальной лексики, состоящей из логично взаимосвязанных и согласованных с музыкой движений, жестов, поз, являющейся основой пластической темы сценического образа.

Лексика существует в неразрывном единстве с рисунком танца.

Каждое движение тем или иным способом реализуется в пространстве: одно исполняется исключительно на месте, другое – только в продвижении, третье имеет универсальный характер – выявляется как в перемещении по площадке, так и в исполнении на месте. Следовательно, лексика и рисунок, составляющие основу хореографической композиции, приводятся в гармоническое соответствие: чем сложнее, насыщеннее и изобретательнее движенческий строй танца, тем проще его пространственное решение, и наоборот.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ
И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Творческие задания являются обязательным элементом обучения, следующим за объяснением учебного материала с целью его закрепления и апробации на практике.

Творческие задания по дисциплине «Искусство балетмейстера» предлагаются преподавателем на лабораторных занятиях с последующей с его стороны корректировкой на индивидуальных занятиях. Они выполняются студентами самостоятельно во внеурочное время, затем в обязательном порядке публично показываются на следующем практическом занятии в балетном классе.

Целями творческих заданий, выстроенных в *систему сквозных заданий,* являются формирование у студентов-хореографов сознательного подхода к овладению учебным материалом, развитие творческой активности, образного мышления и профессиональной памяти.

Самостоятельная работа студентов по выполнению творческих заданий позволяет не только более глубоко, осмысленно и системно изучить дисциплину, но способствует более активному самостоятельному творческому отношению к процессу обучения.

Выделяются следующие особенности данной системы:

– каждое задание логически вытекает из предыдущего и подготовлено им;

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

– главным художественным принципом выступает отказ от устаревших приемов сочинения танцевальной лексики и рисунков (за счет привлечения как можно большего количества движений и построений и механического их соединения);

– каждое задание выполняется на основе специально подобранного музыкального материала;

– студент самостоятельно сочиняет танцевальные этюды, рассчитанные первоначально на одного человека и исполняемые им самим; впоследствии к исполнению танцевального текста привлекается дополнительно еще один человек, и осуществляется постепенный переход к работе с другими исполнителями, т. е. студент выступает непосредственно в роли постановщика хореографического произведения.

При формировании предложенных творческих заданий в ряде случаев внимание студента сознательно акцентируется на отдельных узких вопросах.

Методика выполнения данных заданий основывается на:

– поэтапном усвоении студентами необходимых специальных терминов и понятий, которые используются преподавателем при объяснении учебного материала;

– изучении основных законов и принципов сочинения учебных и танцевальных этюдов;

– постепенной – по принципу «от простого к сложному» – наработке профессиональных умений и навыков.

Наиболее подробно остановимся на методике работы над первым заданием, поскольку теоретические положения, использующиеся при его практическом воплощении, применимы и для всех последующих заданий.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

З А Д А Н И Е 1

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе одного движения*, взятого из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующим показом в балетном классе.

Этюд рассчитан на одного исполнителя (на себя) и предусматривает использование *основных приемов развития движения*.

***Музыкальные примеры** 1–4*

Ключевые понятия

Движение, тенденция, музыкальная интонация, пластическая интонация, восприятие, длиннота, ракурс.

Подход к выполнению данного задания условно можно разделить на несколько этапов:

1) прослушивание музыкальных примеров, предложенных преподавателем и концертмейстером;

2) анализ всех музыкальных примеров под руководством педагога и концертмейстера;

3) выбор студентом одного из предложенных музыкальных примеров для выполнения задания;

4) подбор нескольких танцевальных движений, подходящих для воплощения выбранного музыкального примера по интонационному и жанровому соответствию (соотнесение *пластических и музыкальных интонаций*);

5) выбор из отобранных танцевальных движений одного основного, наиболее соответствующего музыкальному материалу движения, работа над которым будет вестись в процессе выполнения задания;

6) сочинение танцевального этюда с использованием *приемов развития танцевального движения*;

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

7) корректировка танцевального этюда с учетом замечаний и пожеланий преподавателя.

Следовательно, работа над выполнением задания начинается с прослушивания, анализа и выбора музыкального примера.

Примечания. Практика показывает, что студент выбирает музыкальный материал, который является для него более понятным и узнаваемым и поэтому представляется более легким для практического воплощения. Это вполне объяснимо и допустимо для первого задания. В дальнейшем преподавателю стоит настоять, чтобы студент выбирал для выполнения творческого задания музыкальный материал, контрастирующий с материалом задания предыдущего. Например, если ранее студент работал с музыкой лирического характера, то в следующий раз ему надо обратиться к бодрому и энергичному по характеру музыкальному примеру, и, соответственно, наоборот. В этом случае студент будет поставлен перед необходимостью работать с музыкой, практическое воплощение которой представляет для него определенные трудности. Это делается преднамеренно с целью расширения диапазона творческих возможностей студента.

Анализ (первоначальный) музыкального примера включает:

1) определение

метра;

темпа;

структуры (количество музыкальных периодов и тип их взаимоотношений – повторность или контрастность);

жанра;

2) выделение основных интонаций выбранного музыкального примера и нюансов звучания (динамические оттенки и исполнительские штрихи);

3) характеристика особенностей музыкальной фактуры выбранного музыкального примера.

При работе с *движением* следует знать, что любому танцевальному движению присуще драматургическое построение. Оно имеет исходное положение (экспозицию), основообразующий элемент (развитие), наивыс-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

шую точку пластического звучания (кульминацию) и завершение (развязку).

Каждое из этих слагаемых выполняет свою функцию в процессе практического воплощения отдельно взятого движения.

Важная роль принадлежит исходному положению, которое во многом определяет характер самого движения, является его началом и включает наряду с конкретной позицией ног определенное положение рук и корпуса, точное направление головы.

Основообразующий элемент, в свою очередь, можно разложить на составляющие части (элементы), каждая из которых в определенном смысле может рассматриваться как самоценная. Например, несколько раз повторяется, прежде чем соединиться с другой частью. Этот момент важен в процессе развития искомого движения.

Так, движение «присюд» можно разложить на два элемента: а) раскрытие ног в IV-ю параллельную позицию, исполняемое со скольжением по полу; б) соединение ног в VI-й позиции. Каждый из этих элементов может быть повторен несколько раз подряд, прежде чем движение «зазвучит» в завершенном виде.

Основными приемами развития *движения* являются:

– разделение *основного движения* на составные части, с последующим повторением каждой из них («укрупнением» частей *движения*);

– смена ракурса исполнения *движения*;

– добавление разнообразных положений и движений рук, корпуса, головы;

– изменение амплитуды исполнения *движения*;

– исполнение *движения* в повороте;

– изменение темпа исполнения *движения*;

– изменение ритмического рисунка исполнения *движения*;

– добавление пластической паузы (длительная фиксация позы);

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

– исполнение *движения* с продвижением по площадке;

– введение атрибутов.

При использовании приемов развития того или иного движения в первую очередь необходимо учитывать заложенную в нем пластическую тенденцию.

Тенденция танцевального движения заключается в склонности, стремлении к развитию, свойственным ему по пластической природе; это также направление, в котором может совершаться его развитие.

Например, движению «веревочка» присуща тенденция к постоянному переплетению ног, своеобразному «завиванию», подобно процессу плетения косы.

Большое внимание при отборе движений для танцевального этюда необходимо уделить соответствию пластических интонаций, заложенных в движениях, интонациям музыкальным.

«Интонация в музыке – выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» [15, с.58].

Из выделенных В. Н. Холоповой типов музыкальной интонации первостепенное значение для хореографа имеют несколько основных.

Интонации эмоционально-экспрессивные – это, например, интонации вздоха, томления, героического подъема, душевного волнения, созерцательного покоя.

Предметно-изобразительные интонации – интонации, имитирующие движения каких-то предметов, например, скачку коня, ход поезда, журчанье ручья, раскаты грома, приливы волн, шум леса, пение птиц, игру музыкальной шкатулки, звон колоколов, настройку рояля (предметы внешнего мира, явления природы) и т. п.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Музыкально-жанровые интонации – воспроизведение черт марша, баркаролы, джазового ансамбля, массовой песни, опереточного канкана, церковного хорала и т. д. [15].

Музыкальные интонации по-разному вычленяются хореографом в зависимости от его личного художественного опыта.

Каждое танцевальное движение, обладая содержательным значением, в свою очередь имеет свой интонационный строй. Одни движения, с точки зрения интонационной природы, можно охарактеризовать как острые, четкие, выражающие волевой посыл, другие отличаются хрупкостью, мягкостью, изящностью, третьи имеют активно устремленный характер, четвертым присуща полетность, пружинистая легкость, напористость, пятые наполнены озорством, кокетством, строптивостью и т. д.

Движения обладают известной широтой выразительных возможностей. Разнообразные оттенки и нюансы, возникающие из-за определенной манеры исполнения движения, определяют многообразность эмоционального содержания танцевальной лексики.

После выявления основных музыкальных интонаций хореограф отбирает соответствующие им по своим образно-выразительным качествам танцевальные движения.

В том случае, когда интонационный строй движений оказывается чужд характеру и интонациям музыкального фрагмента, то, по точному замечанию Л. А. Ладыгина, «выразительные средства звучания и движения начинают сосуществовать параллельно-обособленно, резко или остро, в зависимости от степени несогласованности, противореча друг другу» [9, с.31]. А это является недопустимым при сочинении хореографического текста.

Сочинение танцевальной лексики, как и хореографической композиции в целом, происходит с соблюдением определенных законов. Это – законы зрительного восприятия.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Восприятие – психологический анализ происходящего действия, который приводит человека к оценке того или иного факта, другими словами, это способность человека воспринимать, в частности, хореографическое искусство. В этом случае восприятие можно рассматривать как активную переработку художественной информации, поступающей в мозг посредством органов чувств. Наибольшее значение для хореографии имеет *зрительное восприятие*, которым хореограф-постановщик должен сознательно руководить.

Балетный класс, в котором происходит процесс обучения студентов-хореографов, по принципу своего устройства дублирует такую сценическую площадку, когда все зрители обозревают ее только с одной стороны, т. е. приблизительно одинаково.

Это обстоятельство важно учитывать в первую очередь при выборе *ракурса* исполнения движения.

Ракурс (фр. raccourcir – укорачивать) – это взгляд из центра зрительного зала на исполнителя, который изменяет свое положение, позволяя видеть его фигуру с разных сторон (en face, epaulement, профиль, тру-а-кар, спина).

Ракурс исполнителя очень важен, т. к. одно и то же движение при его смене будет восприниматься по-разному. Например, для движения «присюд» наиболее удачными являются профильный ракурс и epaulement, а в положении en face не видна работа ног, и в этом случае движение полностью не выявлено, зритель видит лишь «икание» корпуса. Подобное происходит и с движением «ножницы», причем исполнение его en face выглядит к тому же неэстетичным. Таким образом, с изменением ракурса меняется и выразительность движения.

Восприятие зависит от разных компонентов, и в первую очередь от предлагаемого материала.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

В тех случаях, когда балетмейстер не учитывает запаса зрительного восприятия, возникает *длиннота*, т.е. чрезмерное повторение, неумелое длительное использование какого-либо пластического материала, композиционного построения, приема, когда танцевальный текст уже не воспринимается.

В балетмейстерской практике встречается такой термин, как *«точка восприятия»*, т. е. место наиболее активного действия, зона повышенного внимания.

Благодаря точке восприятия у балетмейстера появляется возможность концентрировать внимание зрителя на определенном участке сцены, на определенном исполнителе. Необходимо правильно выстраивать точку восприятия, чтобы она имела смысловую нагрузку.

В качестве основных способов развития движения выступают такие приемы, как изменение темпа и ритмического рисунка исполнения *движения*.

Изменение темпа исполнения *движения* предполагает его убыстрение или замедление.

Изменение ритмического рисунка исполнения *движения* предполагает:

– создание более сложного ритмического рисунка движения за счет игры с временной протяженностью отдельных танцевальных элементов («дробления» или «увеличения» длительности его исполнения), чтобы сломать монотонность или однотипность ритма на протяжении звучания музыкального примера;

– отражение в танцевальном тексте особых видов музыкальных ритмических рисунков:

синкопы (путем смещения пластического акцента с сильной доли на слабую);

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

произвольного ритмического деления музыкальных длительностей (создание пластического эффекта, подобного дуолям, триолям и т. п. в музыке);

пунктирного ритма (повторенное неоднократно сочетание пролонгированного и краткого движений или их частей).

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

Работа студента на 1–4-м этапах корректируется преподавателем на практических (лабораторных) занятиях, на 5–7-м этапах – на индивидуальных занятиях.

Поскольку в академической группе занимается более четырех человек (таково количество предлагаемых в пособии музыкальных примеров по каждому творческому заданию), то неизбежен выбор одного и того же музыкального фрагмента несколькими студентами одновременно. Однако у каждого из них в процессе выполнения задания получается оригинальное пластическое решение. В результате создаются разные этюды, сочиненные на один музыкальный пример.

Это обстоятельство обязательно необходимо использовать следующим образом: просмотрев все этюды, проанализировать вместе со студентами их наполнение движениями, подчеркнув при этом, что хореографическое воплощение одного и того же музыкального материала может быть самым различным, но при этом одинаково интересным с точки зрения художественного результата.

Первое творческое задание имеет большое значение во всем процессе обучения, т. к. его грамотное и осознанное выполнение способствует успешному освоению студентом всего последующего учебного материала. В связи с этим на выполнение *задания 1* следует выделить 4 часа лабораторных (на все остальные задания отводится по 2 часа лабораторных занятий) и 1 час индивидуальных.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

З А Д А Н И Е 2

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал только *на основе движений рук, корпуса и головы*, так называемое *port de bras*, исключая при этом движения ног, с последующим показом в балетном классе.

Этюд строится на основе движений из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии с использованием *изобразительных жестов* и рассчитан на одного исполнителя (на себя).

Музыкальные примеры № 5–8

Ключевые понятия

Жест, мимика.

Подход к выполнению данного задания включает следующие этапы:

1)–3)-й аналогичны 1 – 3-му этапам процесса выполнения задания 1;

4) поиск разных положений рук, выразительно-изобразительных жестов, наиболее подходящих для воплощения музыкального фрагмента, положений корпуса;

5) сочинение танцевального этюда с использованием подходящих приемов развития танцевального движения в рамках поставленной задачи;

6) работа над мимикой;

7) корректировка танцевального этюда с учетом замечаний и пожеланий преподавателя.

Port de bras (франц., от porter – носить и bras – рука) в хореографии означает сочетание движений рук с перегибами корпуса, поворотами и наклонами головы.

Бесспорно, что образ, эмоции, содержание в танце передается всем телом, поскольку тело – инструмент танцовщика.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Жест (от лат. gestus – движение тела) – выразительно-изобразительный способ в драматическом искусстве, пантомиме, хореографии, который обусловливается особенностями художественного персонажа (логикой его поведения, индивидуальными чертами характера и т. д.).

В народно-сценической хореографии жест существует самостоятельно: как определенное движение и как элемент – в сложных по структурному строению па.

Сценический жест подчиняется музыкально-хореографической драматургии, которая, с одной стороны, дает исполнителю определенную свободу, но, вместе с тем, требует от него лаконизма и экономности в движении и одновременно разнообразия в проявлениях внешнего действия. Исполнение такого жеста требует от танцора большого внимания и пластической выразительности.

Танцевальные жесты органично вплетаются в ритмопластическую ткань танца, и зритель не выделяет их отдельно, а воспринимает в гармонии с тем или иным движением. Из этого следует вывод, что постановщик сознательно акцентирует внимание зрителя, подчеркивая тот или иной из жестов.

Жест, фиксирующий определенный момент действия, играя значительную роль для дальнейшего эмоционально-насыщенного хореографического текста, помогает создать хореографический образ, входя в лексику танца самостоятельной частью.

Жест, в широком понимании этого слова, не только движение рук, но и корпуса, головы, мышц лица. Вызванные эмоциональными переживаниями, жесты могут быть представлены по-разному. В каждом из используемых в танцевальном тексте жестов заложен определенный эмоциональный смысл.

Мимика (от греч. mimikos – подражательный) – искусство актера, танцовщика передавать в процессе исполнения произведения душевное

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

состояние, настроение, отношение к происходящему выразительными движениями мышц лица. Мимика имеет большое значение в образовании характера движения.

Примечания. Необходимость данного задания вызвана тем обстоятельством, что студенты при сочинении танцевального этюда, как правило, больше внимания уделяют движению ног, часто отводя рукам, корпусу и голове второстепенную роль. Это приводит к обеднению собственно *движения*, которое представляет собой единство пластики рук, ног, корпуса, головы и мимики.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

Выполнение этого задания часто наталкивает студента на поиск образного решения, так как легче придумывать движения рук, корпуса, головы и использовать самую разнообразную мимику, имея в виду конкретный образ. Например, образ распускающегося цветка, образ человека, который ссорится, дискутирует или соглашается с воображаемым собеседником, и т. п.

Самое главное здесь, чтобы выбранный пластический образ не шел вразрез с образностью, заложенной в музыкальном материале.

З А Д А Н И Е 3

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе двух сходных по интонации движений*, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующим показом в балетном классе.

Этюд рассчитан на одного исполнителя (на себя) и предусматривает использование основных приемов развития движения (с обязательным включением в танцевальный текст пластической паузы).

Музыкальные примеры *9–12*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Ключевые понятия

Основное движение, связующее движение, пластическая пауза, поза.

Этапы работы над заданием:

1)–4)-й аналогичны 1 – 4-му этапам процесса выполнения задания 1;

5) подбор нескольких схожих по тенденции танцевальных движений, соответствующих музыкальным интонациям и подходящих для воплощения выбранного музыкального примера;

6) выбор из отобранных танцевальных движений двух основных, схожих по тенденции и наиболее соответствующих музыкальному материалу, работа над которым и будет вестись в процессе выполнения задания;

7) подбор связующих движений для этюда;

8) сочинение танцевального этюда с использованием приемов развития танцевального движения;

9) корректировка танцевального этюда с учетом замечаний и пожеланий преподавателя.

Основное движение – движение, несущее основную смысловую нагрузку.

Связующее движение – танцевальный элемент, имеющий вспомогательное значение, своеобразный «мостик» между двумя основными движениями.

Основные и связующие (вспомогательные) движения отличаются по своим выразительным возможностям. Характер первых выражен, как правило, ярко и выпукло в определяемых его интонационной природой рамках, вторых – более сдержанно.

При выполнении данного задания, предусматривающего обязательное введение в танцевальный текст *пластической паузы*, особенно остро выявляется взаимосвязь и взаимозависимость пластической паузы и позы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пластическая пауза в непрерывно льющемся движении – это неожиданная остановка танцевальной речи, которая помогает яснее ощутить ее содержание. Пластическая пауза, как ни странно, не совпадает с паузой в музыке, а используется в момент непрерывного звучания музыкального материала: на фоне звучащей музыки ярче проявляется эффект застывшего движения.

Благодаря пластической паузе поза, зафиксированная во время ее временной протяженности, превращается в содержание. Пластическая пауза становится не просто балетмейстерским курсивом, а неотъемлемой и выразительной частью танцевального текста. Без паузы немыслима и поза, поскольку именно пауза позволяет ей проявиться в полной мере.

Пластическая пауза – акцент на какоге-либо движение, застывшее во времени, которое надо запомнить. Не случайно после паузы легко вернуть интерес зрителя к танцевальному тексту, продлить его восприятие.

Поза, дополненная пластической паузой, нечто большее, чем живописная или психологическая деталь. Она – целая композиция, в которой сливаются исполнитель и символ, пусть даже не вполне выявленный; это, говоря образным языком, скульптура мгновения, изящная форма которого живет в сценическом пространстве и после своего распада.

Следовательно, между танцевальной позой и пластической паузой существует самая непосредственная органичная связь.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

Исходя из значимости такого важного компонента танцевальной лексики, как поза, возникающая в момент появления пластической паузы, при работе над данным заданием следует уделить особое внимание как выбору самой позы, так и поиску ее места в танцевальном тексте.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

З А Д А Н И Е 4

Разучивание студентом сочиненного им для задания 3 танцевального текста, рассчитанного на двух (четырех) исполнителей, и дальнейшее его изменение (развитие) благодаря использованию *простейших балетмейстерских приёмов* с последующим показом в балетном классе.

Музыкальные примеры *9–12*

Ключевые понятия

Балетмейстерский прием, унисон, зеркальное исполнение.

В данном задании студент при сочинении танцевального этюда использует следующие *простейшие балетмейстерские приемы:*

– постепенное увеличение (уменьшение) числа исполнителей во время танцевального текста;

– исполнение танцевального текста в унисон;

– зеркальное исполнение танцевального текста.

Варианты выбора исполнителей могут быть самыми разными:

а) девушка и юноша; б) две девушки; в) двое юношей; г) две девушки и двое юношей; д) четверо юношей; е) четыре девушки.

Этапы работы над заданием:

1) разучивание с двумя или четырьмя исполнителями (по выбору студента) танцевального текста, сочиненного для задания 3, в унисон;

2) разучивание того же текста исполнителями с другой ноги для возможности его зеркального исполнения;

3) выбор в музыкальном материале периодов, где логично можно применить простейшие балетмейстерские приемы с дальнейшим использованием их в танцевальном тексте;

4) разучивание измененного за счет использования балетмейстерских приемов «исполнение в унисон» и «зеркальное исполнение» текста с

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

исполнителями, постепенное увеличение (уменьшение) числа исполнителей;

5) показ окончательного варианта танцевального этюда.

Примечания. Здесь важно удачно выбрать исполнителей для танцевального этюда. Многое зависит от исходного танцевального текста, поскольку одинаковая лексика в исполнении девушек и юношей воспринимается по-разному.

Балетмейстерский прием – это особая форма организации пластического материала, имеющая конструктивное, композиционно-структурное значение и используемая для раскрытия образного смысла хореографического произведения.

Простейшие балетмейстерские приемы призваны разнообразить танцевальный текст, сделать его более зрелищным и интересным.

Балетмейстерский приём *«постепенное увеличение числа исполнителей»* заключается в том, что в танцевальный текст постепенно вводятся новые исполнители, которые его «подхватывают» с момента своего вступления и исполняют со всеми остальными в унисон либо зеркально. Возможен другой вариант: постепенное уменьшение числа исполнителей.

Унисон (ит. unison < лат. ūnus один + sōnus звук). 1) *муз.* Одновременное звучание двух или нескольких звуков одной и той же высоты; *октавный унисон* – сочетание одинаковых звуков различных октав; 2) *в унисон с кем-, чем-л.* – согласованно, согласно (делать, двигаться и т. д.).

Балетмейстерский приём *«исполнение в унисон»* предполагает, что танцевальный текст исполняется всеми танцовщиками одинаково (с одной и той же ноги, в тех же ракурсах и т. д.) и одновременно.

Балетмейстерский прием *«зеркальное исполнение»* характеризуется одновременным исполнением танцевального текста минимум двумя танцовщиками или двумя группами танцовщиков, когда исходный танцевальный текст одним (одной группой) исполняется зеркально по отношению к другому (другой группе), т. е. с другой ноги и, соответственно, в противо-

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

положном направлении. При этом воображаемое зеркало находится между ними.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

На этом этапе используется обязательный для предмета «Искусство балетмейстера» так называемый «речевой тренинг», когда студент – автор танцевального этюда – перед его показом проговаривает текст, включающий формулировку выполненного им задания. Например: «Я подготовил танцевальный этюд на музыкальный фрагмент под названием “Прысядушкі” на основе развития двух сходных по интонации движений, а именно “присядки”, исполняемой по VI позиции, и выпада вперед на одну ногу с глубоким plie. Этюд рассчитан на двоих исполнителей – юношей. В нем используются такие балетмейстерские приемы, как “исполнение танцевального текста в унисон” и “зеркальное исполнение”».

Студент также обязательно сам дает команду концертмейстеру о начале музыкального сопровождения.

Такой постоянный речевой тренинг помогает студенту более осознанно выполнять учебное задание, развивает умения и навыки свободного общения с концертмейстером и исполнителями, что является обязательным для будущих постановщиков и педагогов.

З А Д А Н И Е 5

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе двух контрастных по интонации движений*, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующим показом его в балетном классе.

Этюд рассчитан на одного исполнителя (на себя) и предусматривает использование *основных приемов развития движения*.

Музыкальные примеры *13–16*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Ключевое понятие

Пластический контраст.

Подход к выполнению данного задания условно можно разделить на несколько этапов:

1)–3)-й аналогичны 1–3-му этапам процесса выполнения задания 1;

4) подбор нескольких танцевальных движений, соответствующих музыкальным интонациям, а также контрастных по своим тенденциям и подходящих для воплощения контрастных периодов выбранного музыкального фрагмента;

5) выбор из отобранных танцевальных движений двух основных, контрастных, наиболее подходящих для демонстрации на контрастные периоды музыкального фрагмента, движений (использование пластического контраста), над которыми будет осуществляться работа;

6) подбор связующих движений для этюда;

7) сочинение танцевального этюда с использованием приемов развития танцевального движения;

8) корректировка танцевального этюда с учетом замечаний и пожеланий преподавателя.

Пластический контраст – один из приемов, используемых при сочинении танцевальной лексики. Он заключается в резко выраженном противопоставлении отдельных движений или композиционных построений с целью повышения их художественной выразительности и выразительности произведения в целом, когда активное сравнение подчеркивает их разные качества, воспринимаемые визуально. Здесь вступают в силу законы зрительного восприятия, связанные с его психологической природой, когда, например, прыжки выглядят еще выше рядом с партерными движениями, а вращения еще эффектнее после длительной пластической паузы с зафиксированной в ней позой.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

З А Д А Н И Е 6

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе двух контрастных по интонации движений*, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующим показом в балетном классе.

Этюд рассчитан на двух исполнителей и предусматривает использование основных приемов развития движения и простейших балетмейстерских приемов «исполнение в унисон» и «зеркальное исполнение».

Музыкальные примеры *17–20*

Подход к выполнению данного задания условно можно разделить на несколько этапов:

1)–7)-й аналогичны 1–7-му этапам процесса выполнения задания 5;

8) разучивание сочиненного танцевального текста на двоих исполнителей в унисон;

9) разучивание того же текста исполнителями с другой ноги для возможности его зеркального исполнения;

10) введение простейших балетмейстерских приемов «исполнение в унисон» и «зеркальное исполнение» в танцевальный текст;

11) разучивание измененного за счет использования балетмейстерских приемов «исполнение в унисон» и «зеркальное исполнение» текста с исполнителями;

12) показ окончательного варианта танцевального этюда.

З А Д А Н И Е 7

Изменение студентом танцевального текста, сочиненного для задания 6, рассчитанного на двух исполнителей, благодаря использованию *балетмейстерского приема* «вопрос-ответ» (буквальный и вариационный), с последующим показом его в балетном классе.

Музыкальные примеры *17–20*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Можно выделить следующие этапы работы над заданием:

1) изменение танцевального текста, сочиненного для задания 6, за счет введения балетмейстерского приема «вопрос-ответ» (буквальный и вариационный) в рамках поставленной задачи;

2) разучивание измененного за счет использования балетмейстерского приема «вопрос-ответ» (буквальный и вариационный) танцевального текста с исполнителями;

3) показ окончательного варианта танцевального этюда.

Балетмейстерский прием *«вопрос-ответ»* предполагает обязательное наличие двух пластических голосов. При этом под пластическим голосом понимается единая пластическая партия (танцевальный текст). Исполнять ее может как один, так и несколько человек (все они будут представлять один пластический голос). При воплощении приема «вопрос-ответ» первый голос исполняет танцевальный текст («вопрос») на два, четыре или шесть тактов музыки (по выбору постановщика), обращенный ко второму голосу, у которого в это время пластическая пауза. Далее партии меняются: второй голос исполняет свой танцевальный текст («ответ») на такое же количество тактов, что и первый голос ранее, одновременно у первого голоса – пластическая пауза.

Балетмейстерский прием *«вопрос-ответ»* бывает буквальный и вариационный.

Прием «вопрос-ответ» *буквальный* означает, что второй голос повторяет пластическую партию (танцевальный текст) первого голоса в точности, без каких бы то ни было изменений.

Прием «вопрос-ответ» *вариационный* означает, что пластическая партия (танцевальный текст) второго голоса отличается от пластической партии первого голоса, а точнее строится по принципу ее вариационного изменения.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

При использовании балетмейстерского приема «вопрос-ответ» следует придерживаться следующих правил:

– поочередное исполнение партии первого и второго голосов имеет обязательное общее завершение, которое представляет собой исполнение в унисон некоего танцевального текста, отличающегося от текстов пластических партий первого и второго голосов;

– прием должен умещаться в одном музыкальном периоде;

– первый и второй пластические голоса должны быть представлены одинаковым количеством исполнителей;

– для своего полного выявления прием необходимо повторить в танцевальном этюде или завершенной хореографической композиции не менее двух, трех раз, при этом танцевальный текст партий первого и второго голосов в каждый последующий раз может изменяться.

Примечания. В основе заданий 6 и 7 лежит один и тот же исходный танцевальный текст. Это сделано сознательно. Исходный танцевальный текст, созданный первоначально для одного исполнителя, а затем перенесенный на двух исполнителей, получает пластическую интерпретацию за счет применения разных балетмейстерских приемов. В результате создаются оригинальные, существенно отличающиеся друг от друга танцевальные этюды. На этом следует заострить особое внимание студентов.

Данное обстоятельство надо использовать в учебных целях следующим образом: посмотреть подряд один за другим первоначальный танцевальный текст в исполнении одного человека и оба танцевальных этюда, созданных по заданиям 6 и 7 для двоих исполнителей, с последующим обсуждением. Проанализировать как видоизменяется один и тот же исходный танцевальный текст благодаря применению разных балетмейстерских приемов.

З А Д А Н И Е 8

Сочинение студентом пластического мотива на заданный музыкальный материал на основе движений из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии с последующим показом в балетном классе.

Этюд рассчитан на одного исполнителя (на себя).

Музыкальные примеры *21–24*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Ключевое понятие

Пластический мотив.

Подход к выполнению данного задания условно можно разделить на несколько этапов:

1)–3)-й аналогичны 1 – 3-му этапам процесса выполнения задания 1;

4) подбор нескольких схожих и нескольких контрастных по пластическим интонациям танцевальных движений, соответствующих музыкальным интонациям контрастных периодов музыкального примера и подходящих для его практического воплощения;

5) подбор связующих движений, исходя из движений основных, выбранных для работы над заданием;

6) сочинение *пластического мотива*.

Пластический мотив (фр. motif) – структурно-тематическая единица танцевальной лексики, состоящая из нескольких логически взаимосвязанных и согласованных с музыкой движений, жестов, поз, являющаяся основой пластической темы сценического образа.

Пластический мотив выступает как конструктивный элемент образной выразительности хореографической композиции и несет смысловую нагрузку. Несколько основных и связующих движений, дополненные разнообразными положениями рук и головы, выразительными жестами и эффектными позами, тщательно отобранные в соответствии с музыкальным материалом и составляющие ткань самого мотива, обязательно эмоционально окрашиваются и передают определенную гамму чувств.

З А Д А Н И Е 9

Сочинение студентом пластического мотива на заданный музыкальный материал на основе движений из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии с последующим показом в балетном классе.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Этюд рассчитан на одного исполнителя, противоположного с постановщиком пола.

***Музыкальные примеры** 21–24*

Подход к выполнению данного задания включает те же этапы, что и при выполнении задания 8.

> **Примечания**. В данном случае задание усложняется, так как студент поставлен перед необходимостью сочинения танцевального текста для исполнителя противоположного пола, а, как известно, сочинение текста для женского и мужского состава имеет свои особенности, начиная с выбора движений.

З А Д А Н И Е 10

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития пластического мотива* из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии с последующим показом в балетном классе.

Этюд рассчитан на одного исполнителя (на себя).

***Музыкальные примеры** 25–28*

Подход к выполнению данного задания условно можно разделить на несколько этапов:

1)–6)-й аналогичны 1–6-му этапам процесса выполнения задания 8;

7) сочинение танцевального этюда с использованием *приемов развития пластического мотива*.

В основе развития пластического мотива лежат следующие операции: повтор, изменение и введение контрастного материала. Количество повторов согласуется с законами зрительного восприятия. Изменение предполагает введение в пластический мотив нового материала, а также усложнение материала исходного. Изменения обязательно должны реализовать тенденции, заложенные в первоначальном пластическом мотиве. Контрастный материал вводится только после полной разработки исходного материала.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

З А Д А Н И Е 11

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития пластического мотива* из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии с последующим показом в балетном классе.

Этюд рассчитан на одну пару исполнителей (девушку и юношу) с использованием различных поддержек и положений рук в паре.

Музыкальные примеры *29–32*

Примечания. Умение сочинять и развивать пластический мотив является одним из главных в овладении ремеслом балетмейстера. Именно по этой причине сочинению пластического мотива, основанного на разном музыкальном материале и рассчитанного на разных по составу и числу исполнителей, посвящено несколько заданий.

З А Д А Н И Е 12

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития пластического мотива* из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии с использованием балетмейстерского приёма *«перекличка»* (буквальная и вариационная) с последующим показом в балетном классе.

Этюд рассчитан на четверых исполнителей.

Музыкальные примеры *32–36*

Этапы работы над заданием:

1)–6)-й аналогичны 1 – 6-му этапам процесса выполнения задания 8;

7) сочинение танцевального этюда с использованием *приемов развития пластического мотива*;

8) изменение танцевального текста за счет введения балетмейстерского приема *«перекличка»* (буквальная и вариационная);

9) разучивание танцевального текста с исполнителями.

Балетмейстерский прием *«перекличка»* (буквальная и вариационная) является аналогичным балетмейстерскому приему «вопрос-ответ», только

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

в этом случае до общего пластического завершения партии голосов повторяются несколько раз, например, вопрос-ответ, вопрос-ответ, общее завершение.

Экзаменационное задание

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал на основе развития пластического мотива из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, рассчитанного на одного или нескольких исполнителей, с использованием по своему выбору одного или нескольких простейших балетмейстерских приемов с последующим публичным показом в балетном классе.

Музыкальные примеры *37–40*

Примечания. Одним из направлений активизации учебной деятельности по развитию креативных способностей является организация творческих мини-конкурсов, что стимулирует стремление студентов выполнять задания качественно и добиваться значимого художественного результата. Для этого работы студентов сравниваются и коллективно обсуждаются с последующим определением лучших из них.

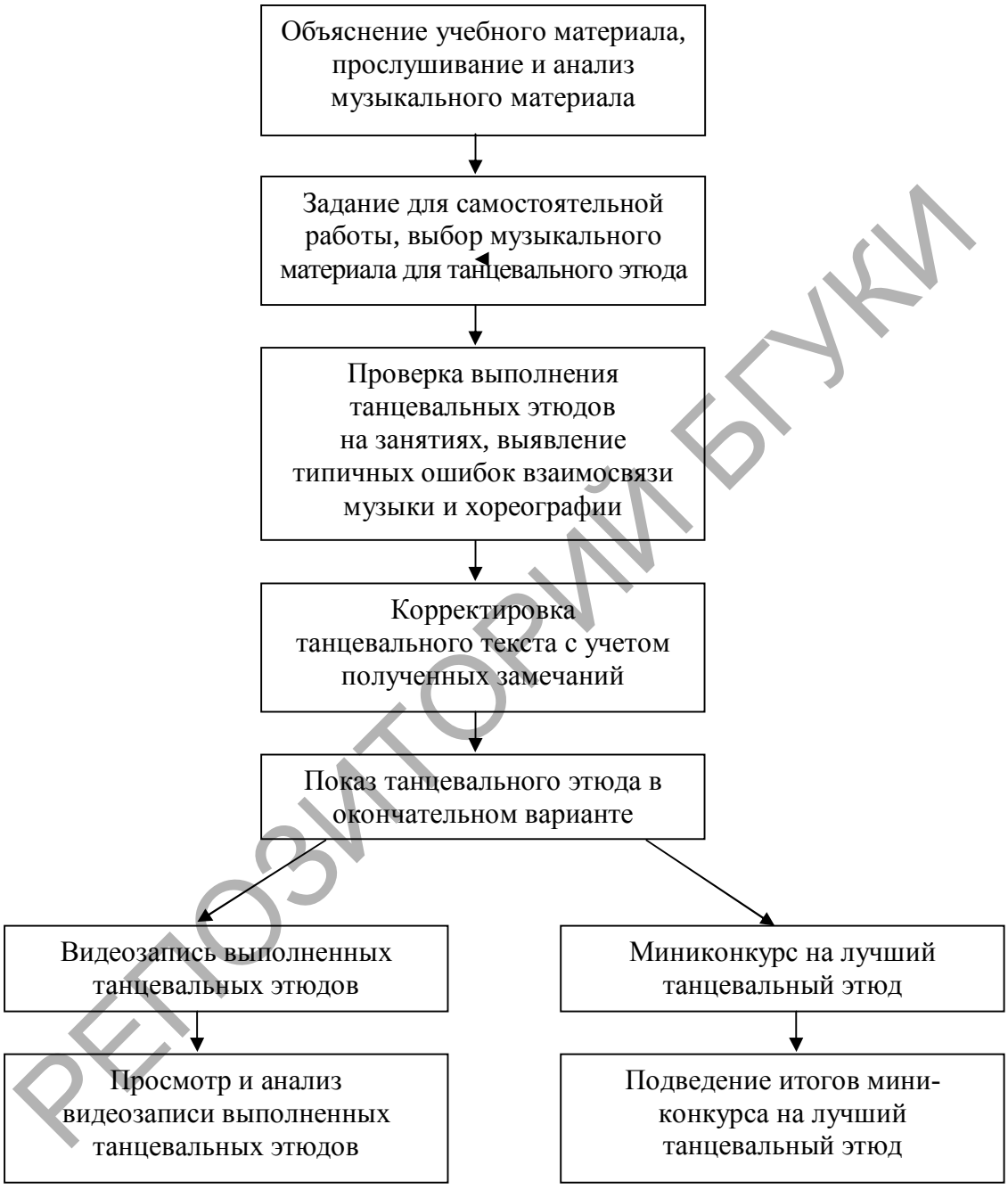
Важной составляющей учебного процесса является также просмотр видеоматериалов, содержащих записанный экзаменационный практический показ, с его последующим разбором.

В этом случае каждый студент видит свою работу со стороны и может реально оценить достоинства и недостатки выполненных им творческих заданий по дисциплине «Искусство балетмейстера», т.е. осуществляет действенный самоконтроль.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Приложение

Схема выполнения творческих заданий



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.

2. Беляева, О. П. Искусство балетмейстера: учеб. пособие / О. П. Беляева. – Минск: РИВШ, 2009. – 100 с.

3. Биркенбил, В. И. Язык интонации, мимики, жестов / В. И. Биркенбил. – СПб.: Питер-Пресс, 1997. – 85 с.

4. Василенко, К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: навч. посібн. для інститутів культури / К. Ю. Василенко. – 3-е вид. – Київ: Мистецтво, 1996. – 494 с.

5. Ванслов, В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.

6. Добровольская, Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. – Л.: Музыка, 1975. – 128 с.

7. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 237 с.

8. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа: учеб. пособие для студентов хореографических отделений вузов культуры и искусств / А. П. Кириллов. – М.: МГУКИ, 2006. – 154 с.

9. Ладыгин, Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. пособие / Л. А. Ладыгин. – М.: МГК, 1993. – 144 с.

10. Мочалов, Ю. А. Композиция сценического пространства / Ю. А. Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.

11. Савин, В. З. Композиция и постановка танца (на материале народного творчества): метод. пособие / В. З. Савин. – М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1990. – 39 с.

12. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера: учеб. пособие / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

13. Уральская, В. И. Природа танца / В. И. Уральская. – М.: Сов. Россия, 1981. – 110 с.

14. Уральская, В. И. Рождение танца / В. И. Уральская. – М.: Сов. Россия, 1982. – 187 с.

15. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Н. Холопова – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.

Дополнительная

16. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 376 с.

17. Восточнославянский фольклор: словарь науч. и нар. Терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.

18. Гуткоўская, С. В. Гарадскія бытавыя танцы / С. В. Гуткоўская. – Мінск: Чатыры чвэрці, 2008. – 140 с.

19. Лебедева, Г. Д. Балет: семантика и архитектоника / Г. Д. Лебедева. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. – 160 с.

20. Портнова, Т. В. Роль пластических искусств в творческом процессе хореографа конца XIX – начала XX в. / Т. В. Портнова. – М.: Компания Спутник +, 2008. – 142 с.

21. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск: Выш. шк., 1990. – 415 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ
ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

(в обработке Е. В. Ильиной)

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Учебное издание

Гутковская Светлана Вячеславовна

ОСНОВЫ СОЧИНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Часть 1

Учебно-методическое пособие

Редактор О. М. Соколова
Технический редактор А. В. Гицкая

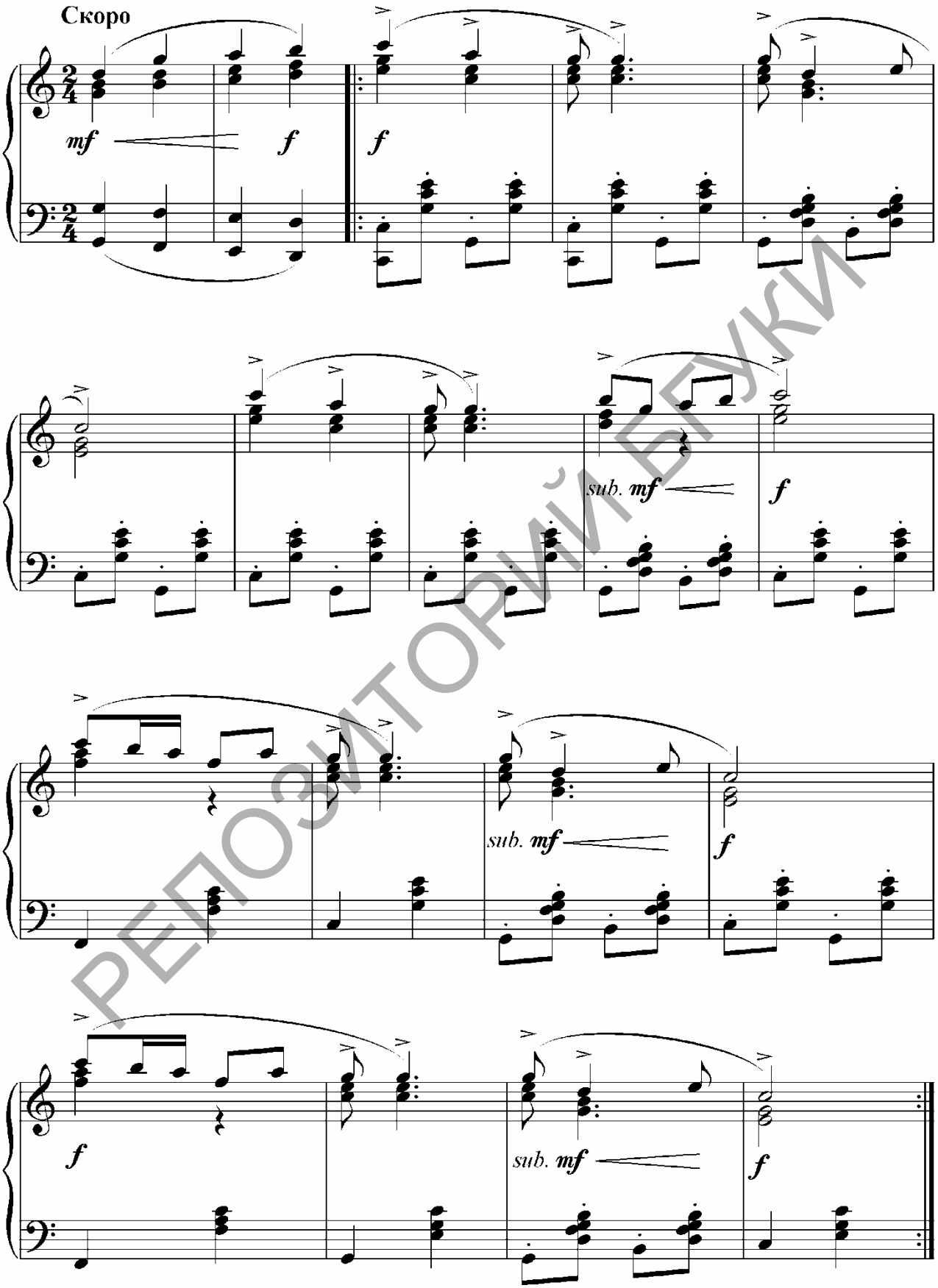
Подписано в печать 2011 г. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Бумага писчая № 2. Усл. печ. л. .
Уч.-изд. л. . Тираж экз. Заказ .

Белорусский государственный
университет культуры и искусств.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.
Лицензия № 02330/0003939 от 19.05.2011 г.

Напечатано на ризографе
Белорусского государственного
университета культуры и искусств.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

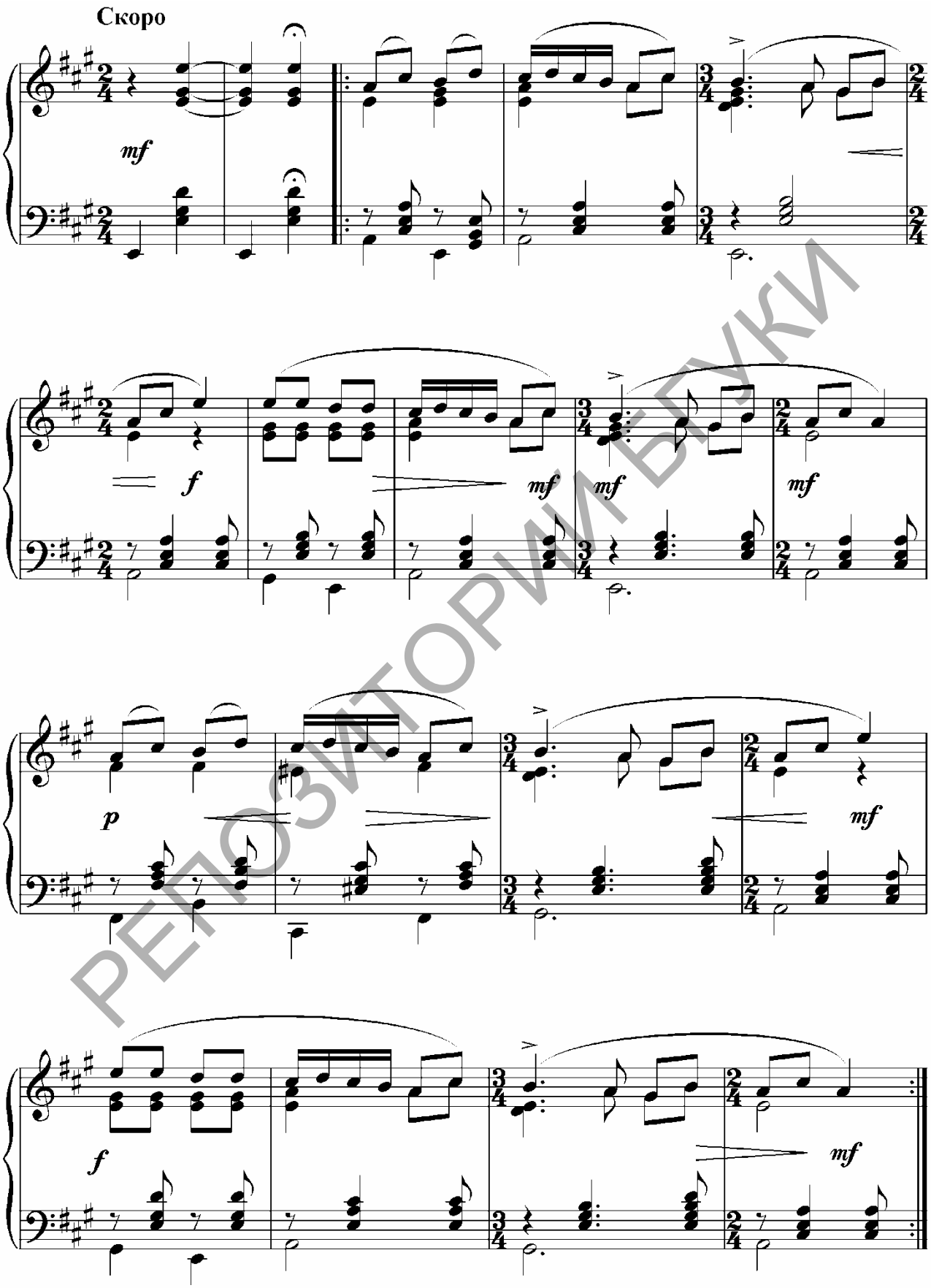
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 1. Белорусская полька



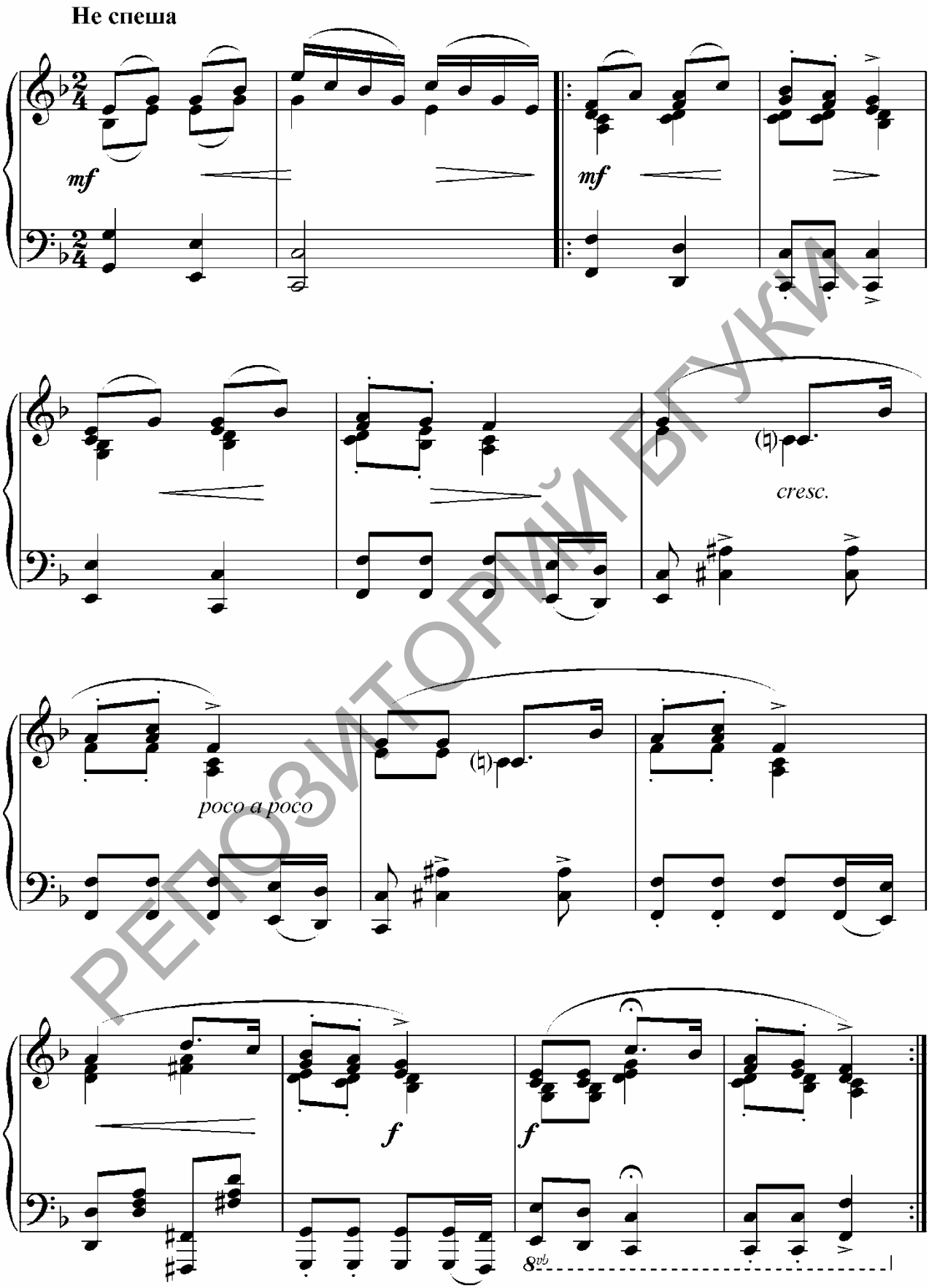
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 2. Белорусская полька



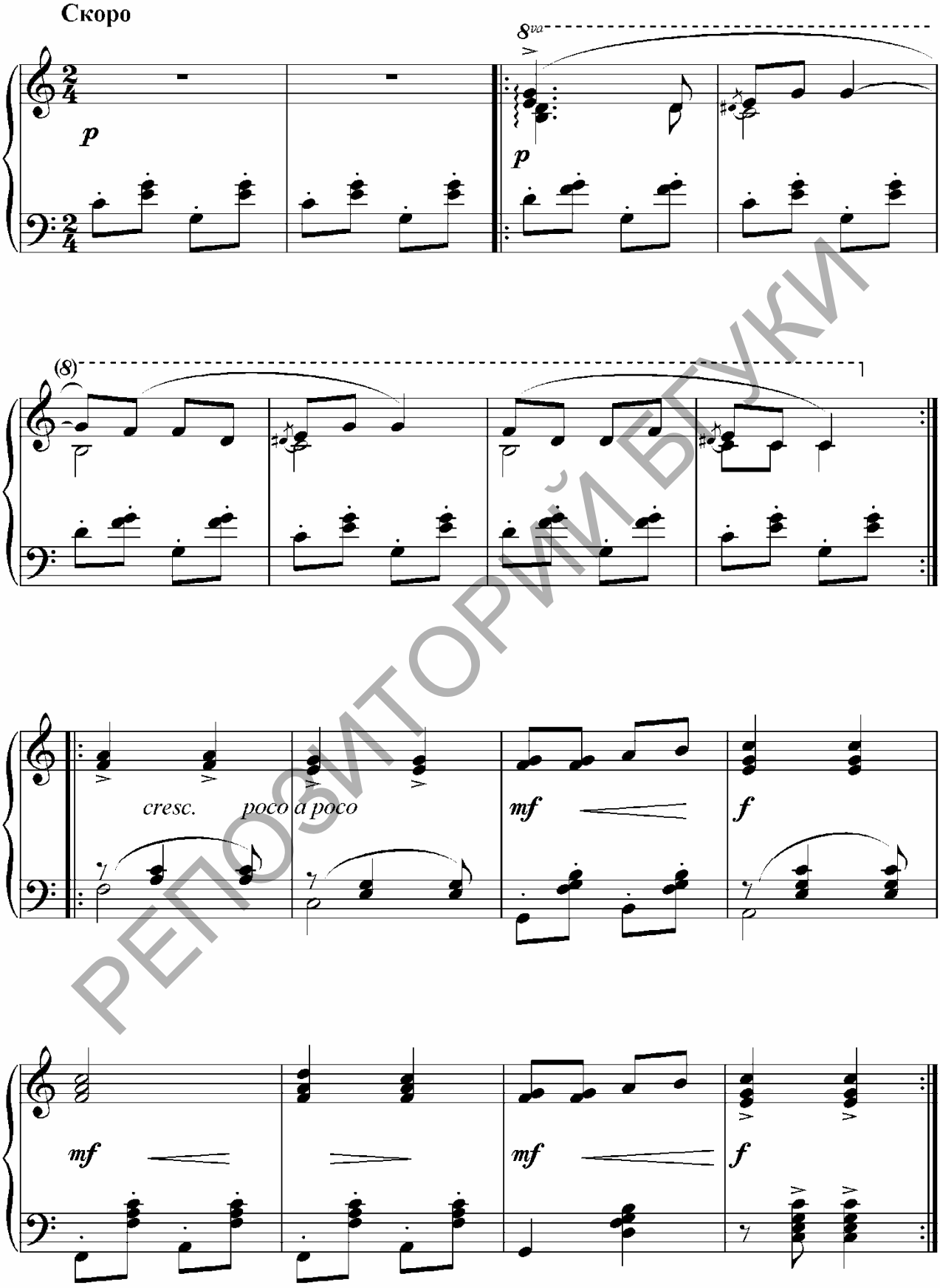
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 3. Белорусская песня



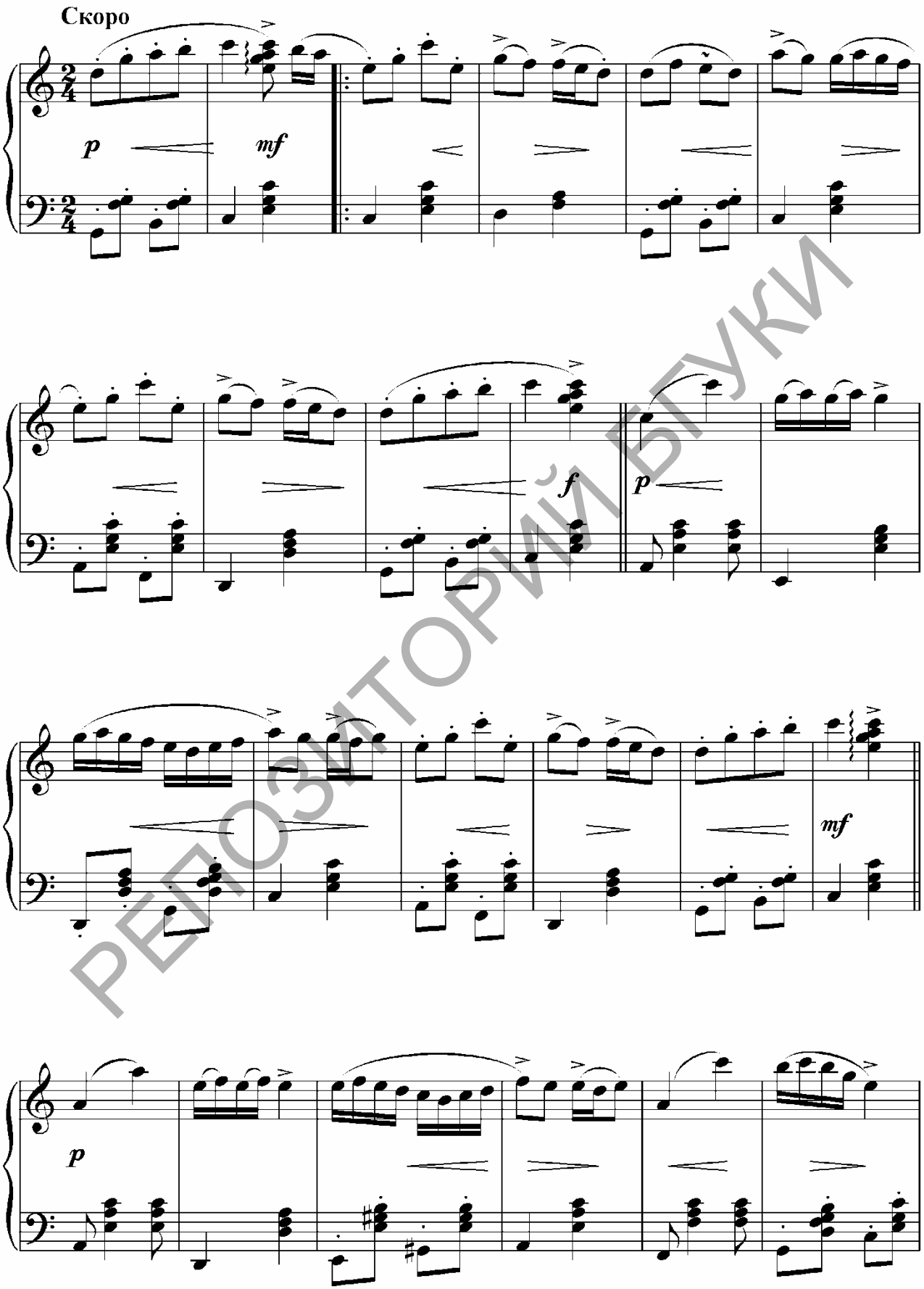
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 4. Белорусская полька «Шабасоўка»

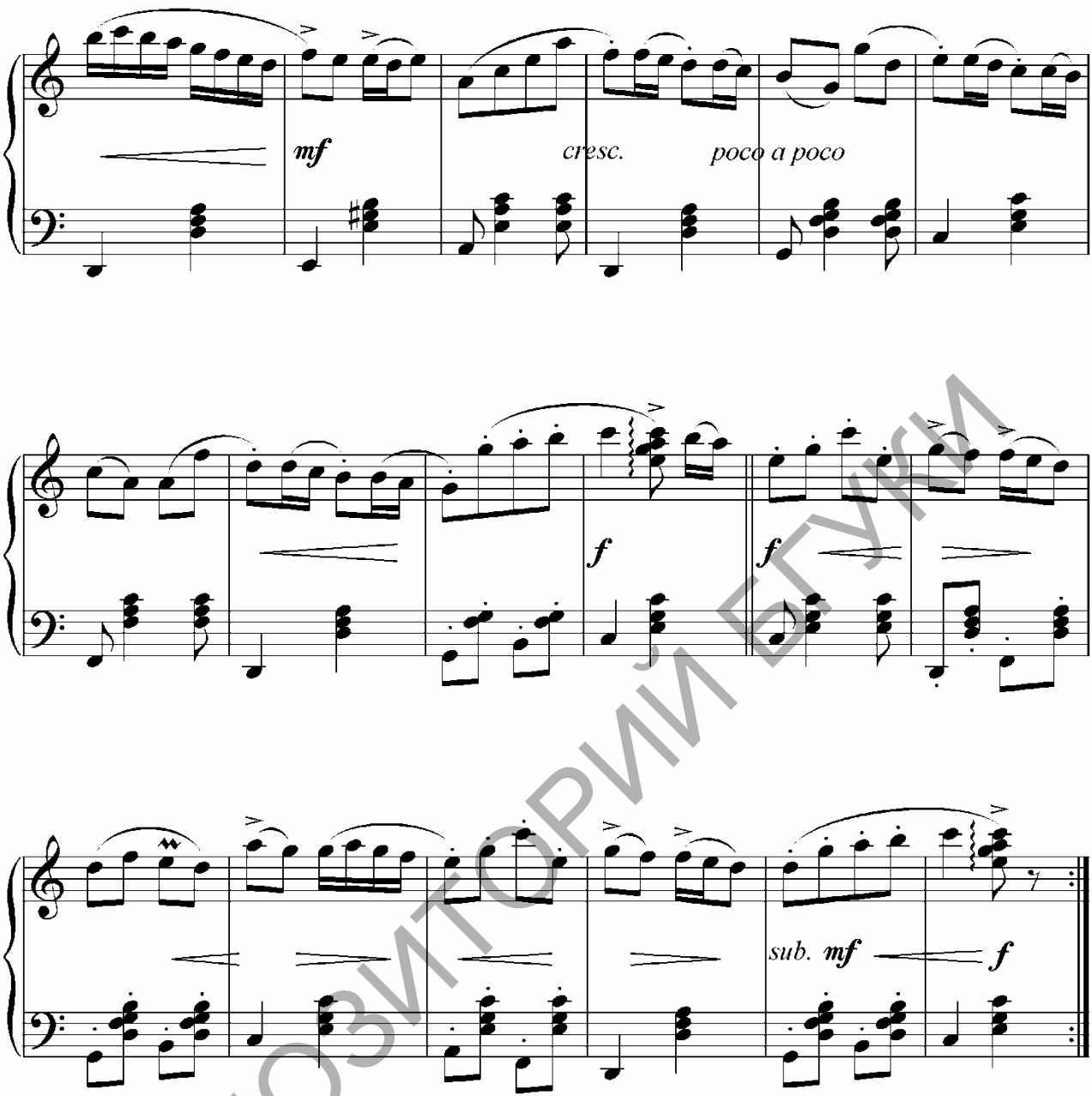


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 5. Белорусская полька

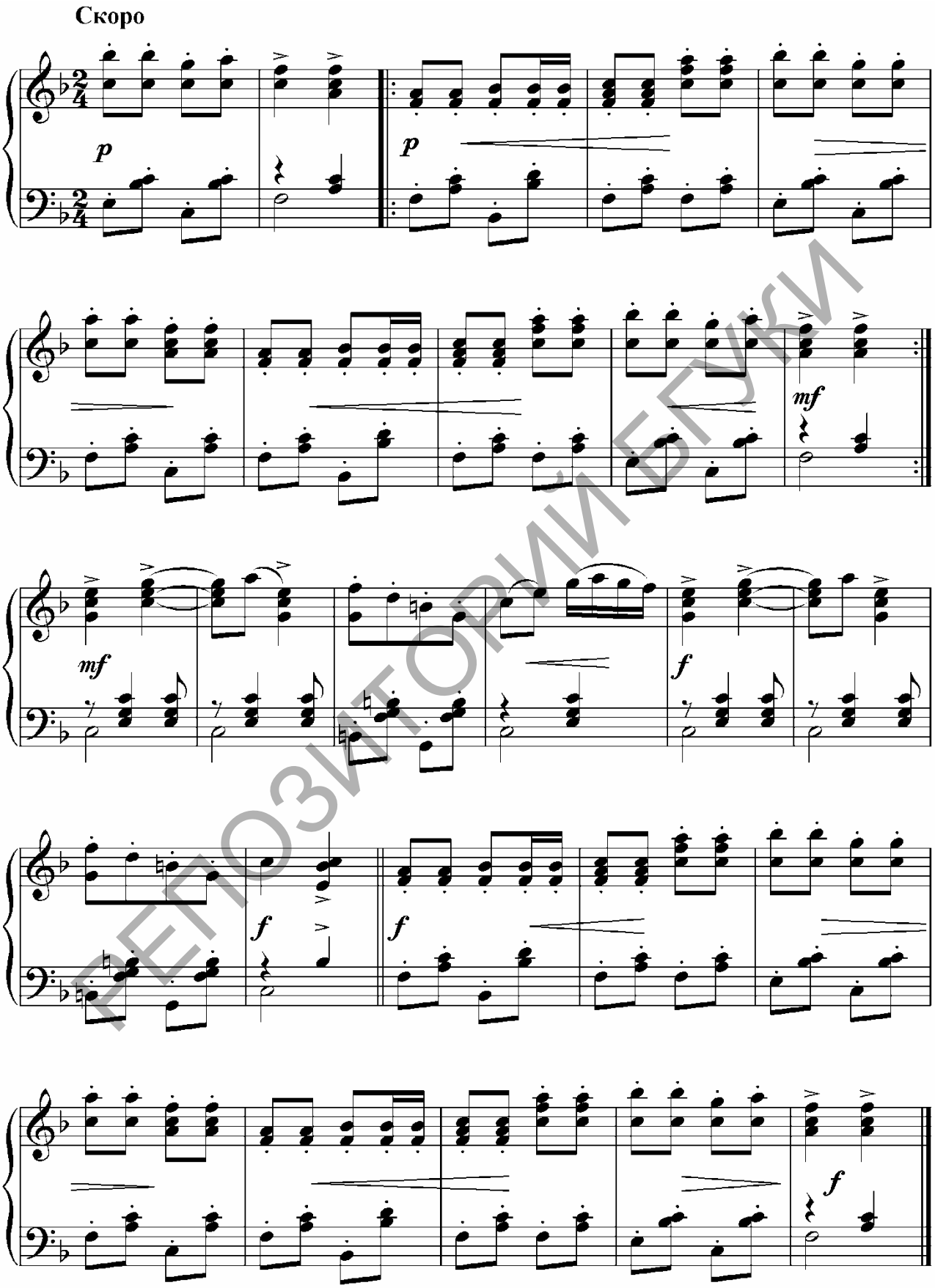


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



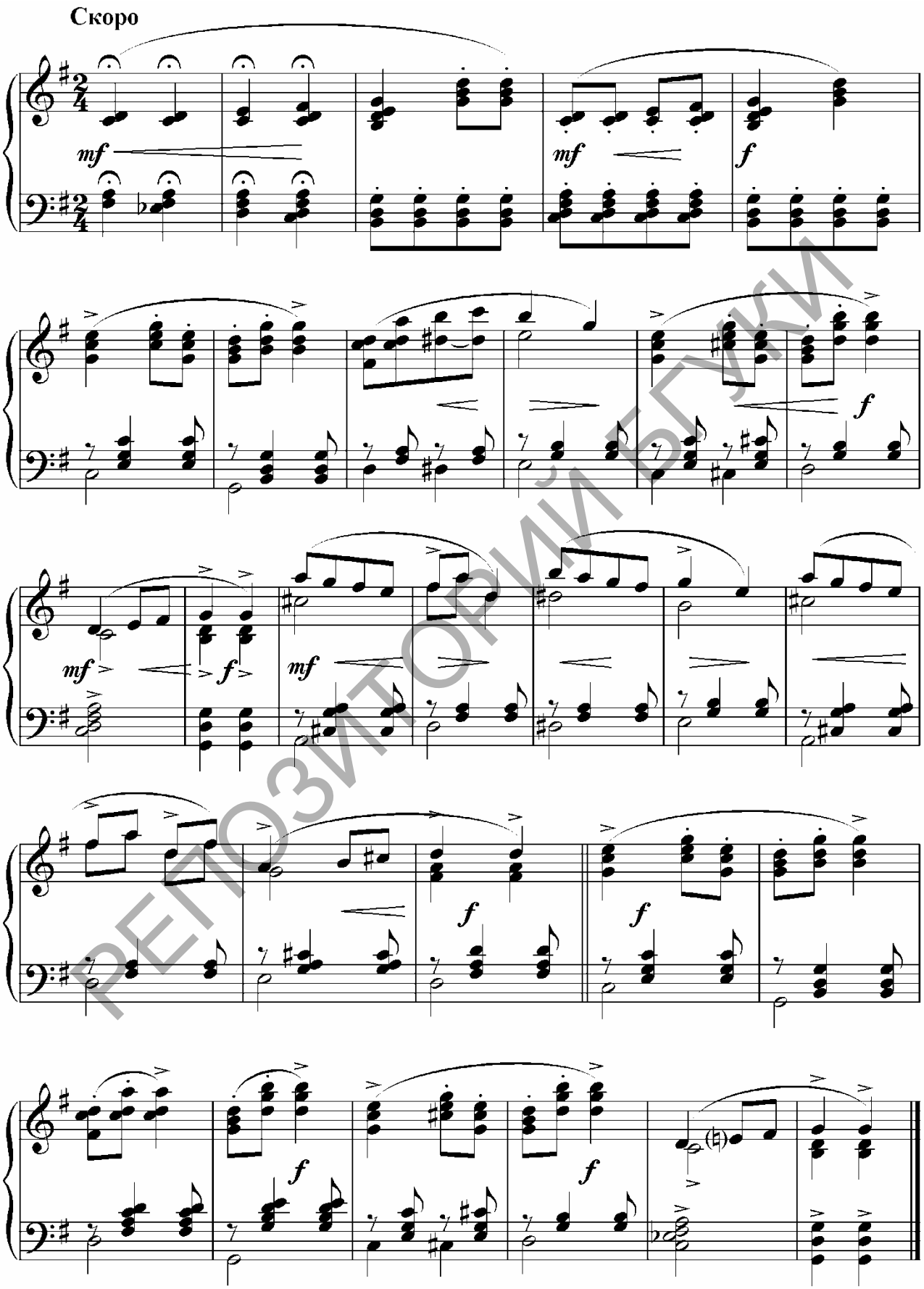
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 6. Белорусская полька «Трасуха»



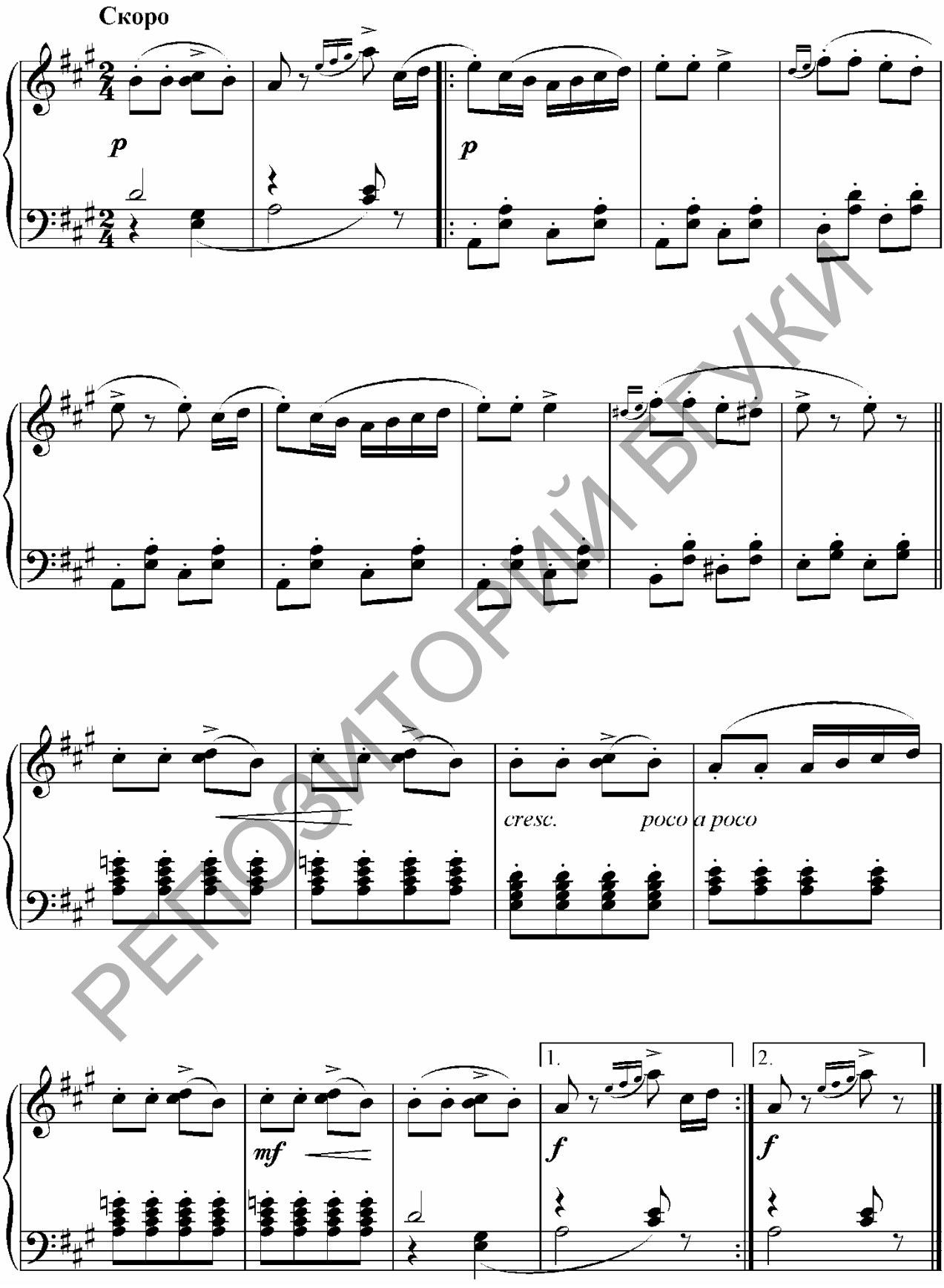
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 7. Белорусская песня



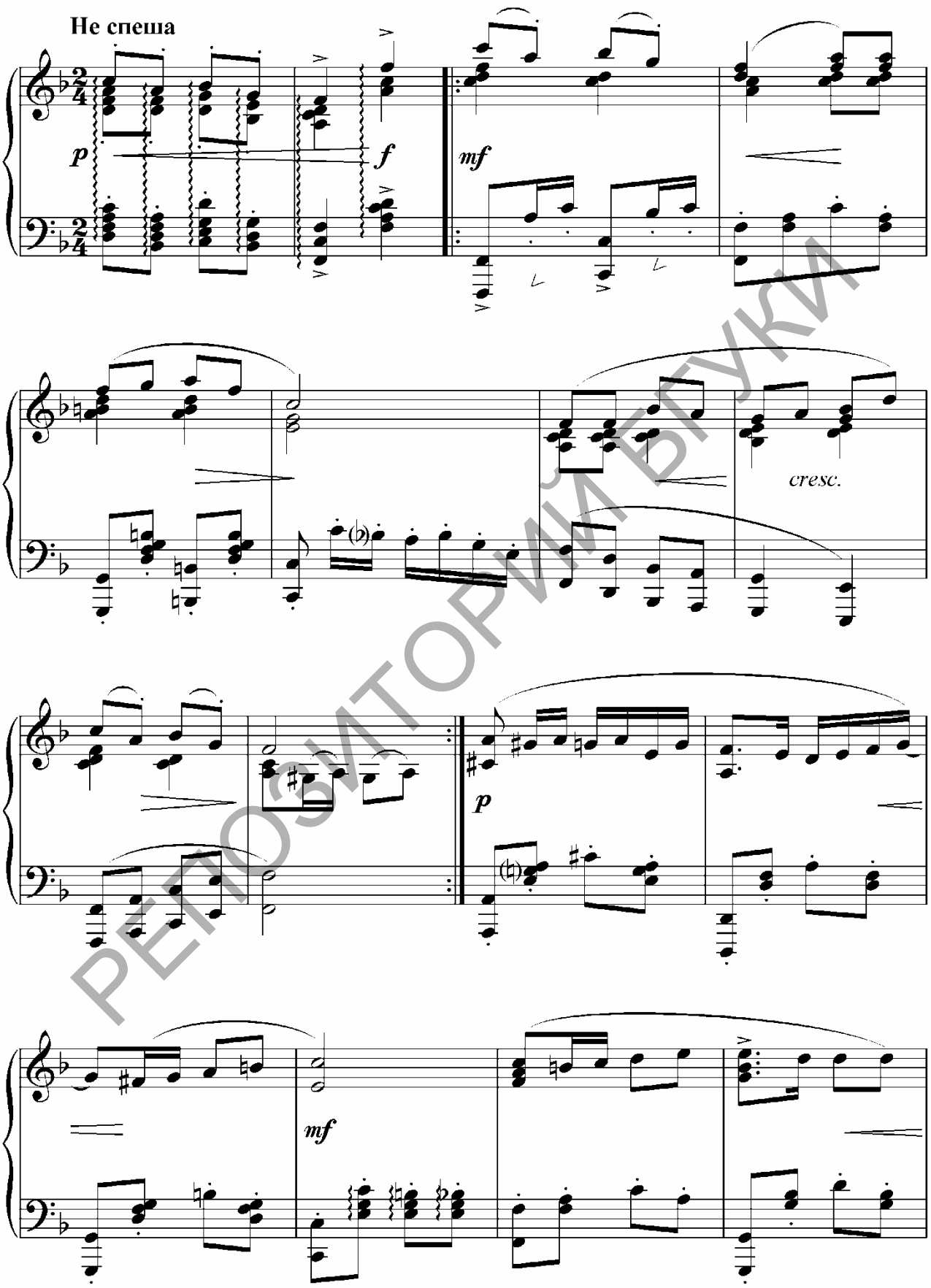
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 8. Белорусская полька «Вясковая»

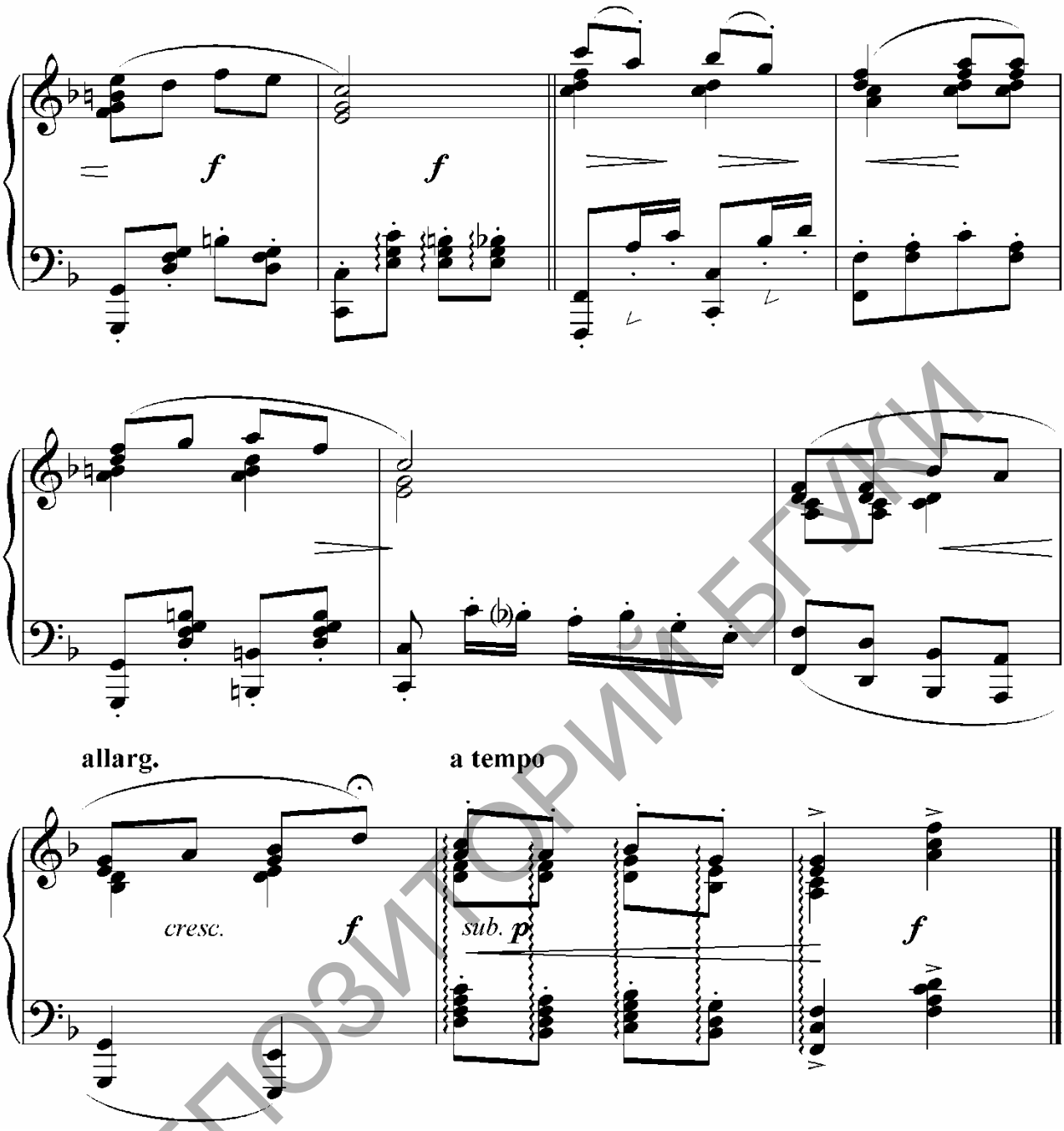


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 9. Белорусская песня

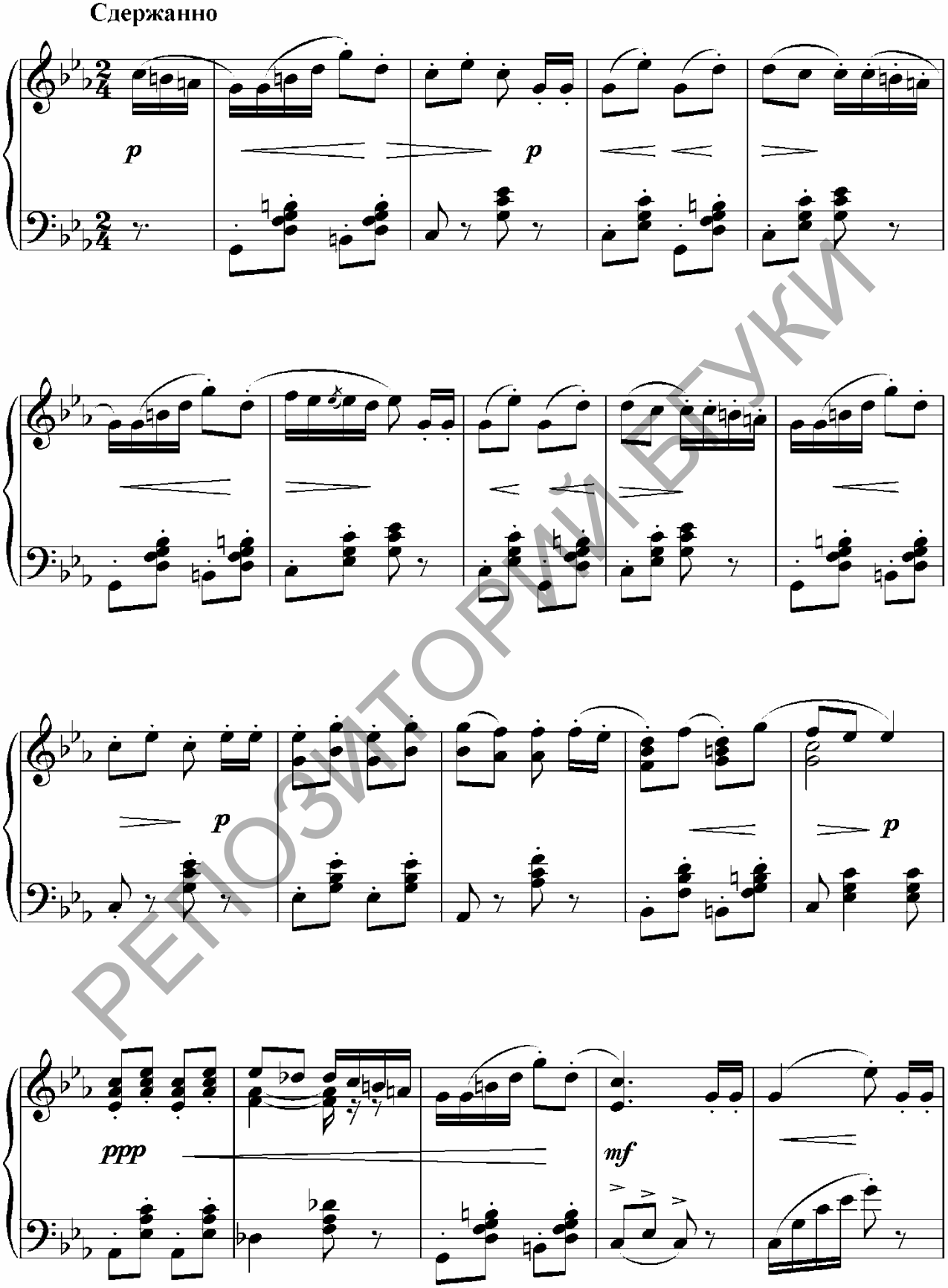


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

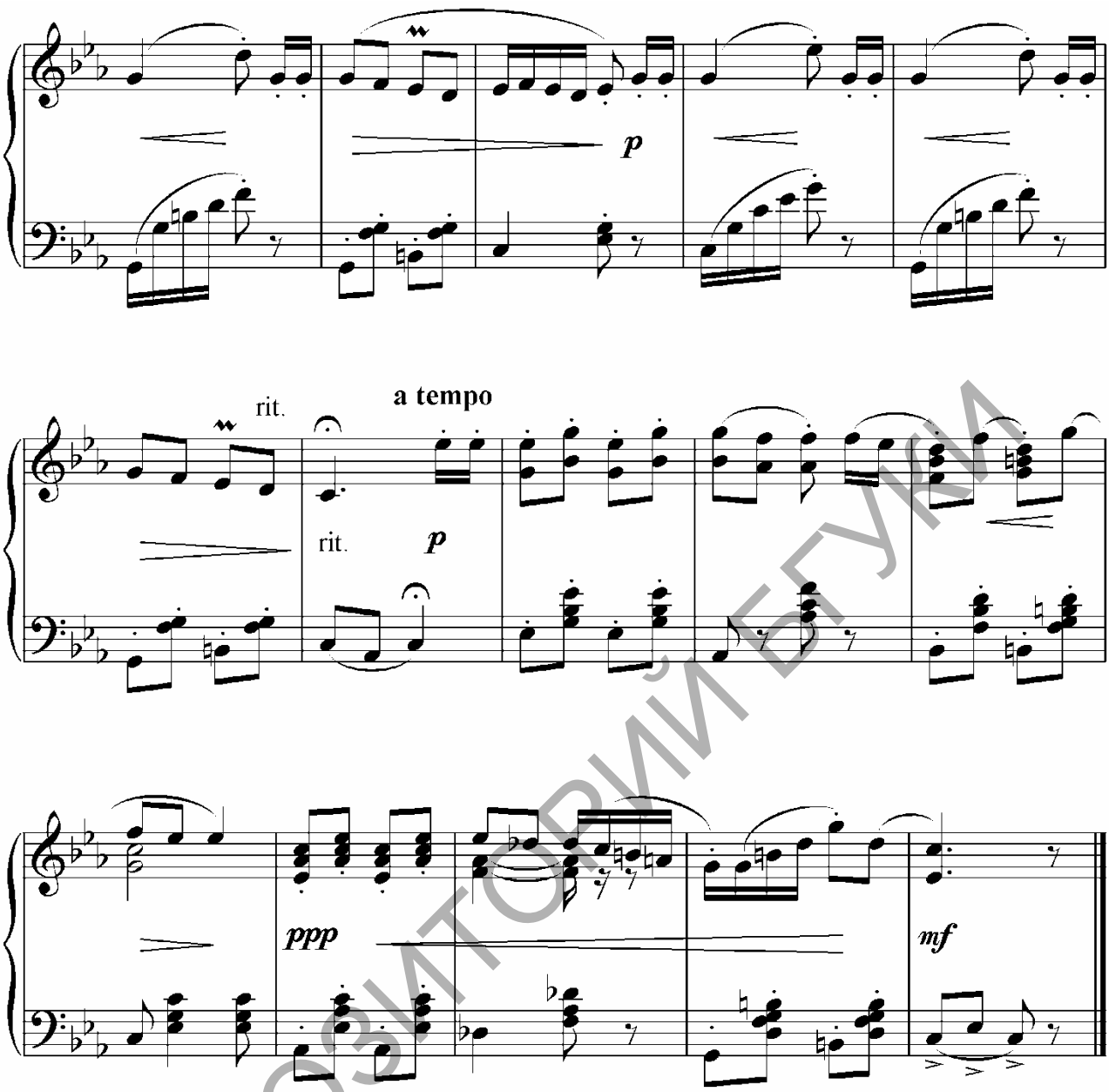


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 10. Белорусская полька

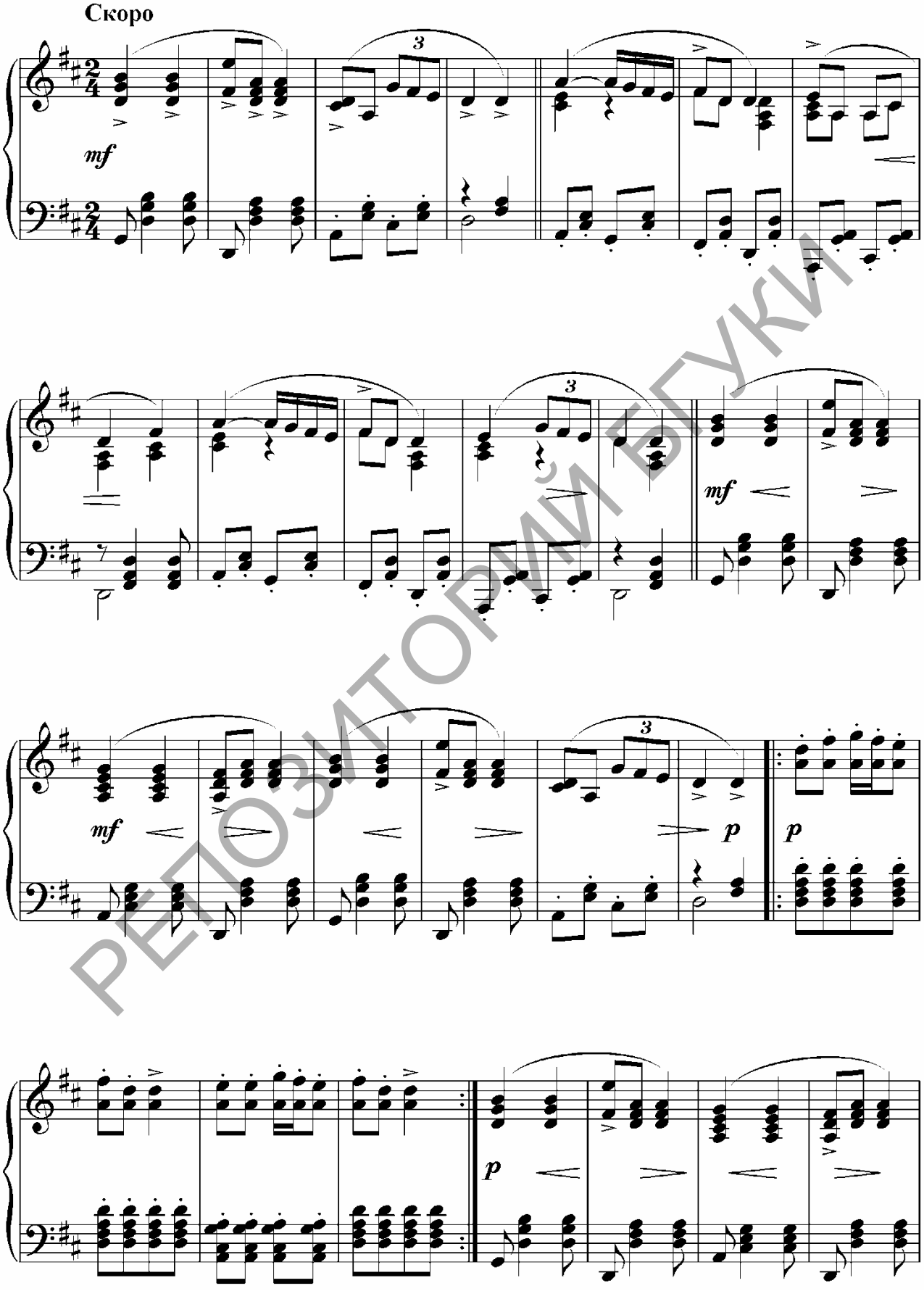


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

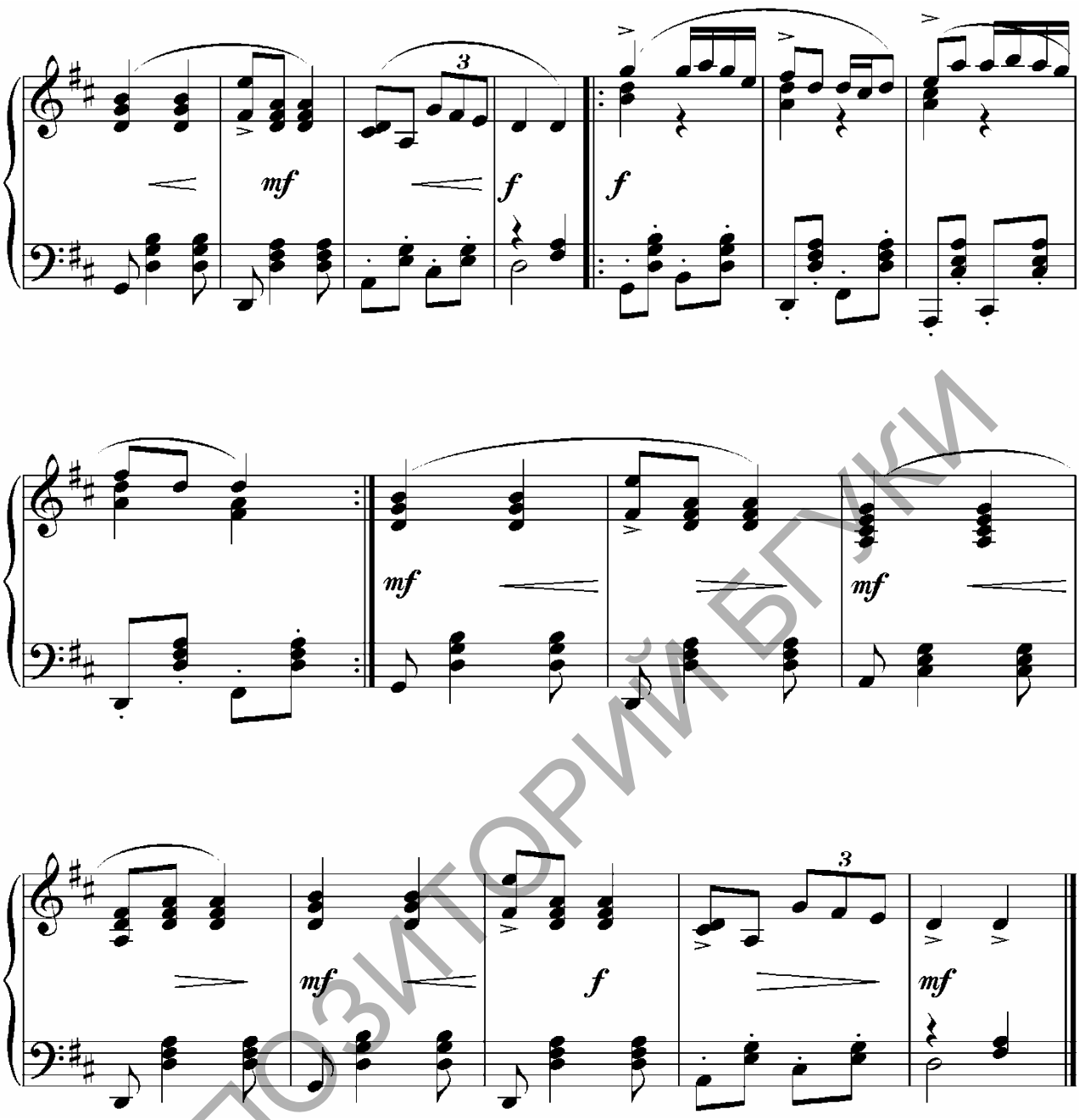


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 11. Белорусская полька

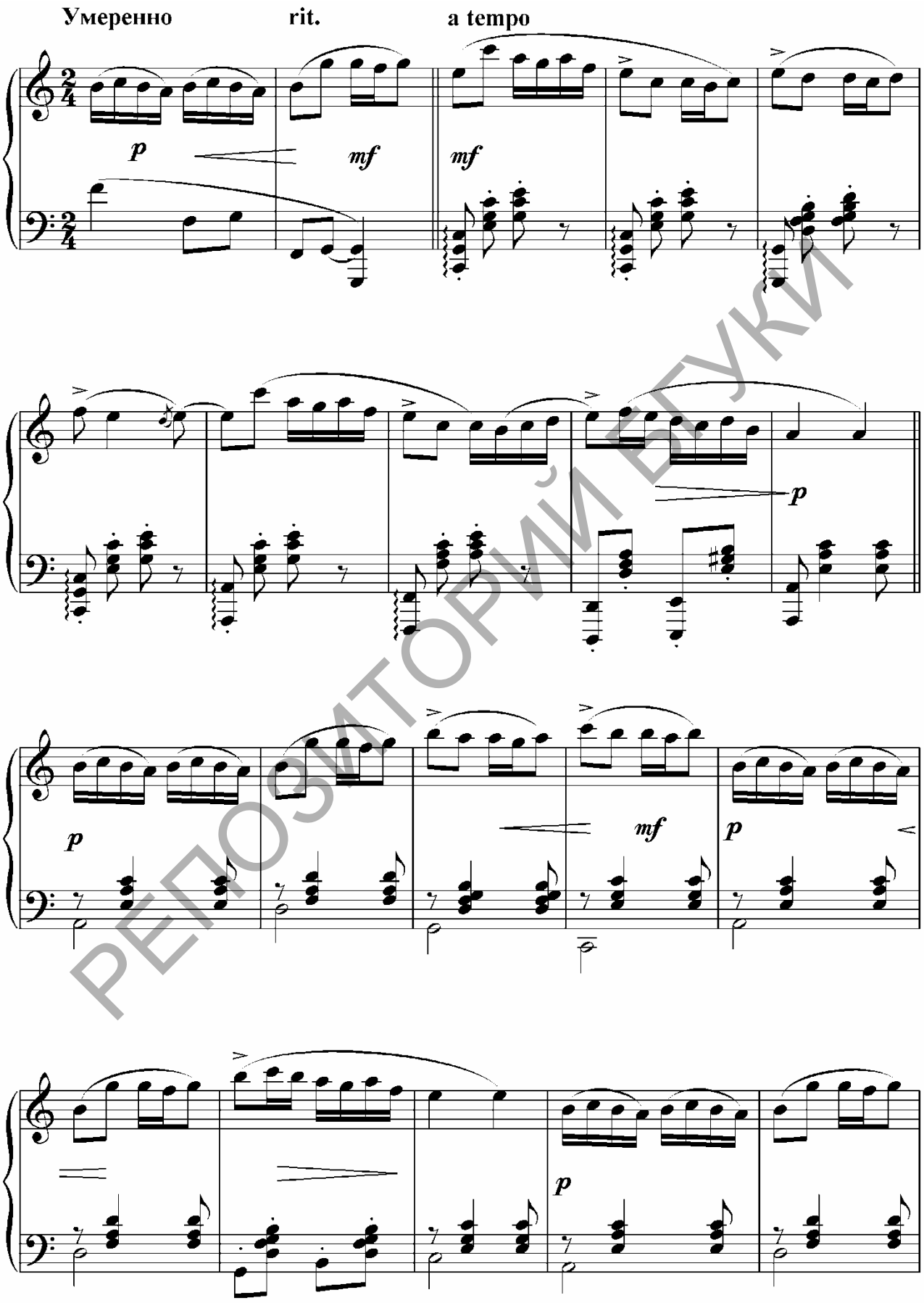


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

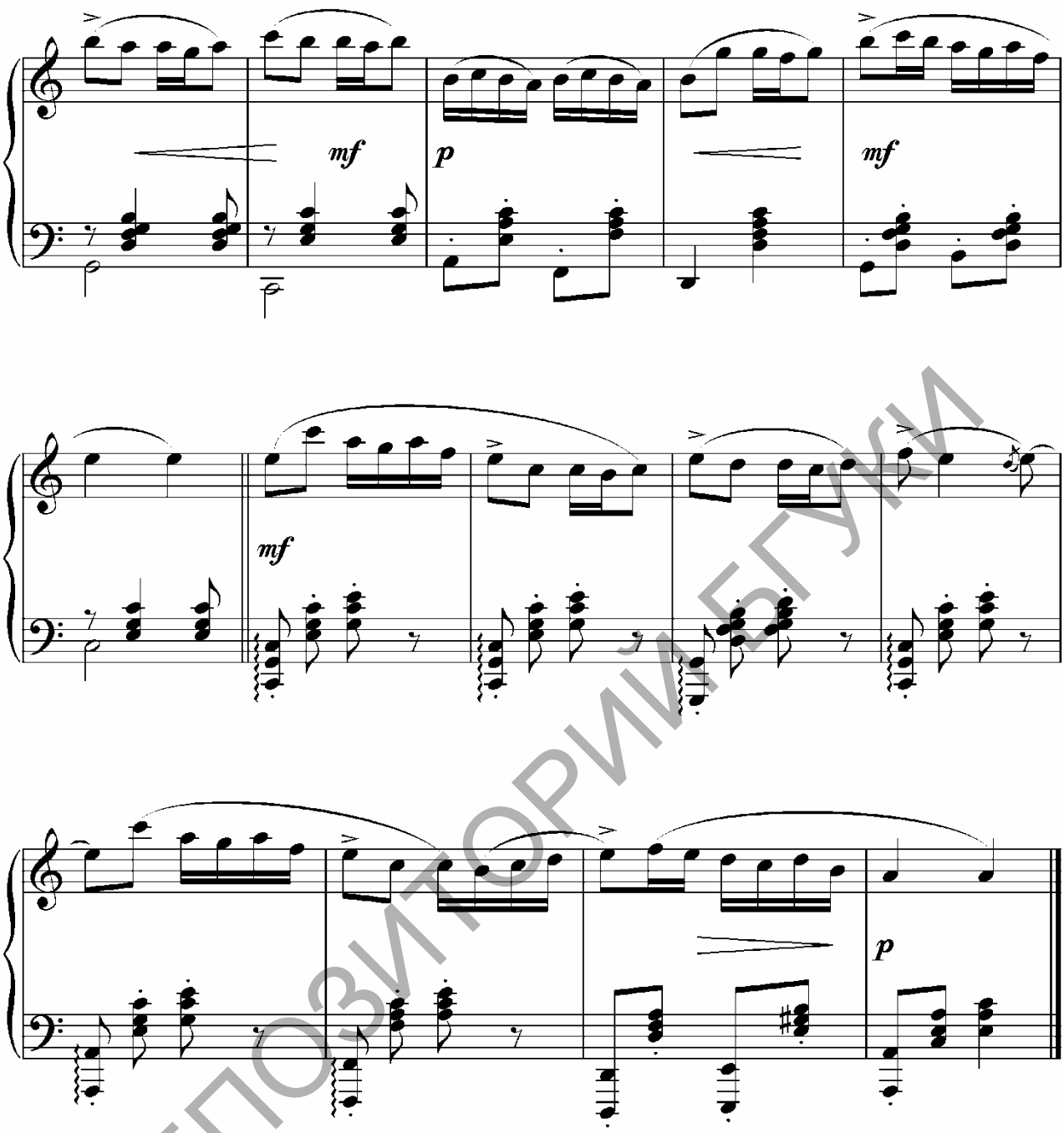


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 12. Белорусская полька «Павольная»

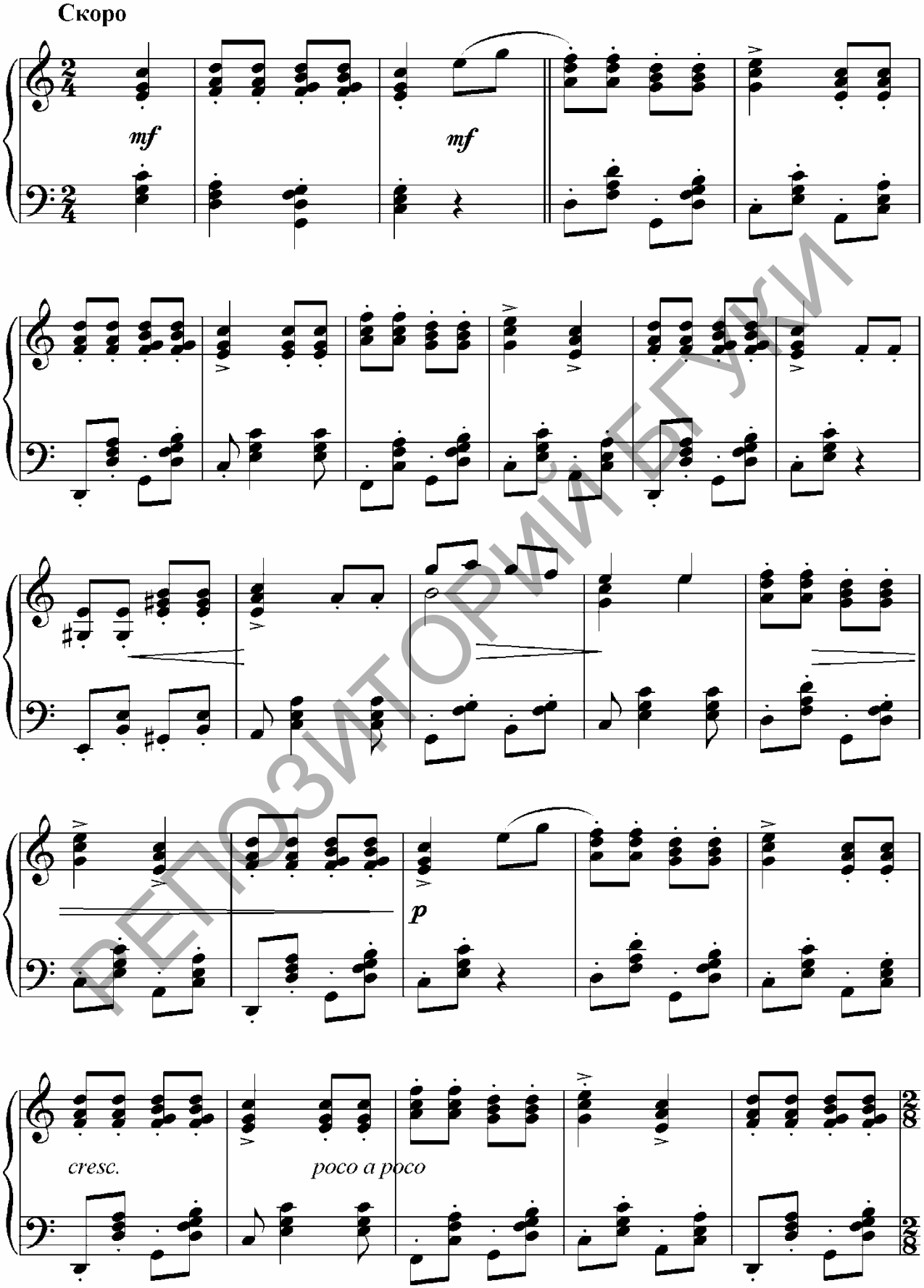


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

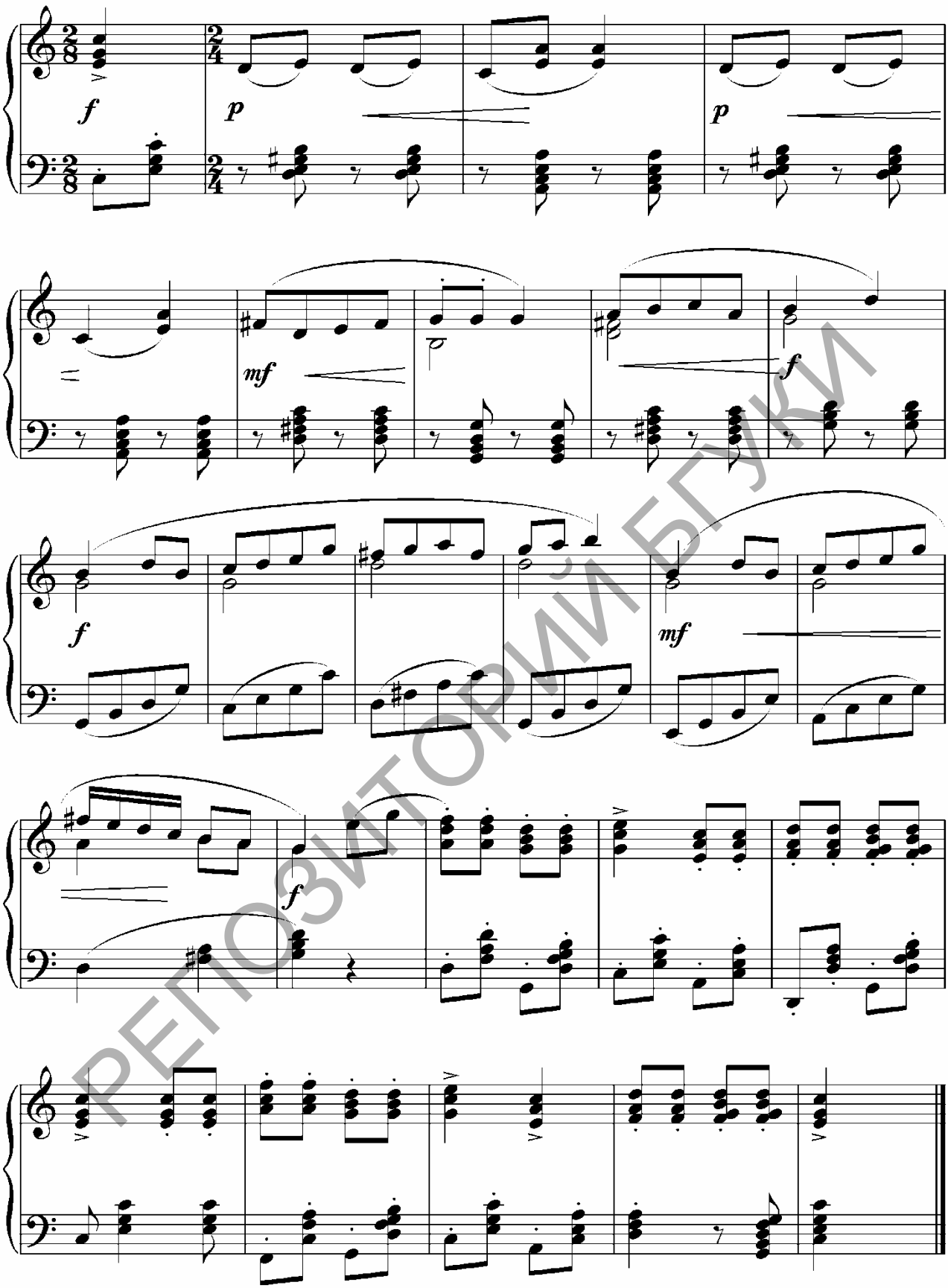


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

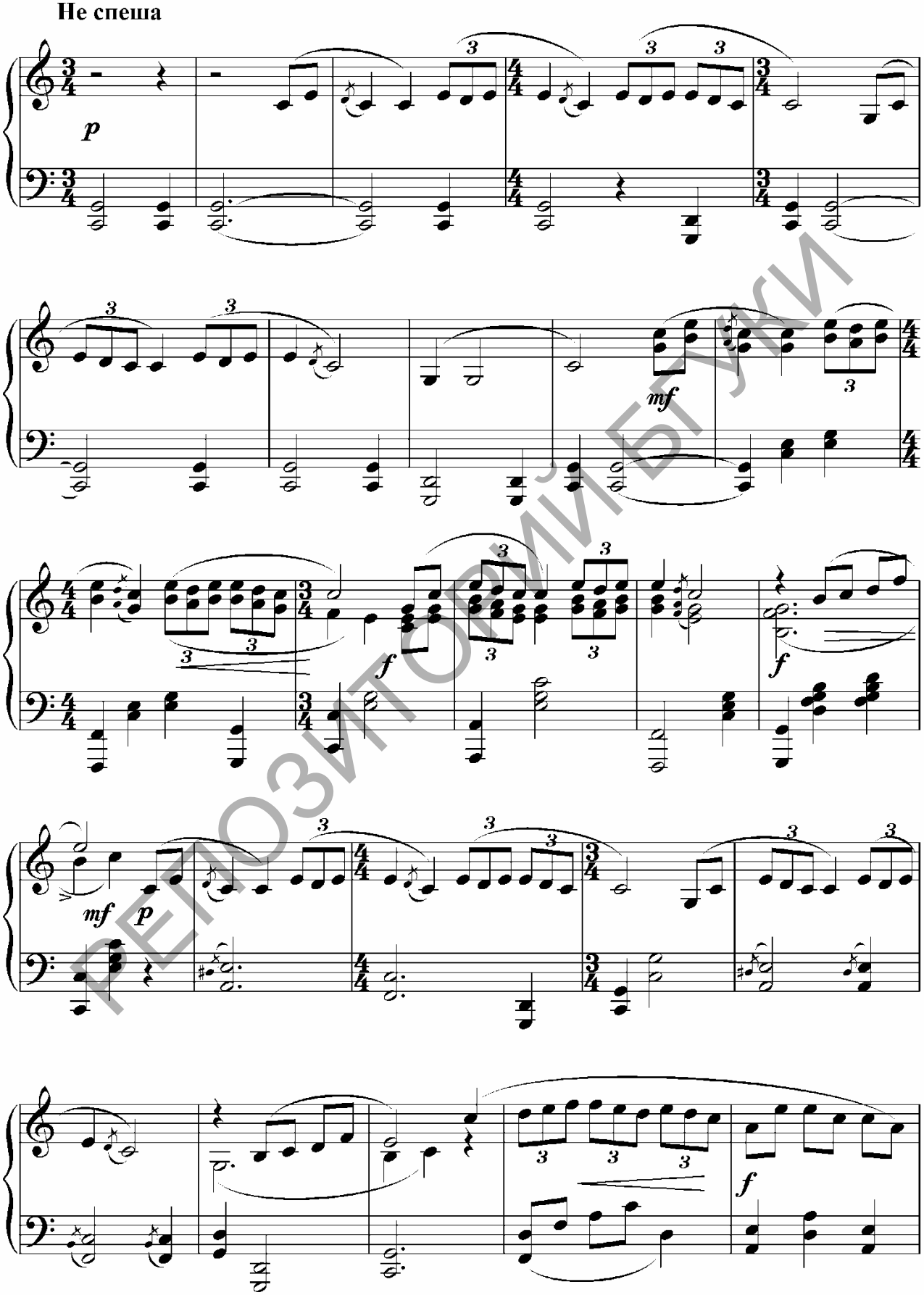
Пример 13. Белорусская песня



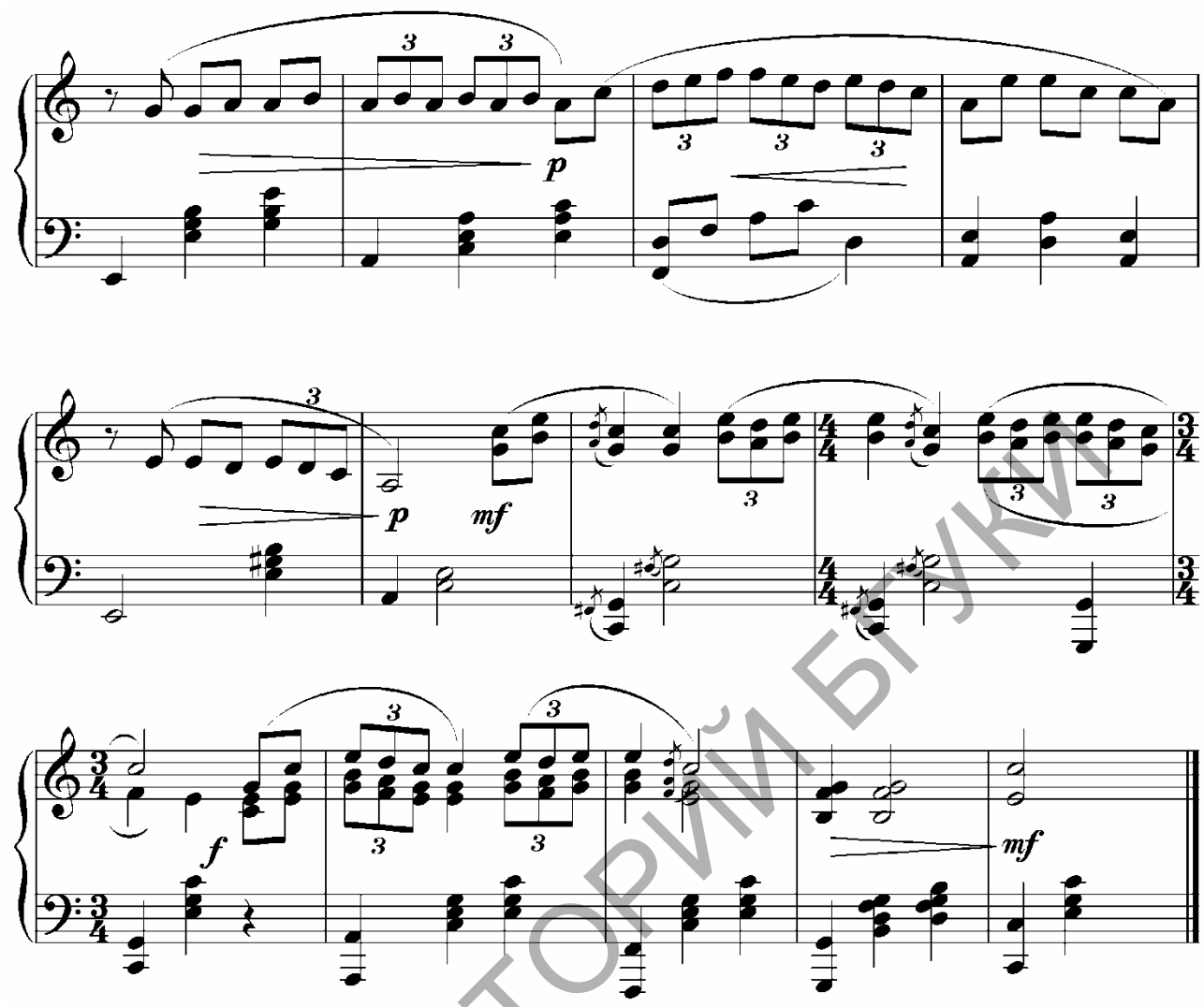
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 14. Белорусский хоровод «Пчолка»

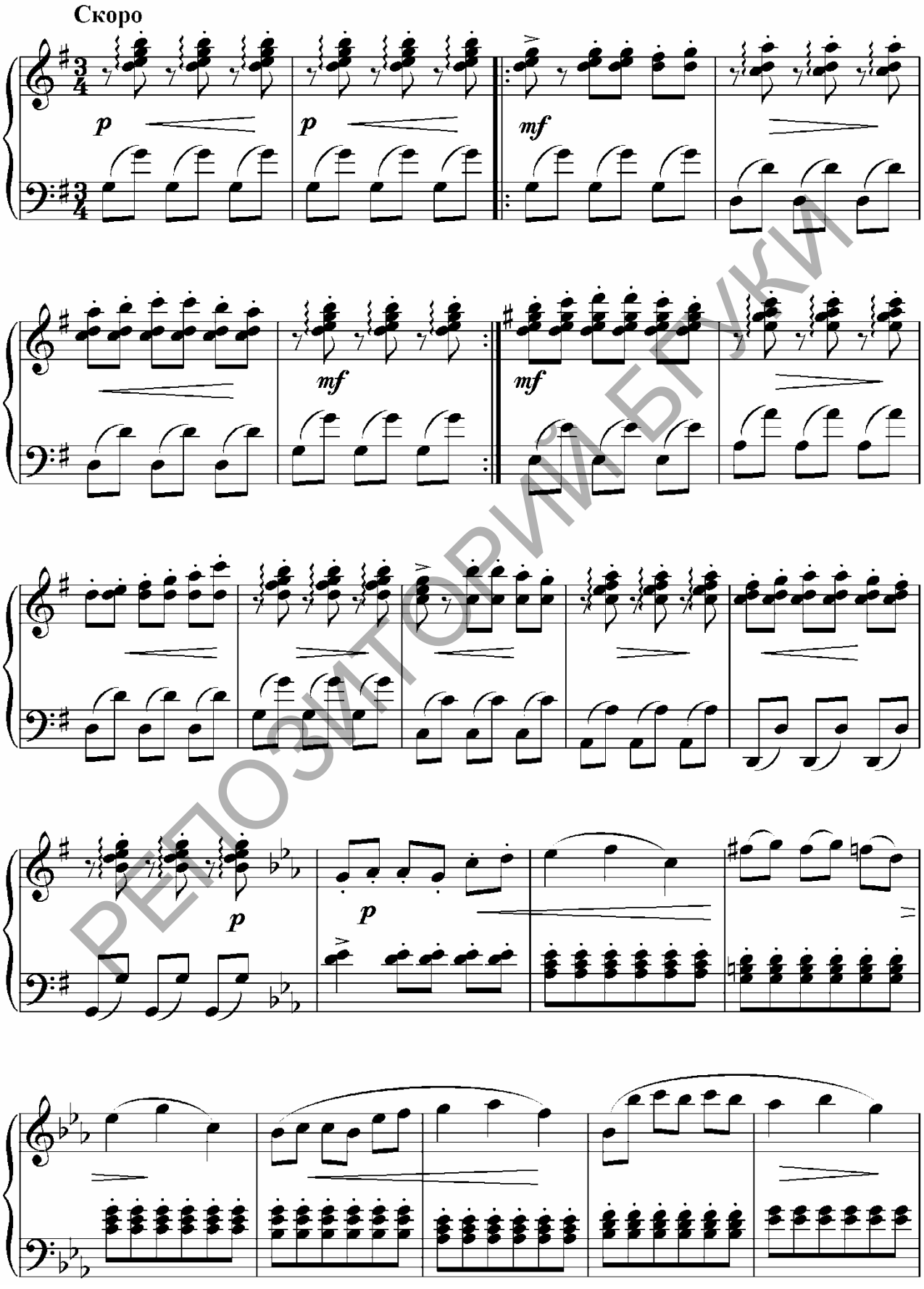


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

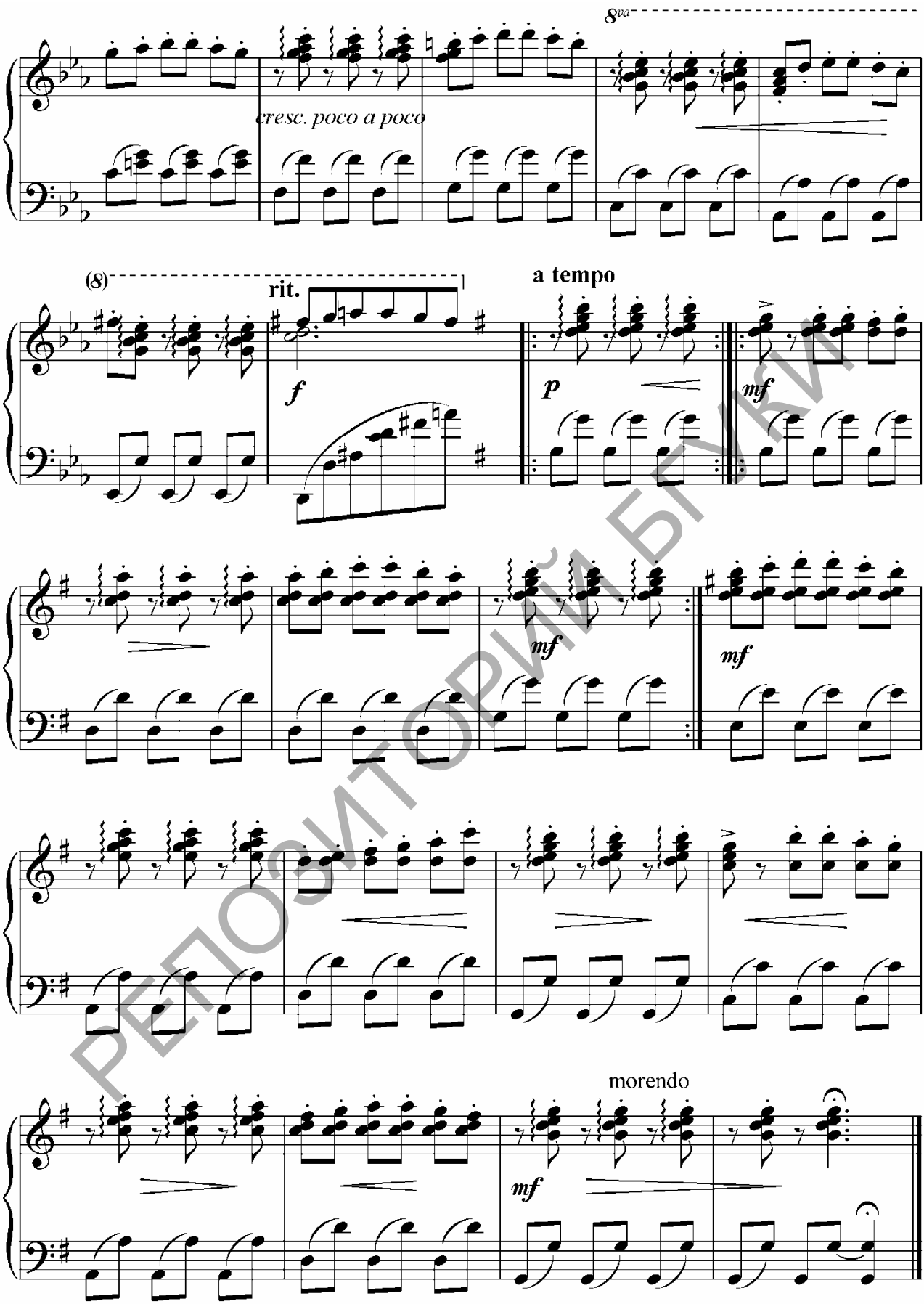


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 15. Белорусская песня
«Сядзеў камар на дубочку»

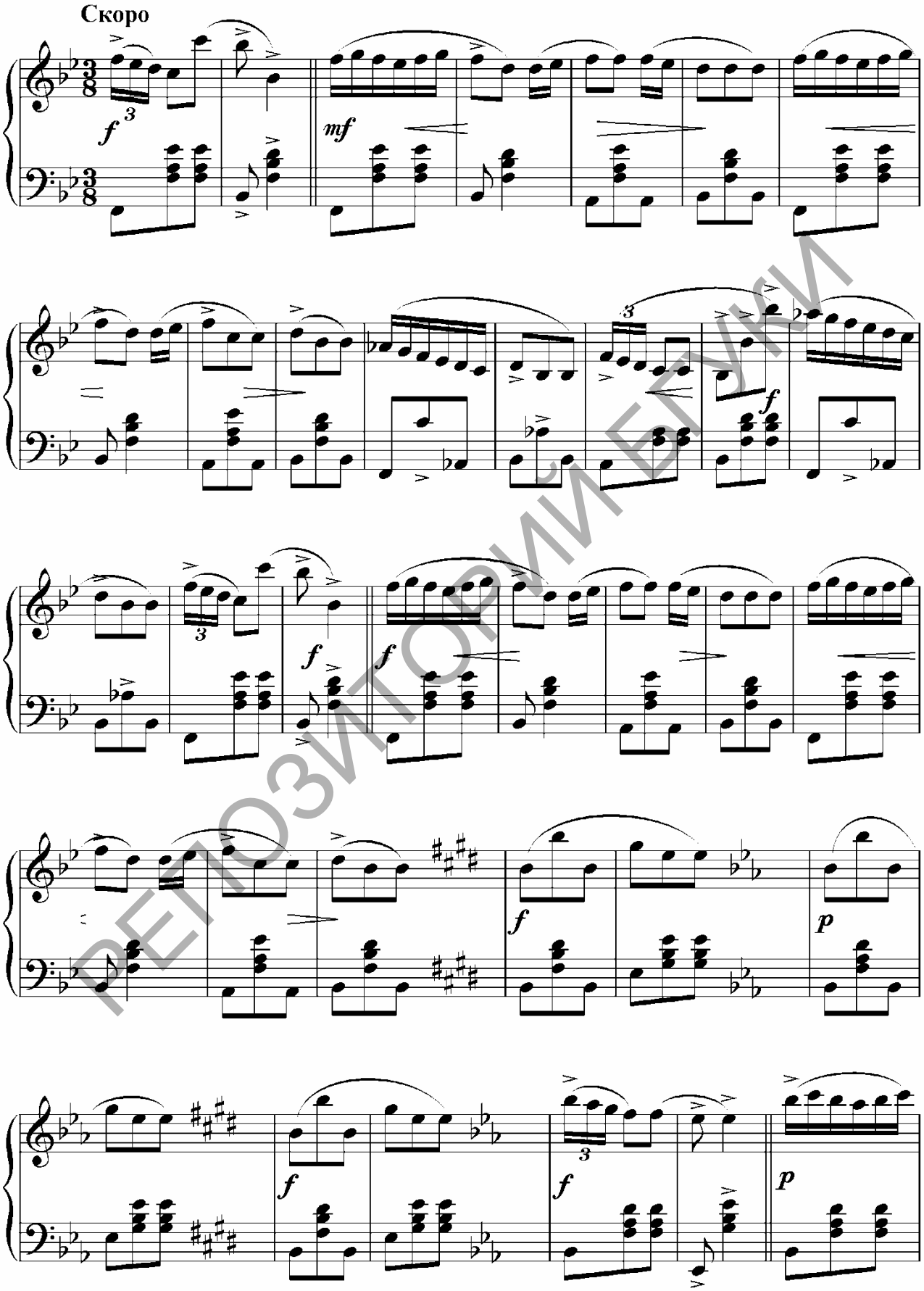


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

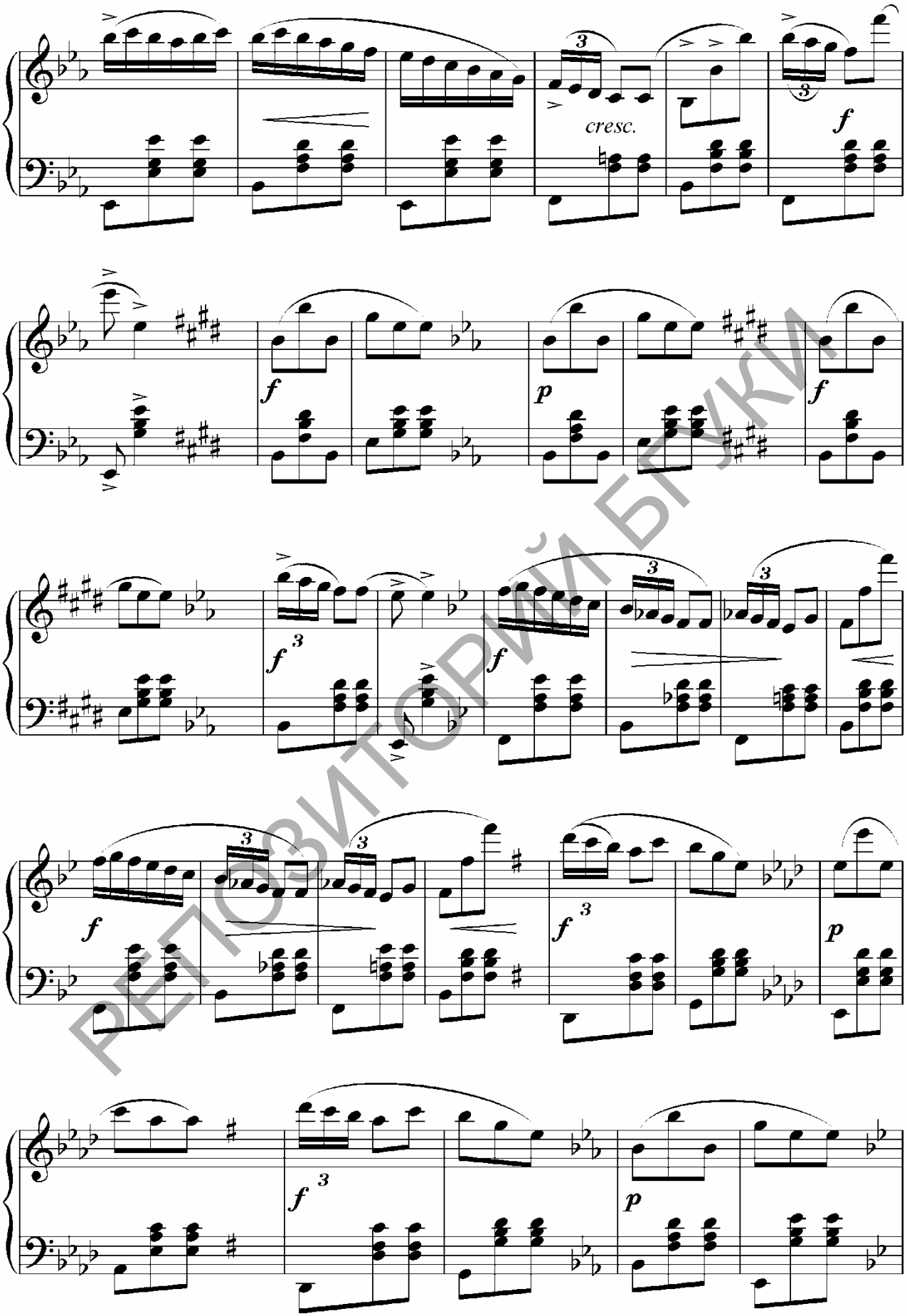


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

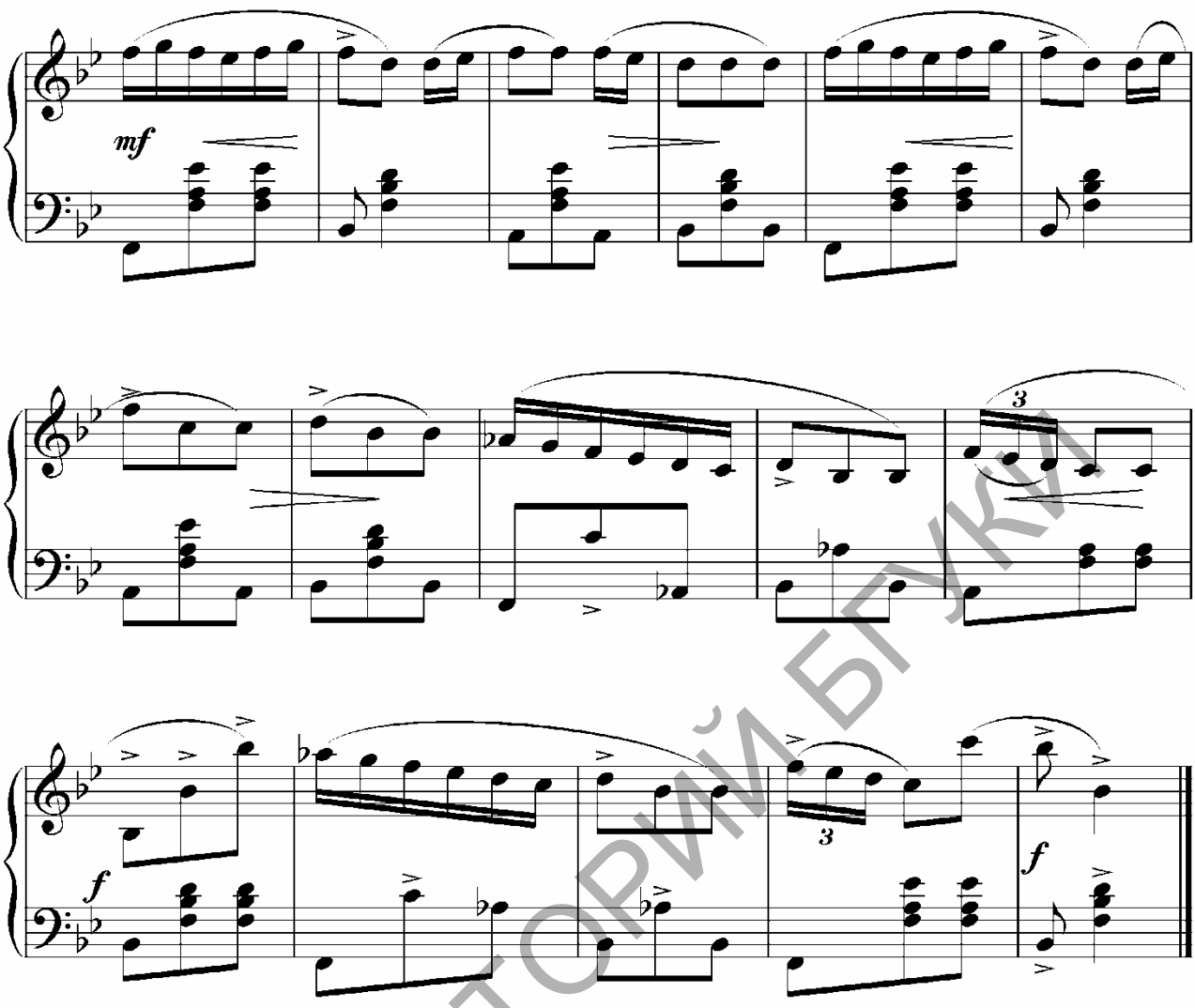
Пример 16. Белорусская полька «Трасуха»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

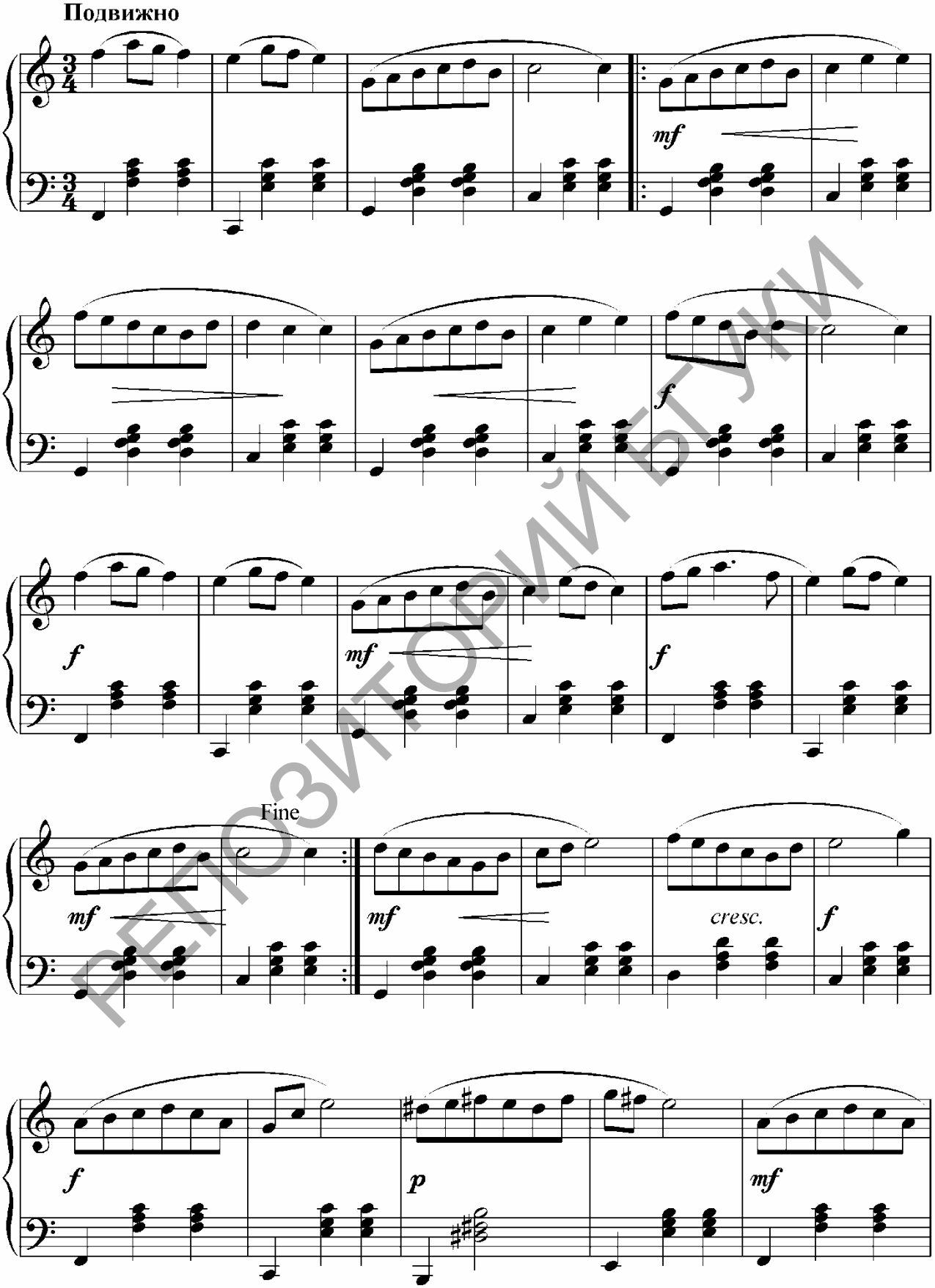


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

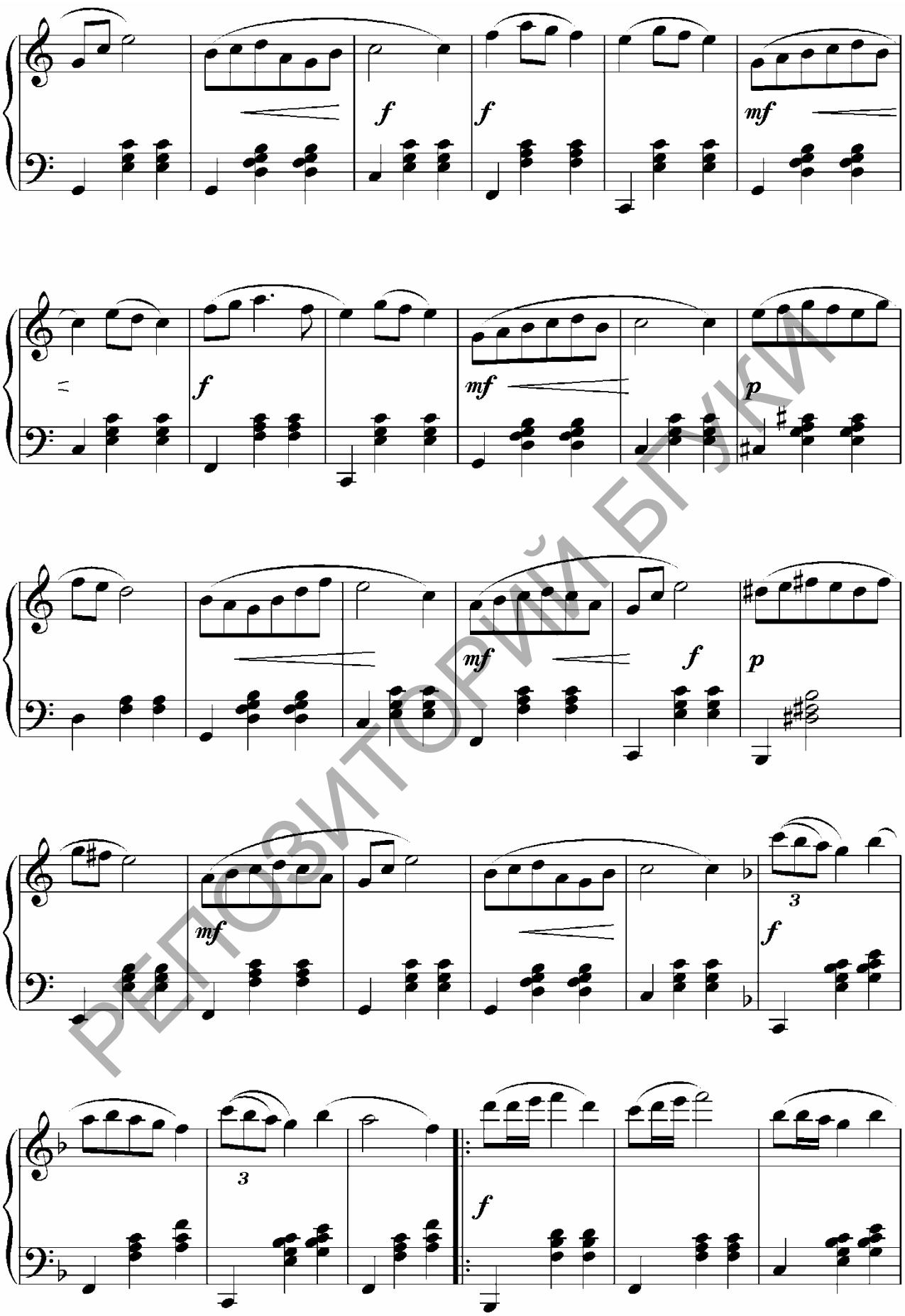


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

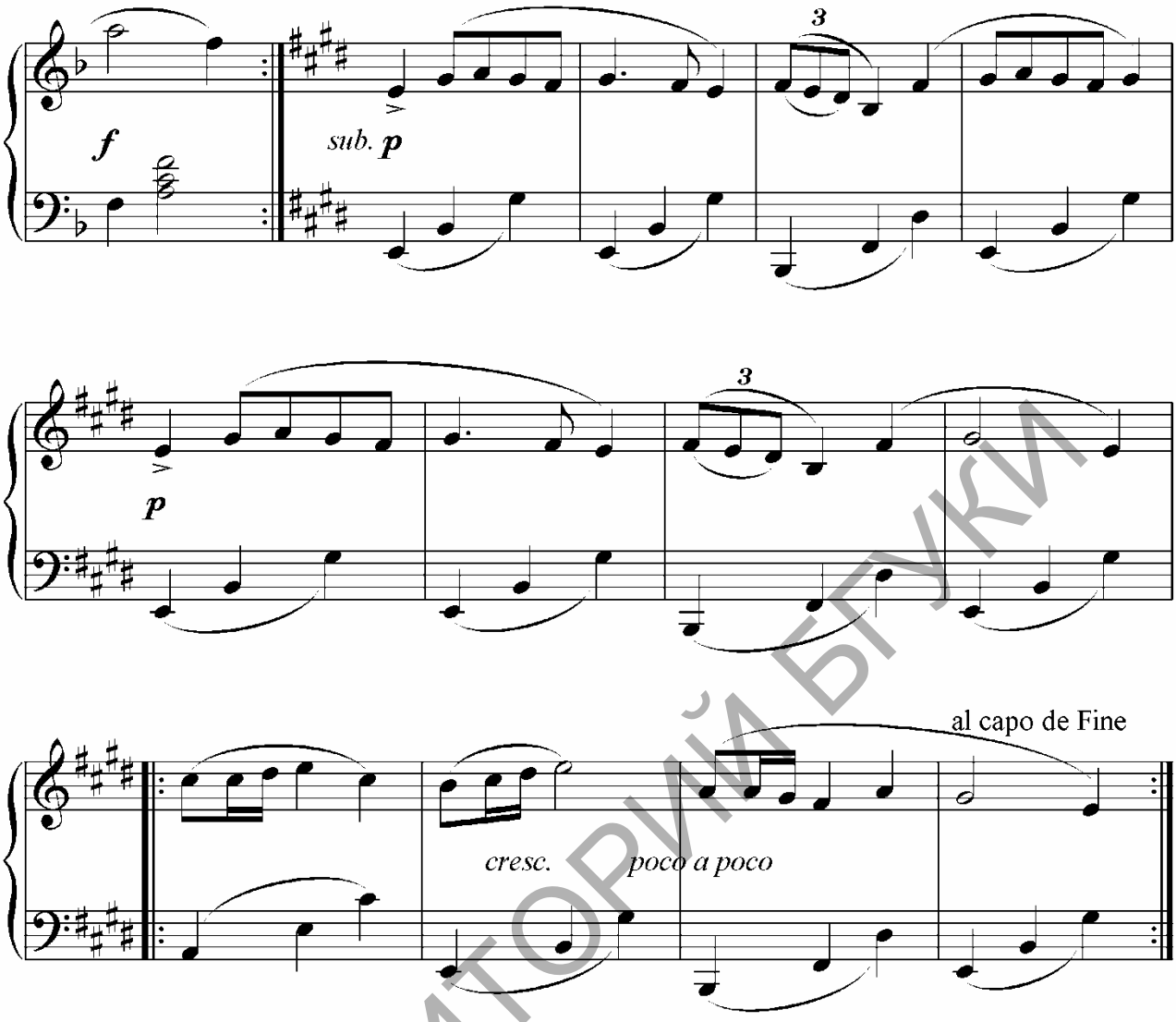
Пример 17. Белорусский танец «Мазур-полька»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

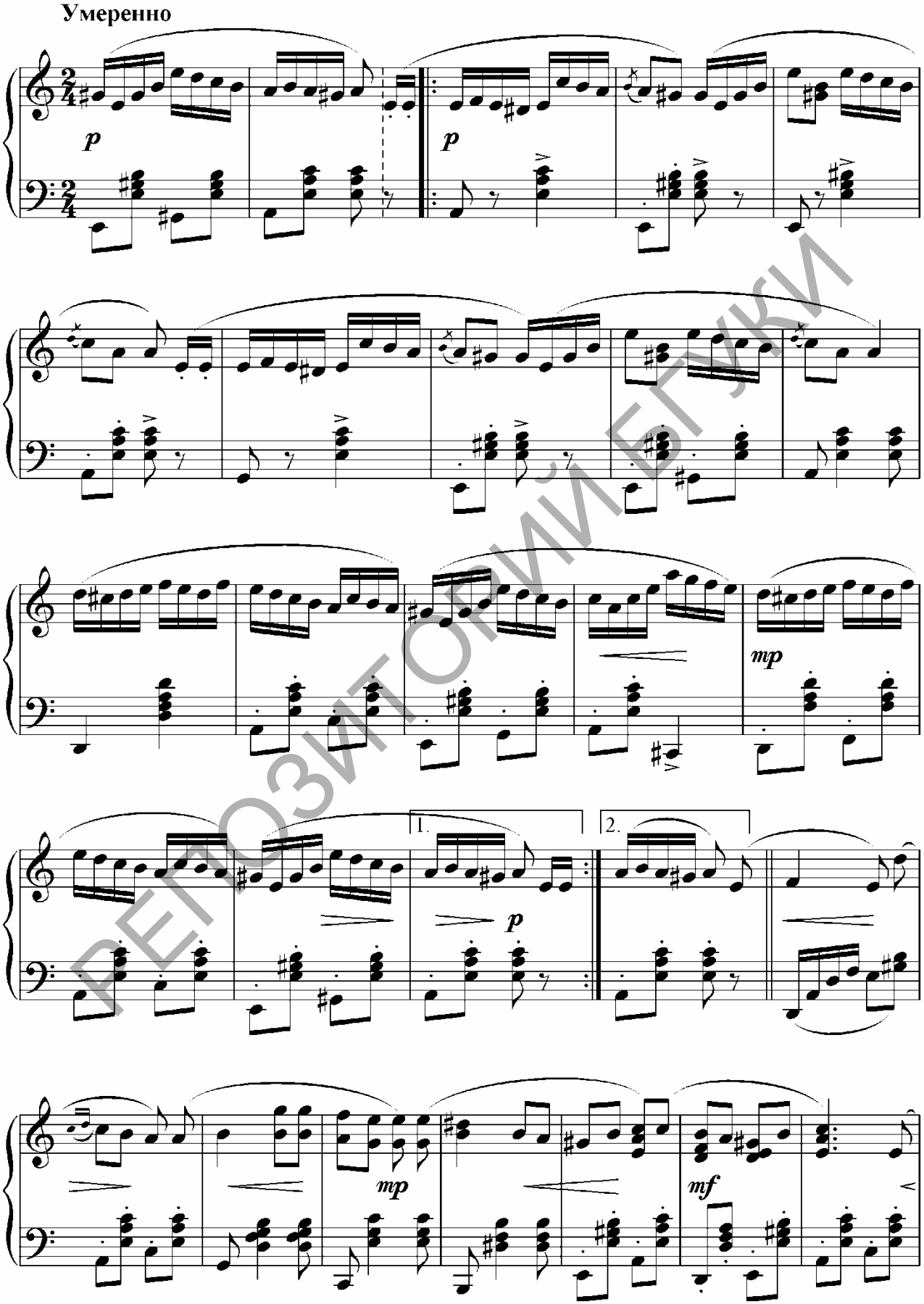


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

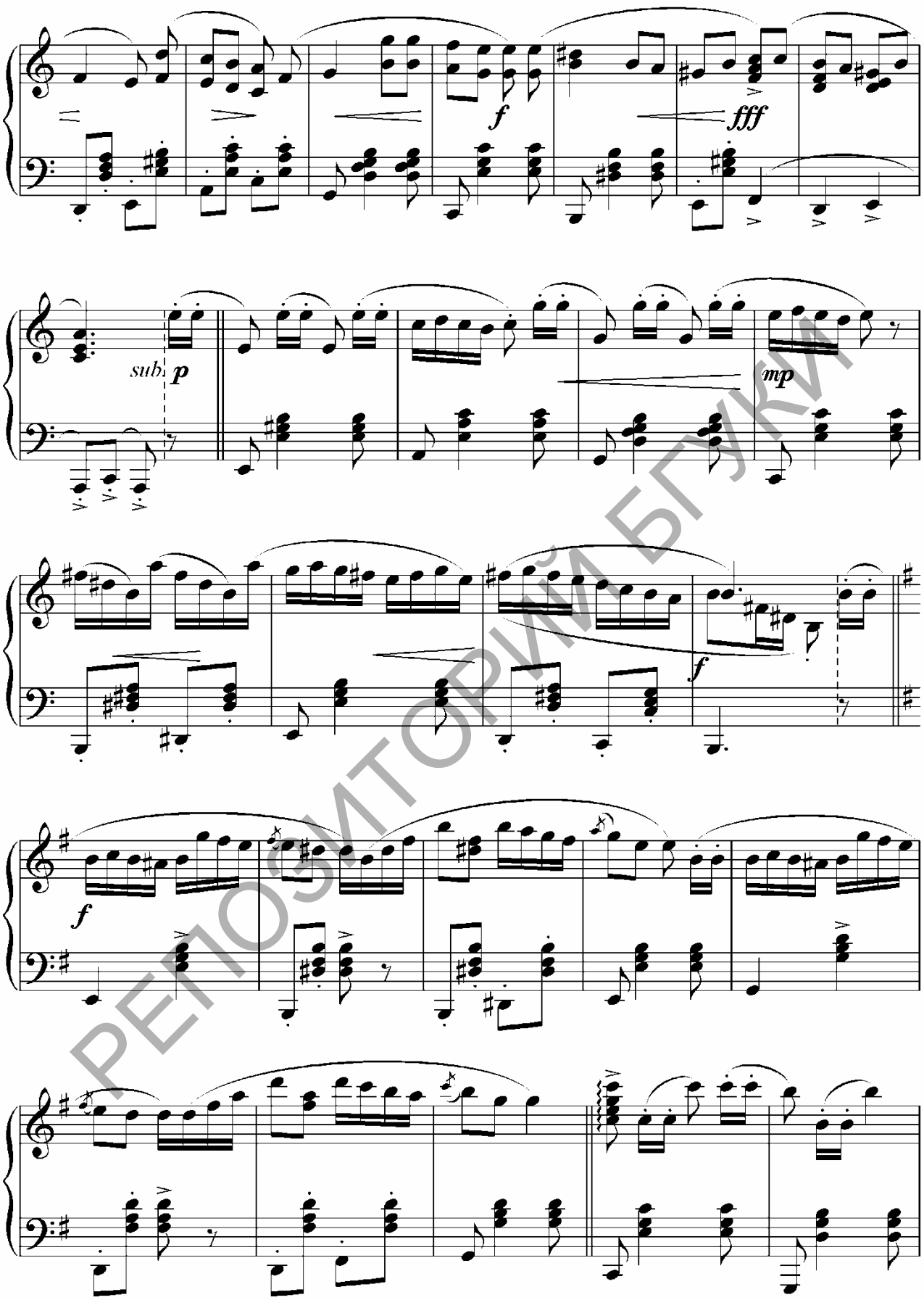


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

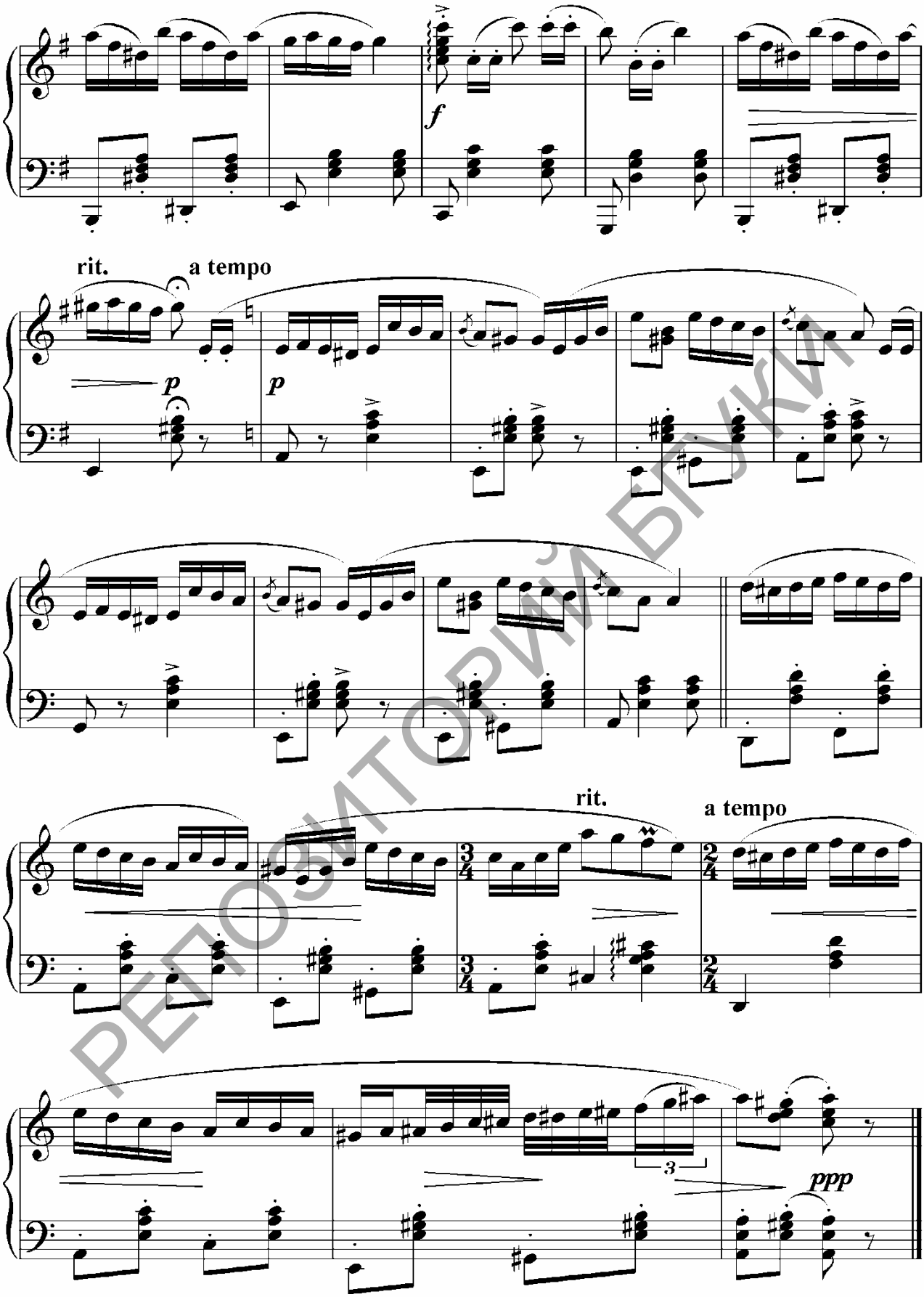
Пример 18. Белорусская полька «Шабасоўка»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

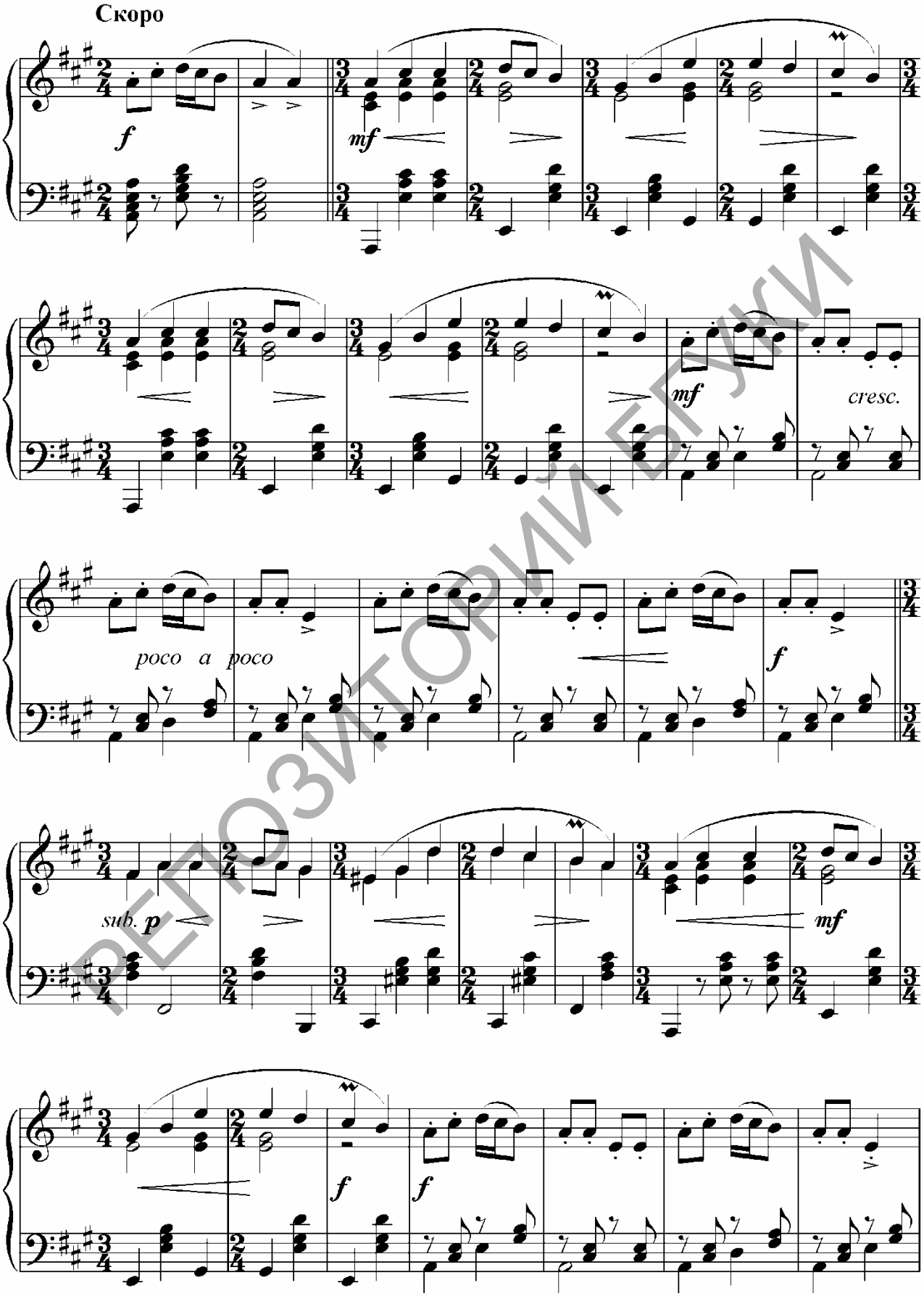


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

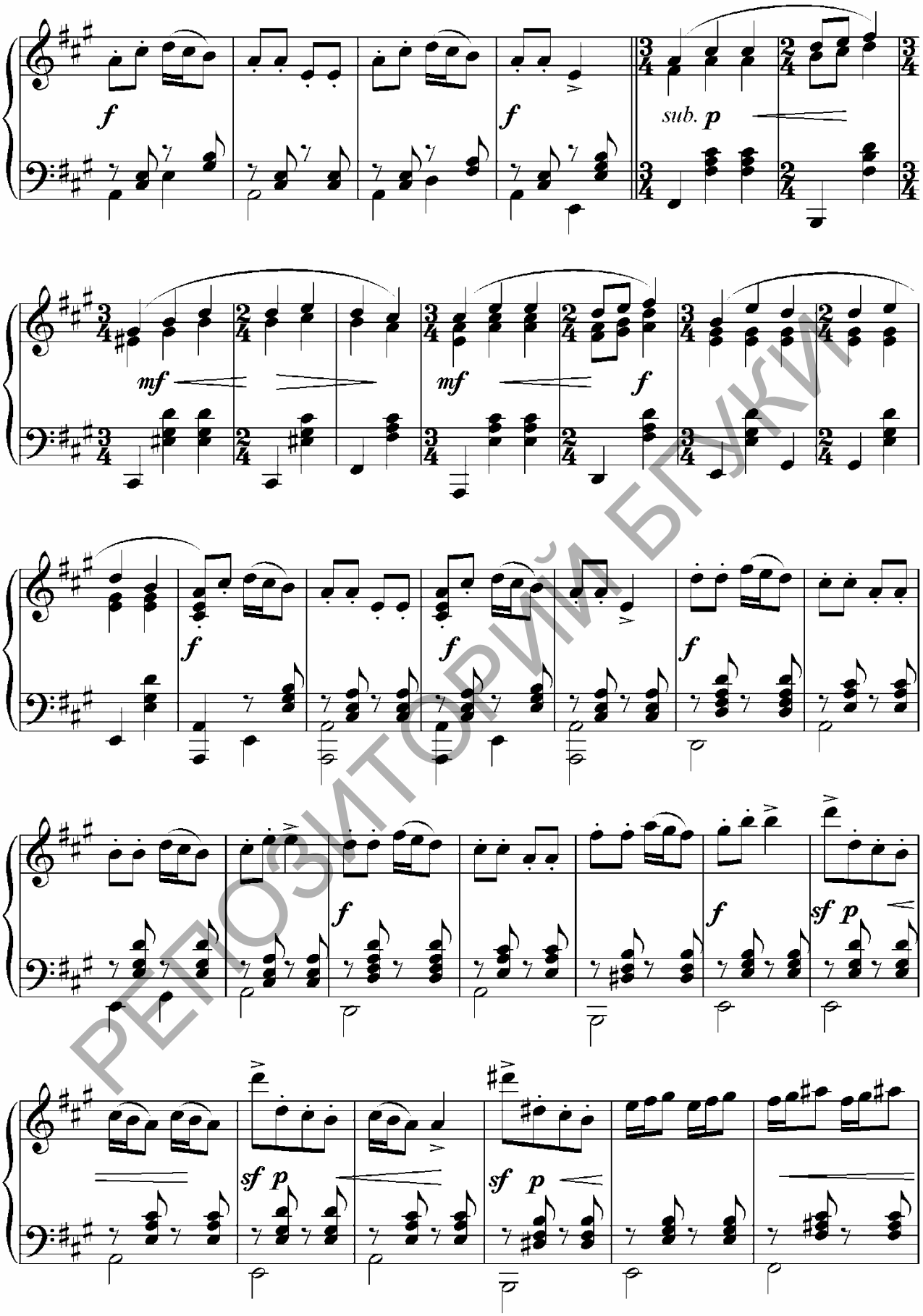


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

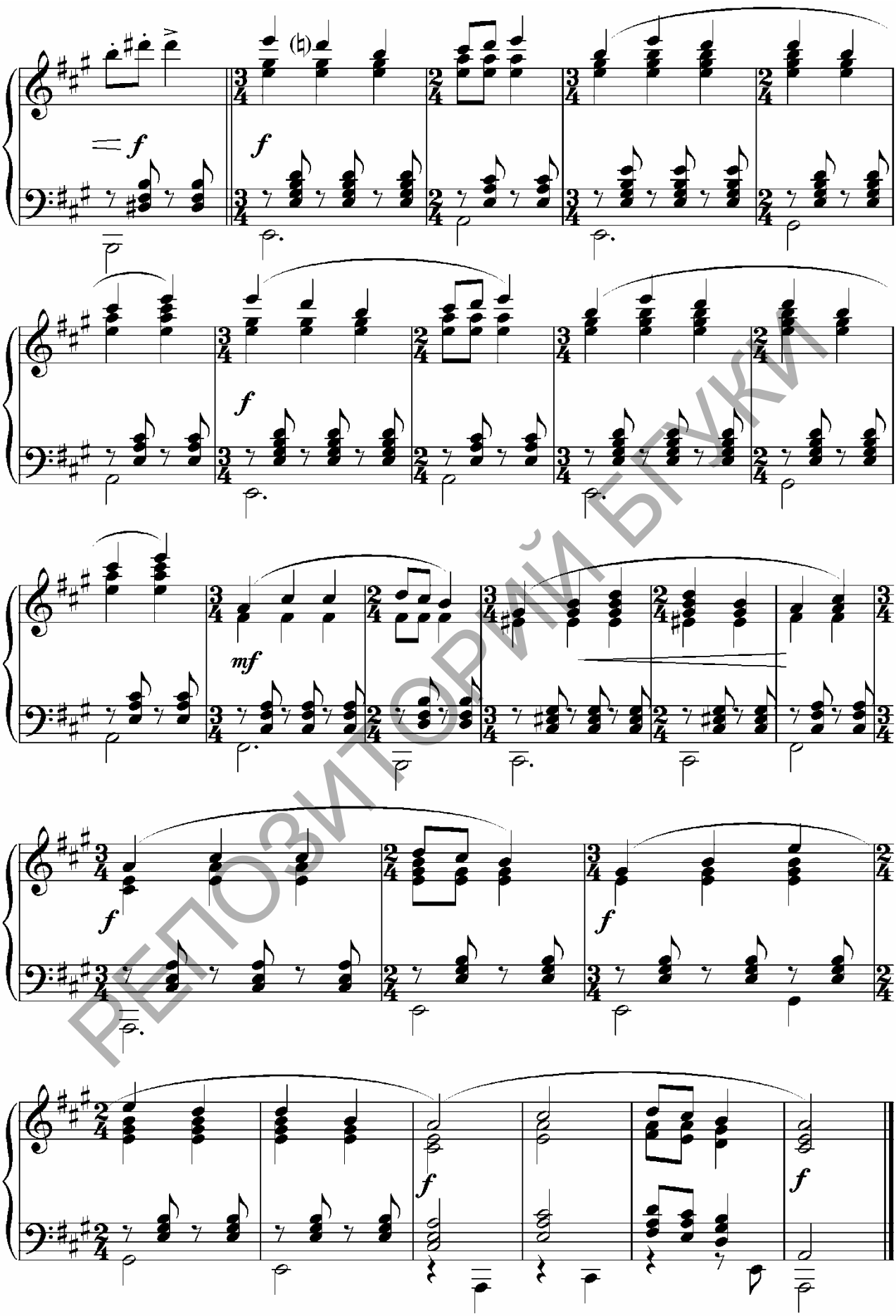
Пример 19. Белорусский танец «Мяцёлачка»



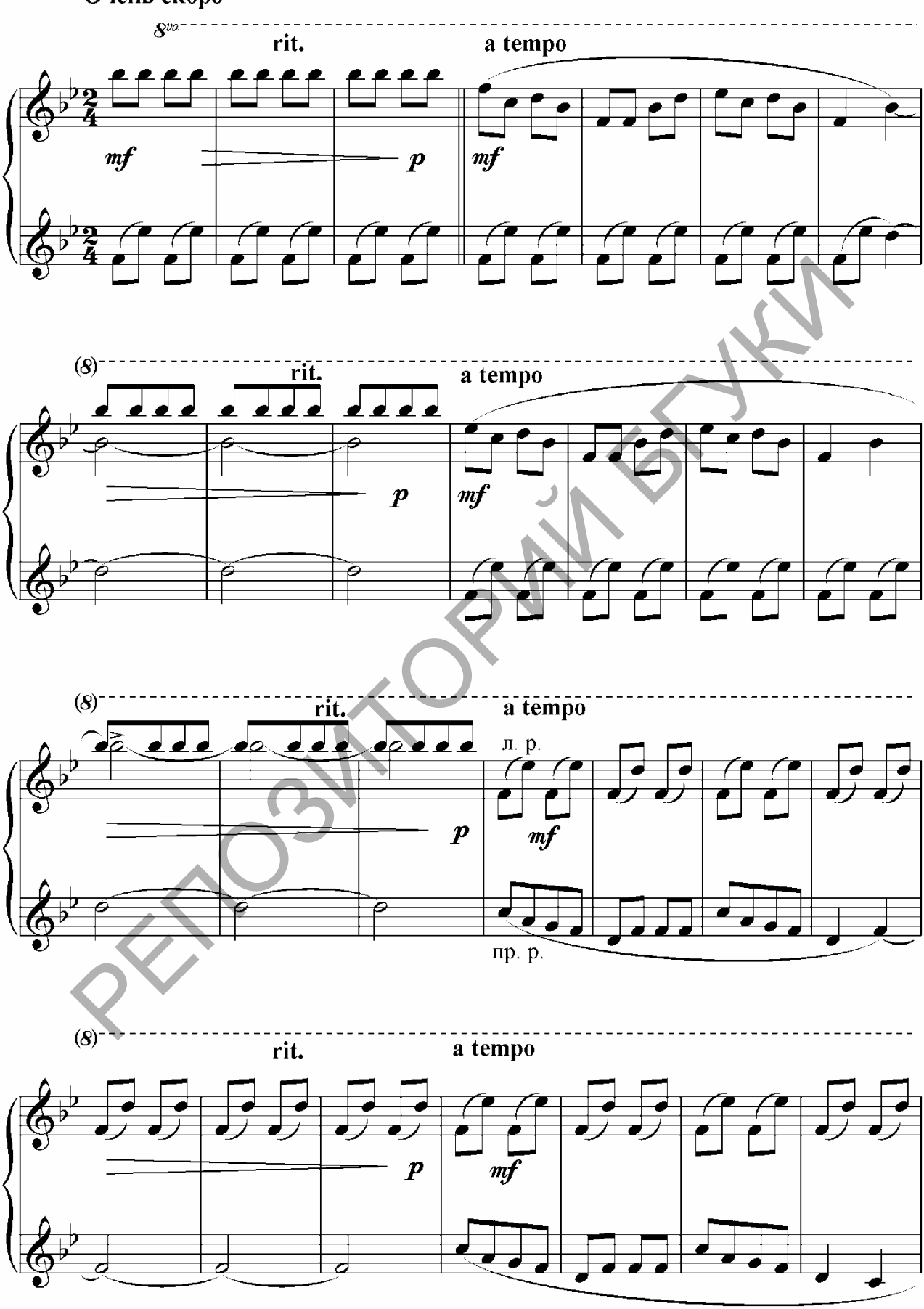
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



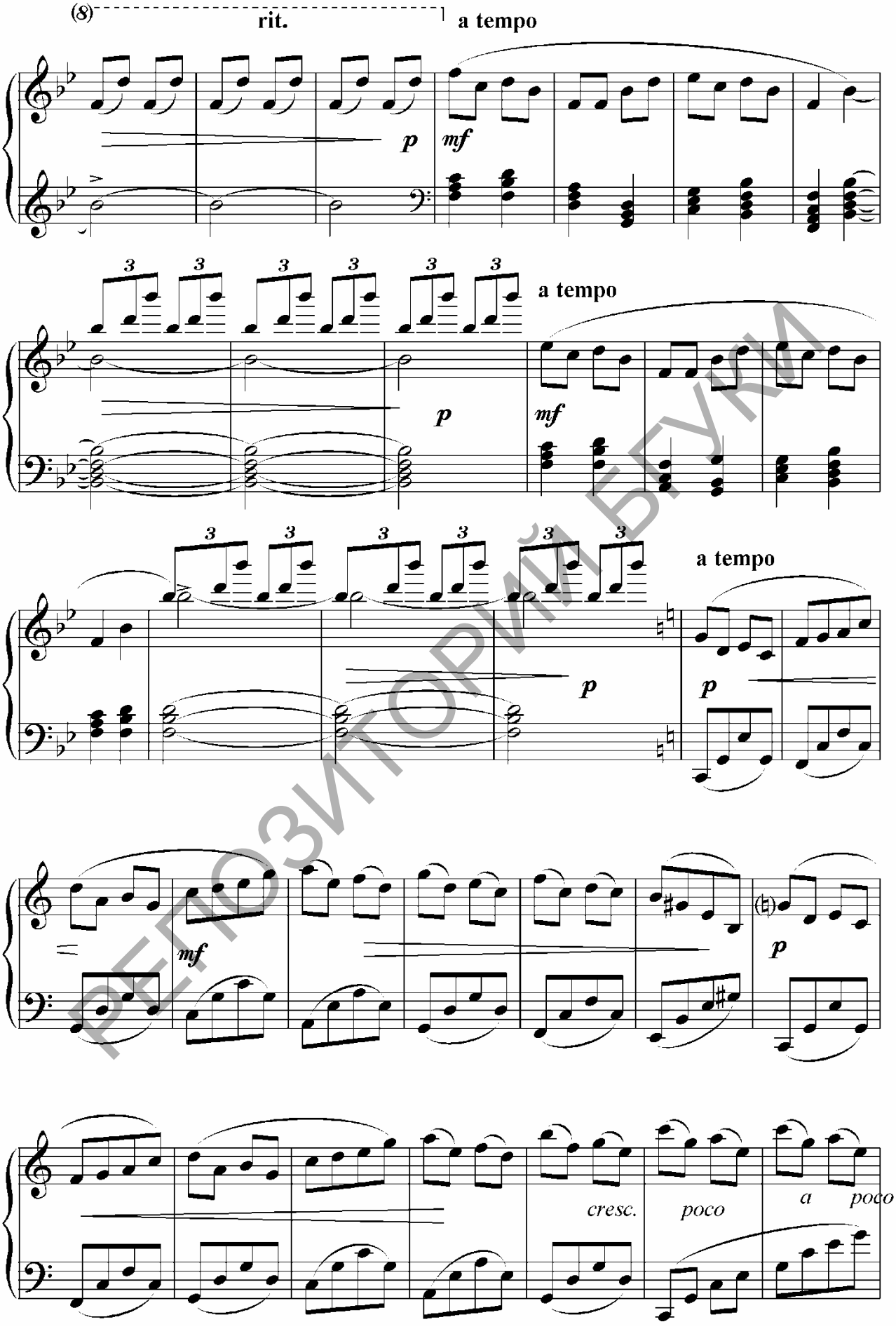
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

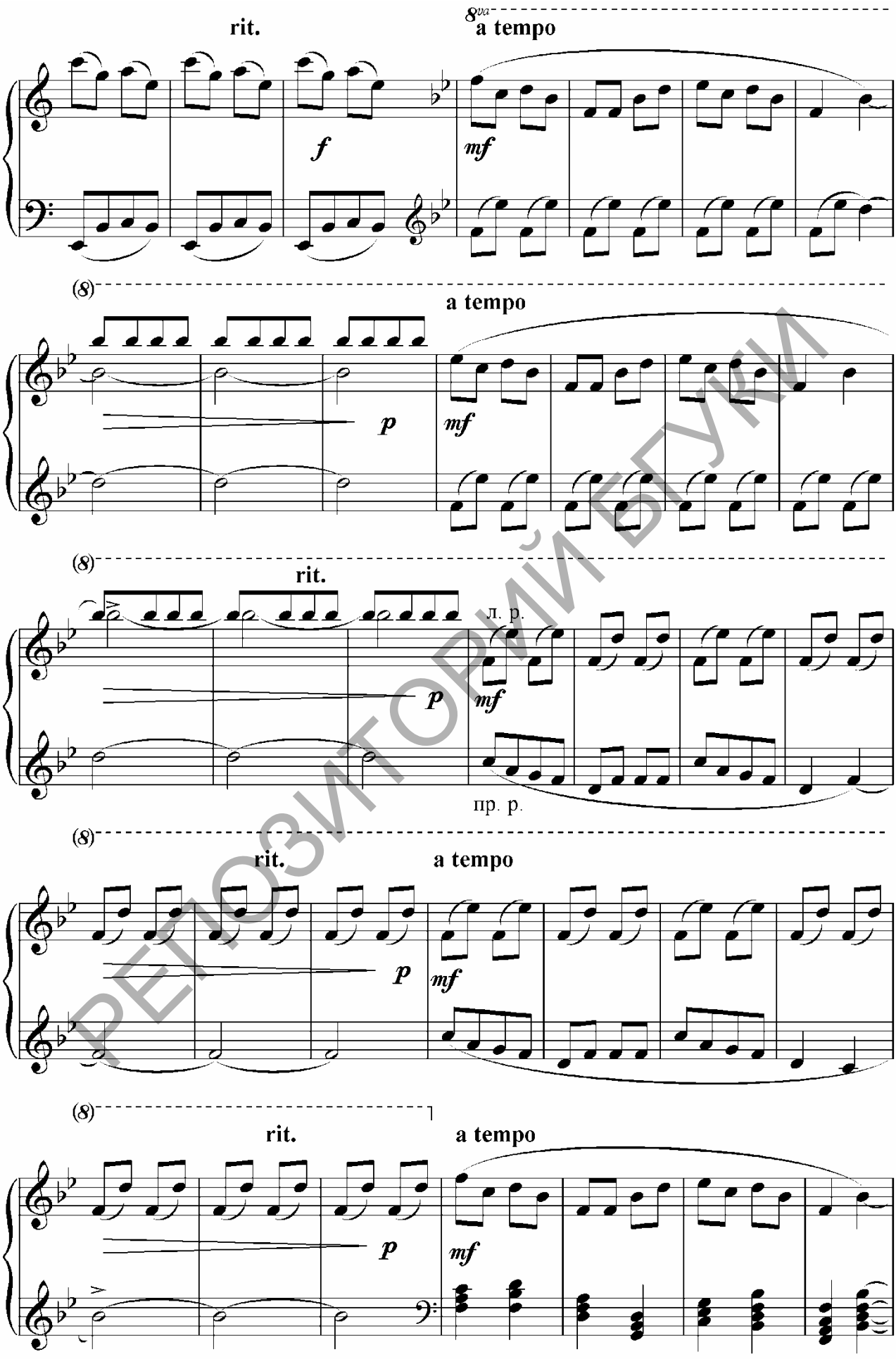
Пример 20. Белорусский танец «Вішанька»



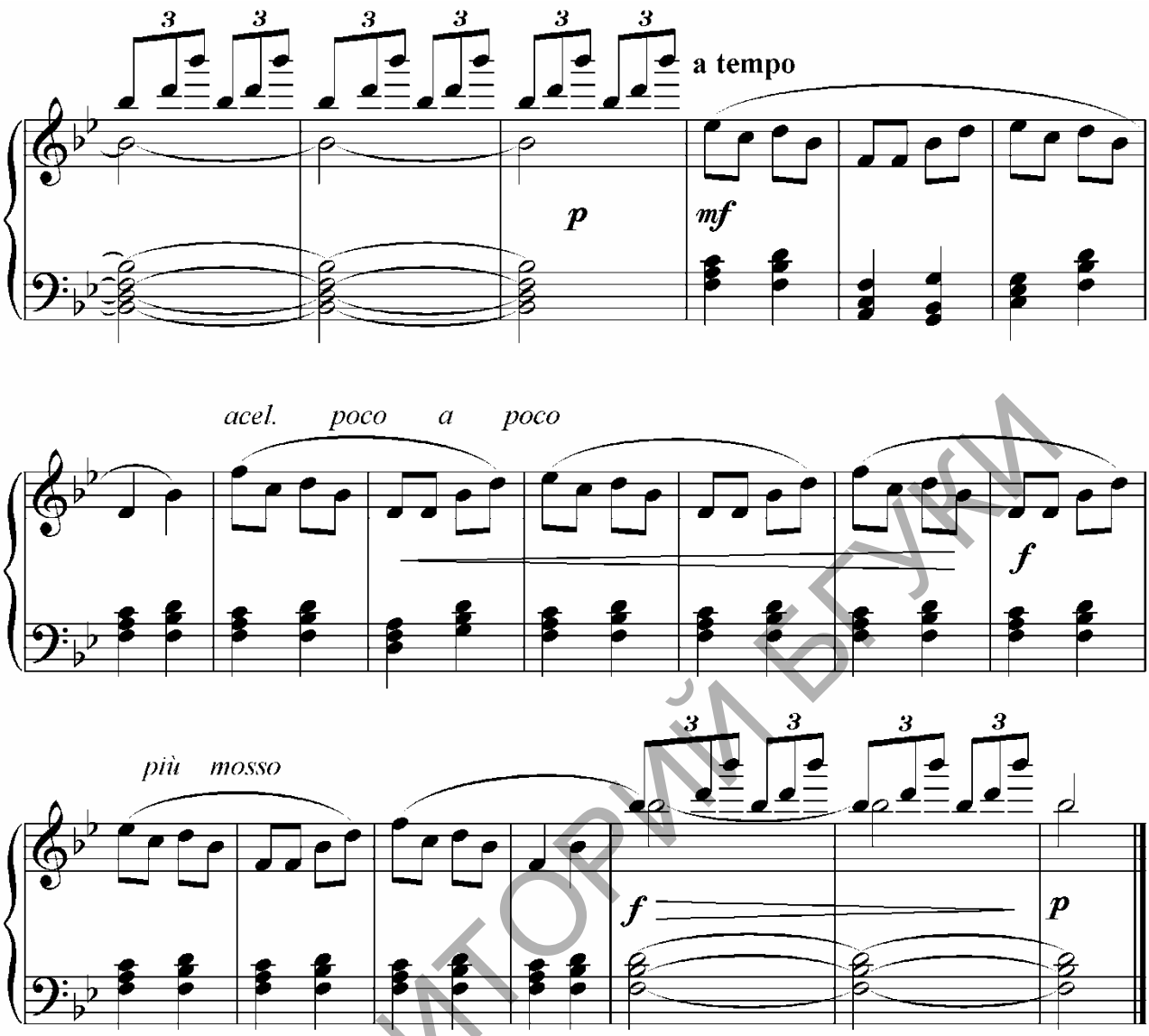
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

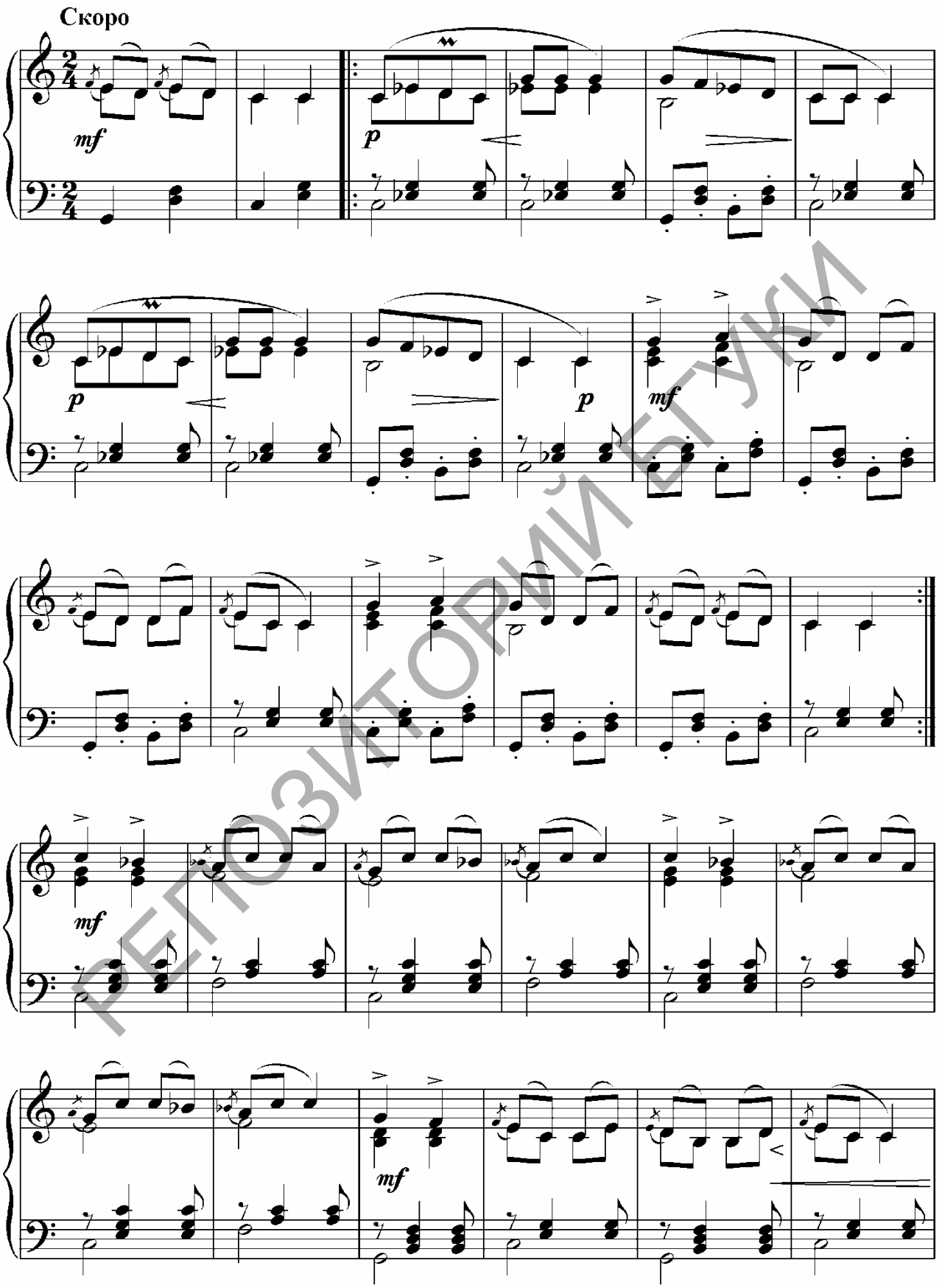


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

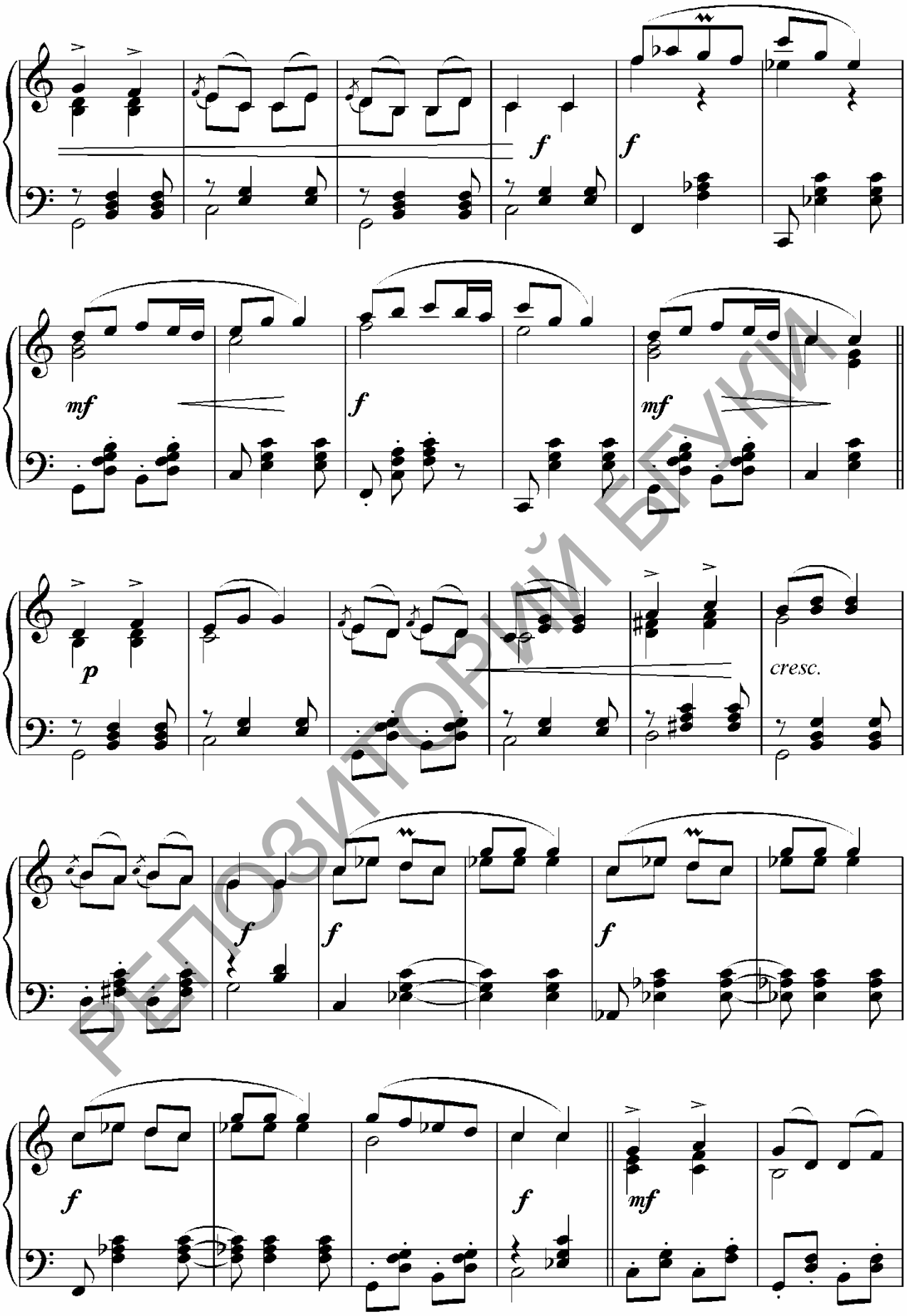


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

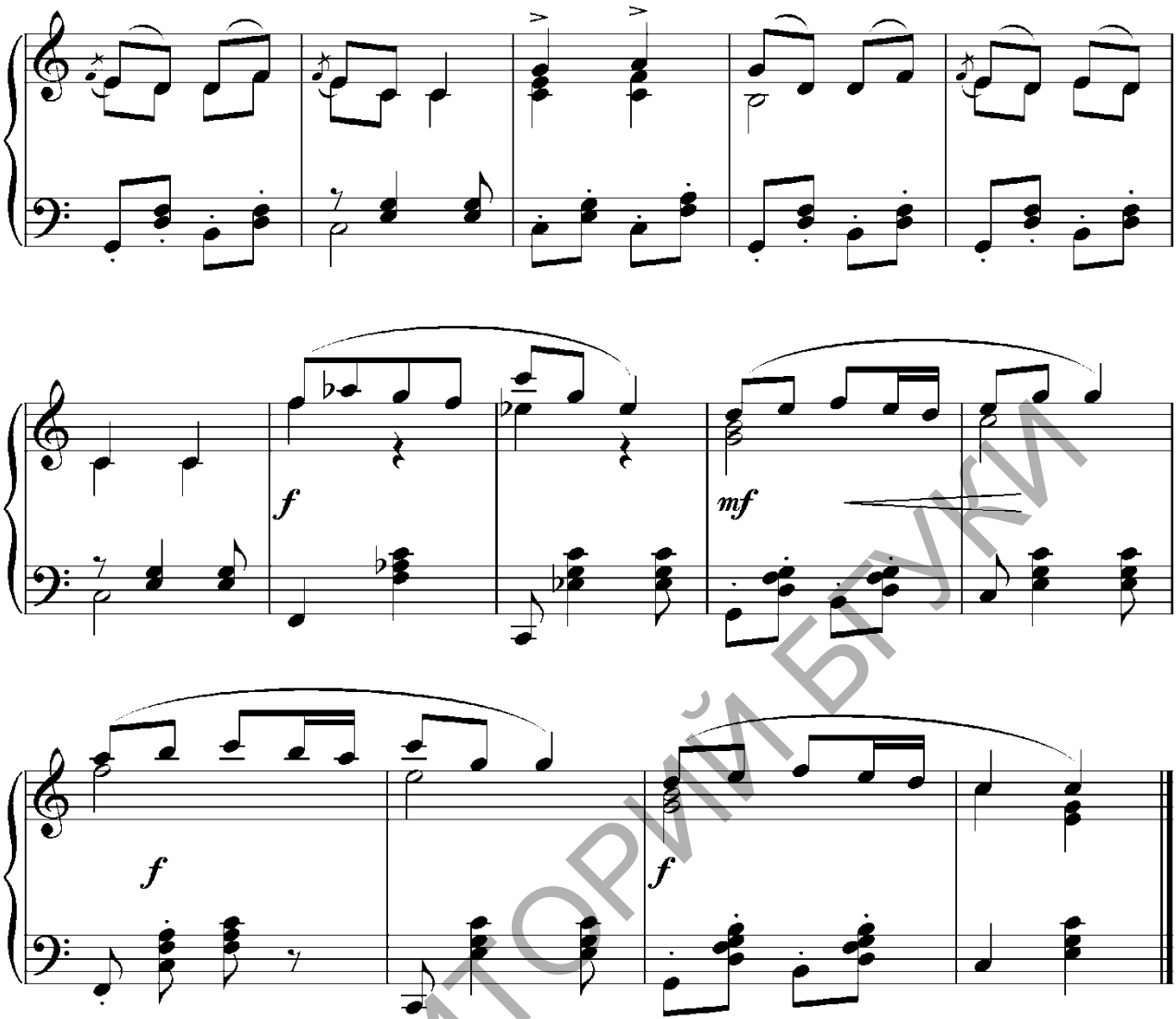
Пример 21. Белорусская полька «Ілынка»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

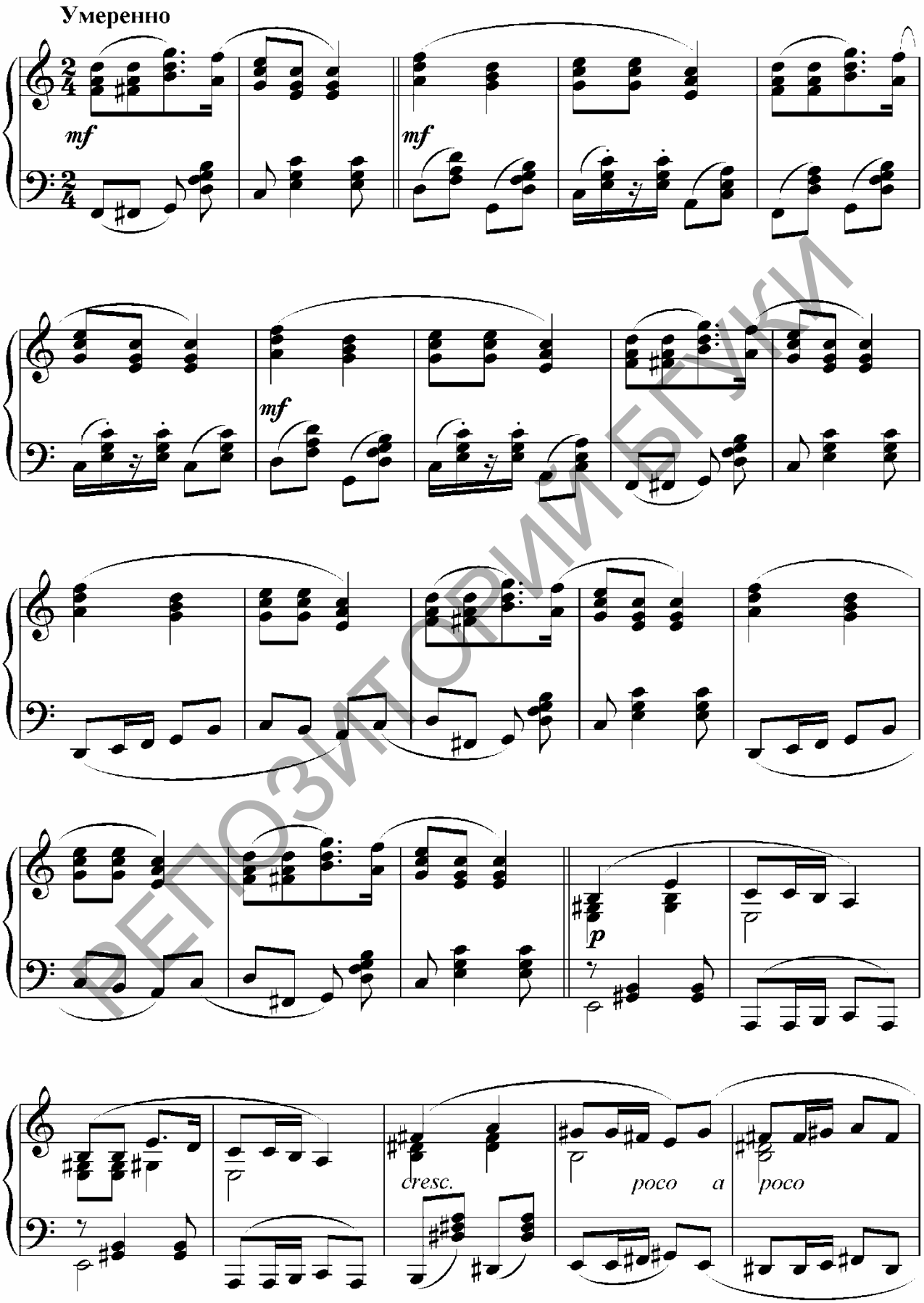


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

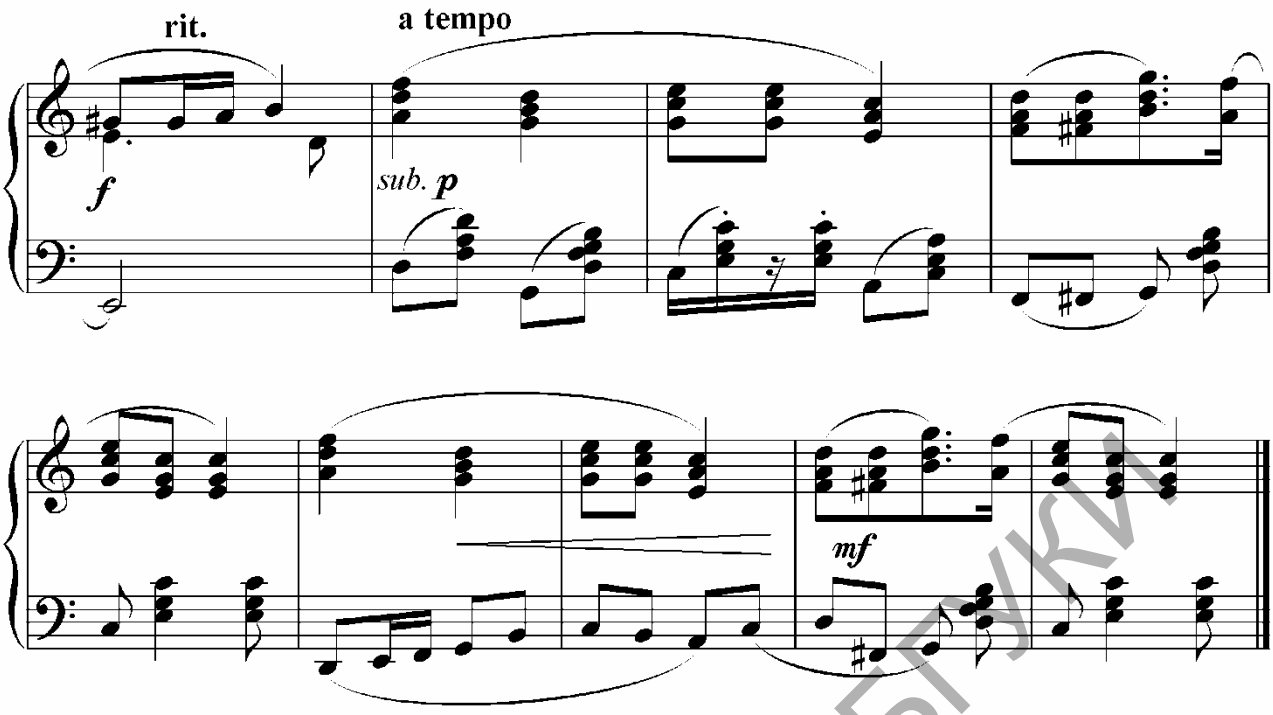


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 22. Белорусский танец «Гусачок»

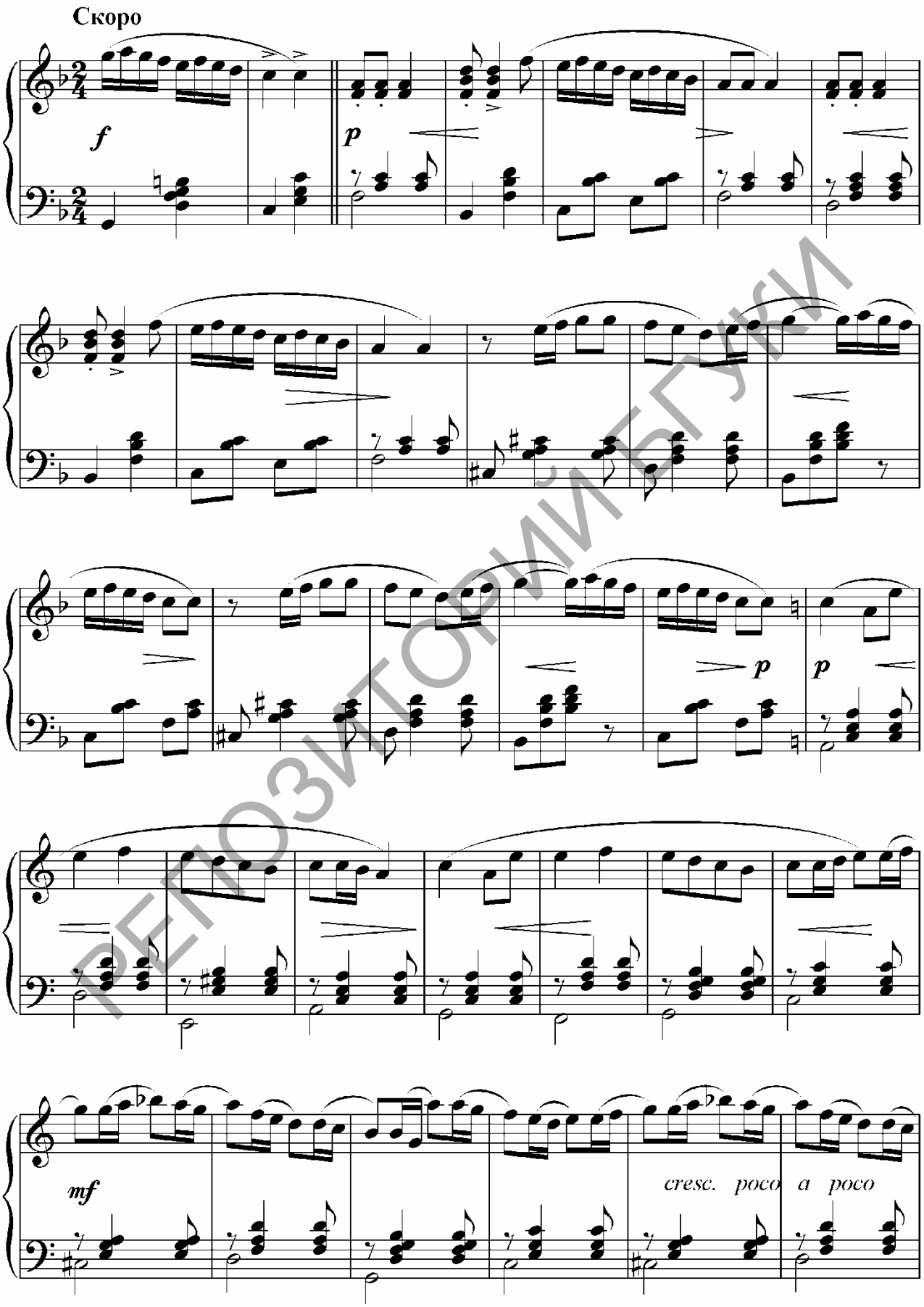


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

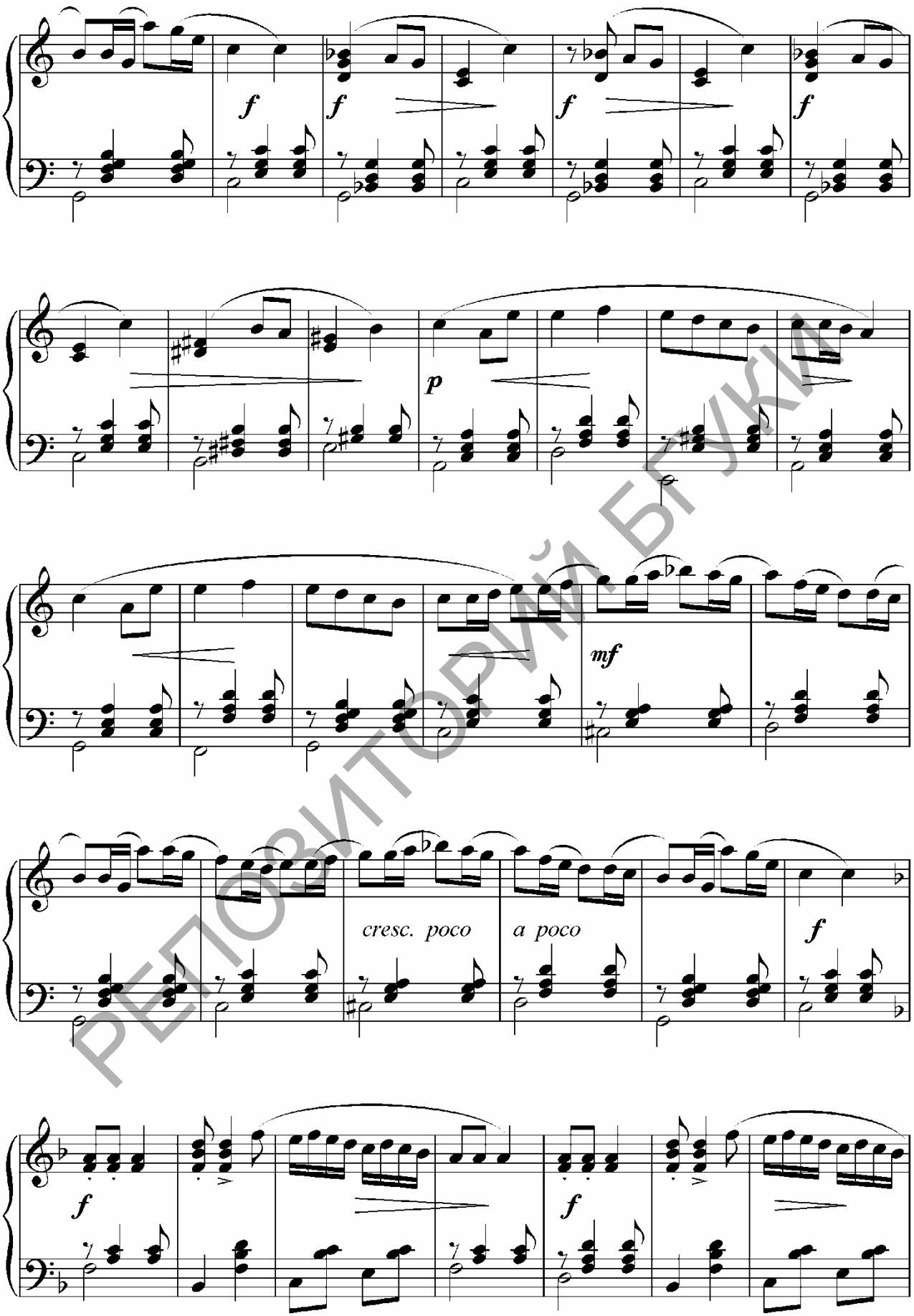


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

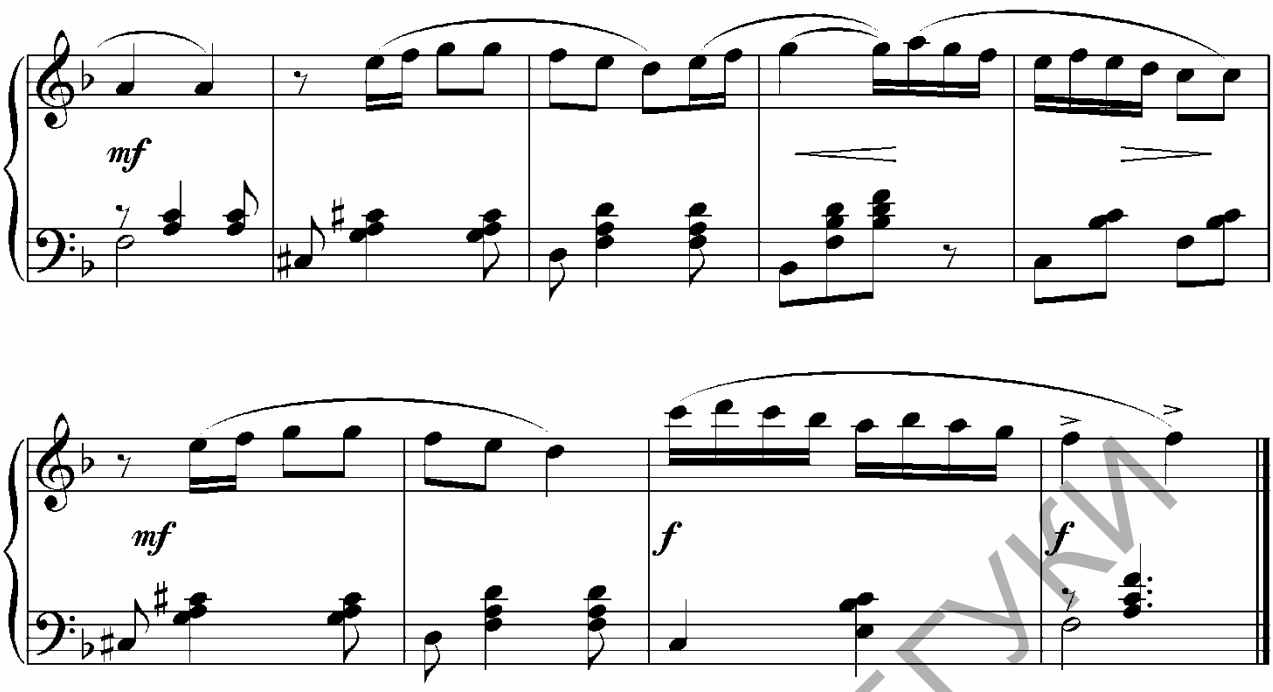
Пример 23. Белорусская полька



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

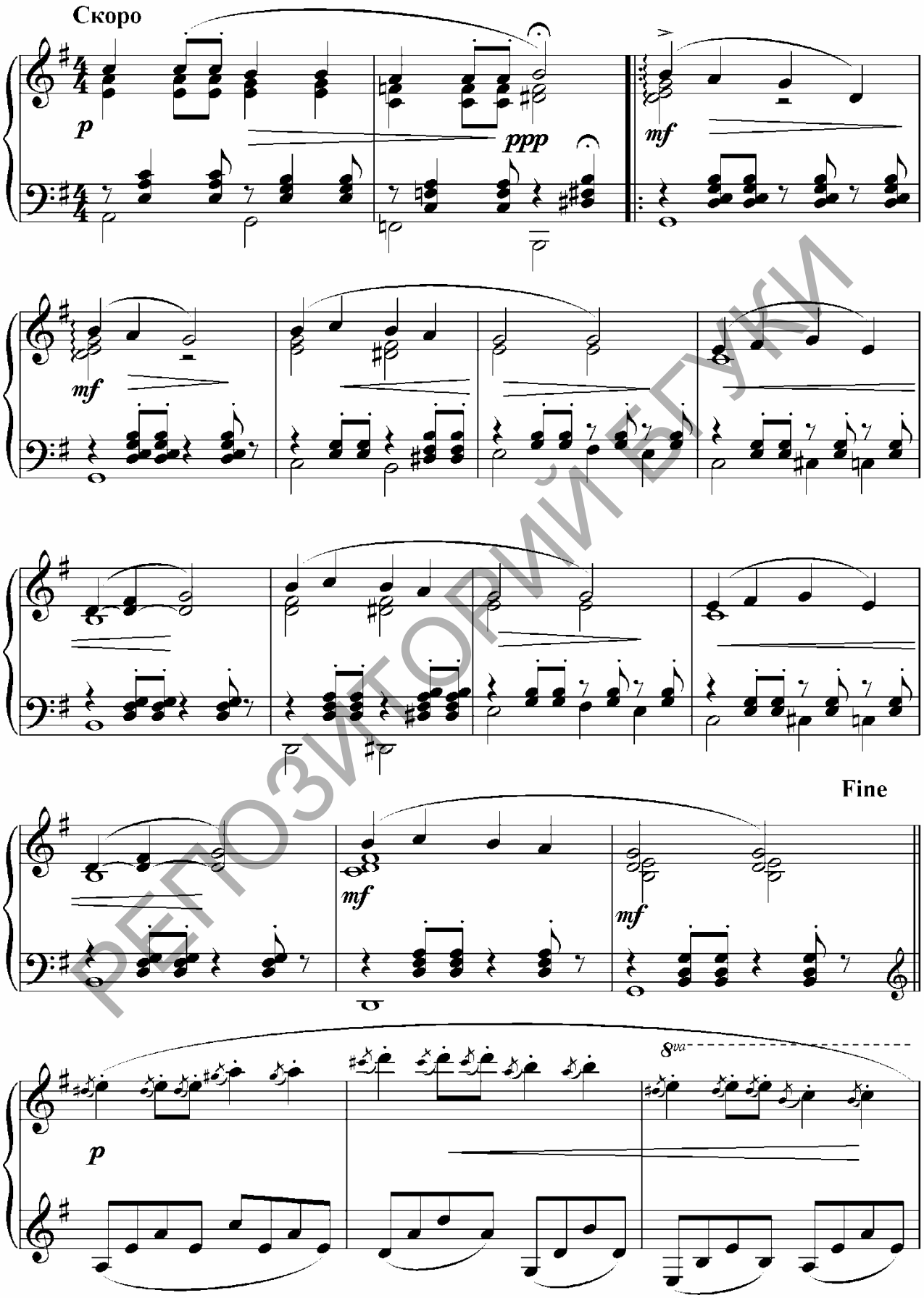


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

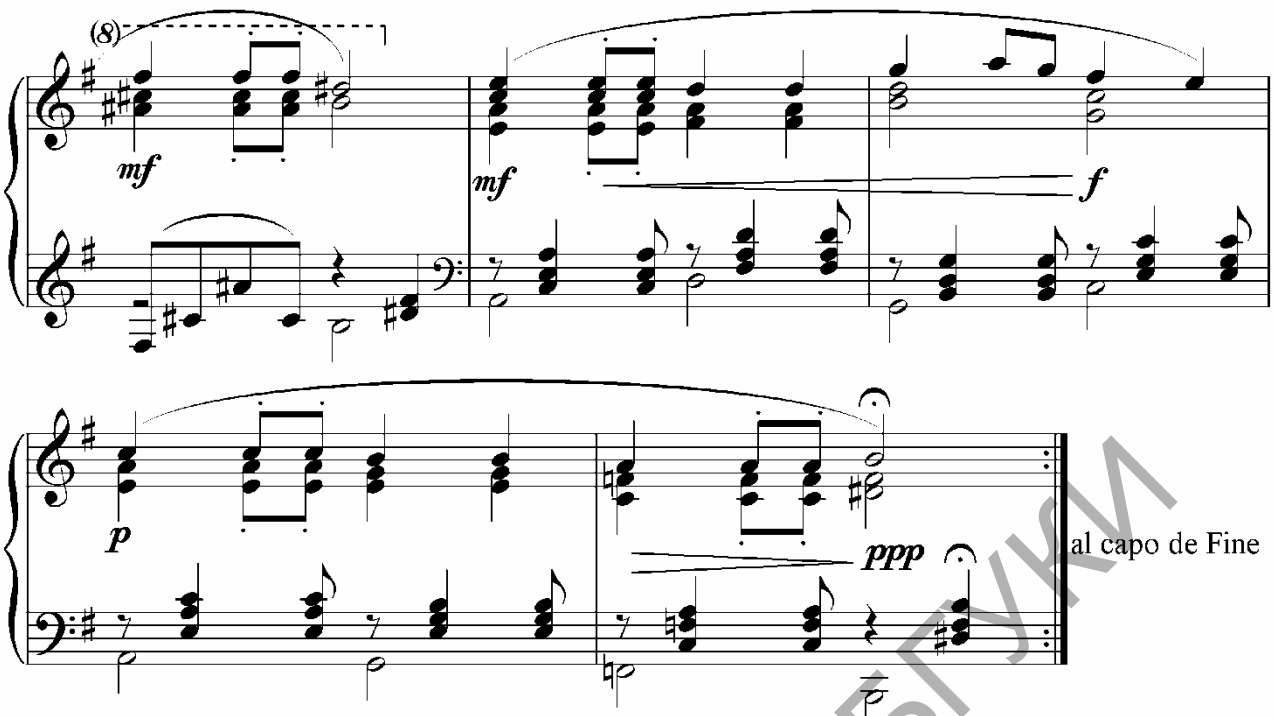


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 24. Белорусская песня «Верабей»

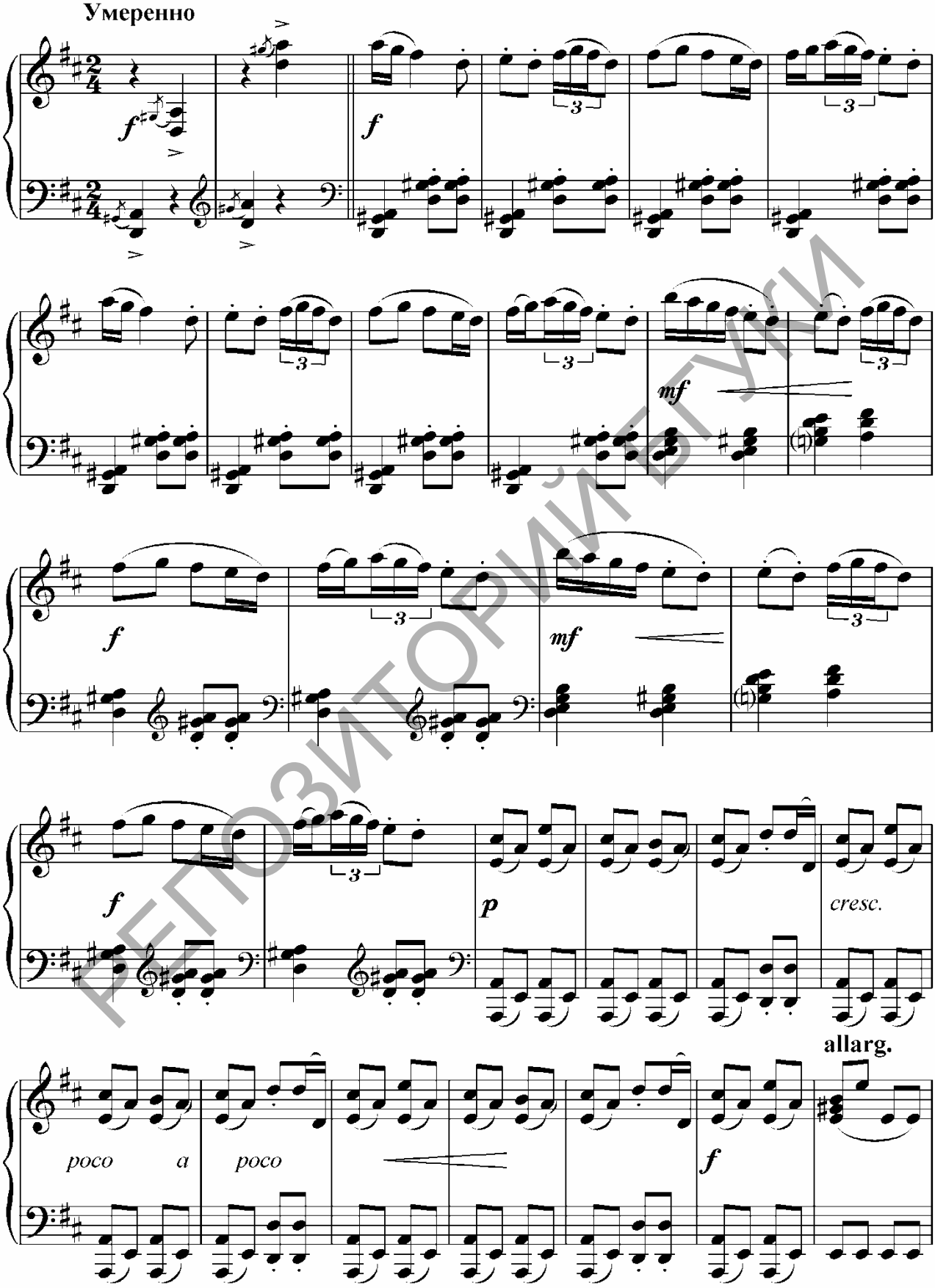


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

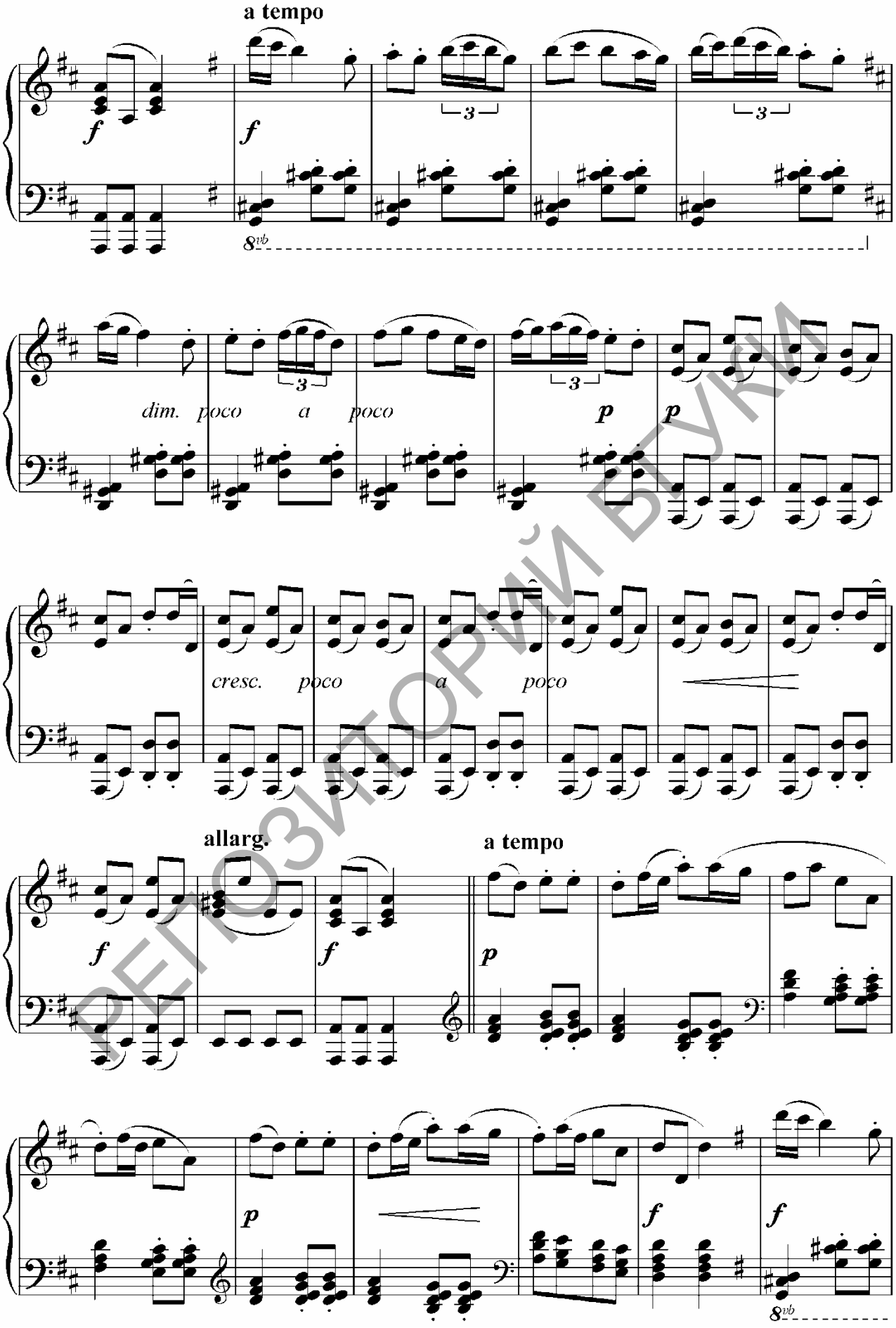


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

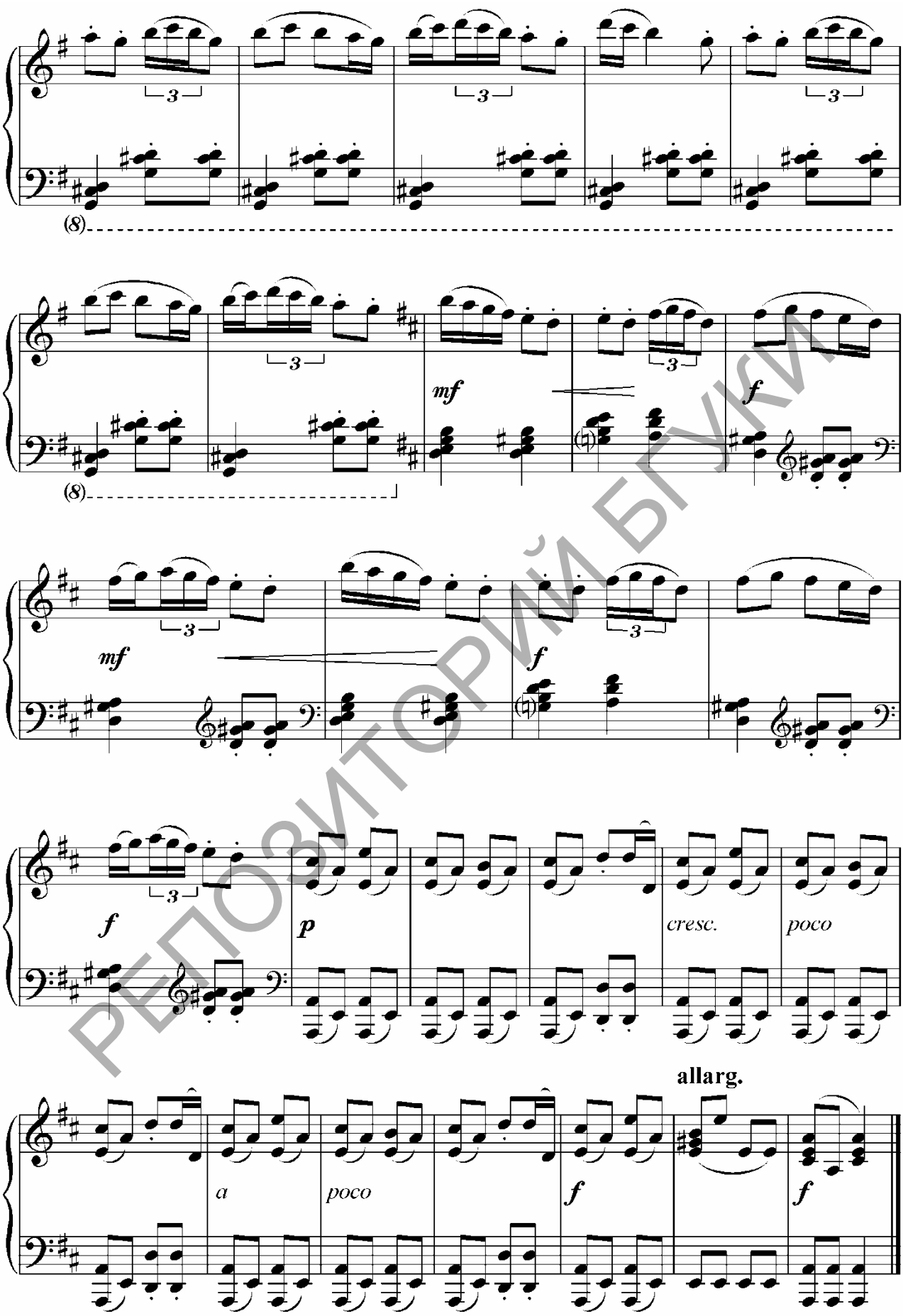
Пример 25. Белорусский танец «Бычок»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

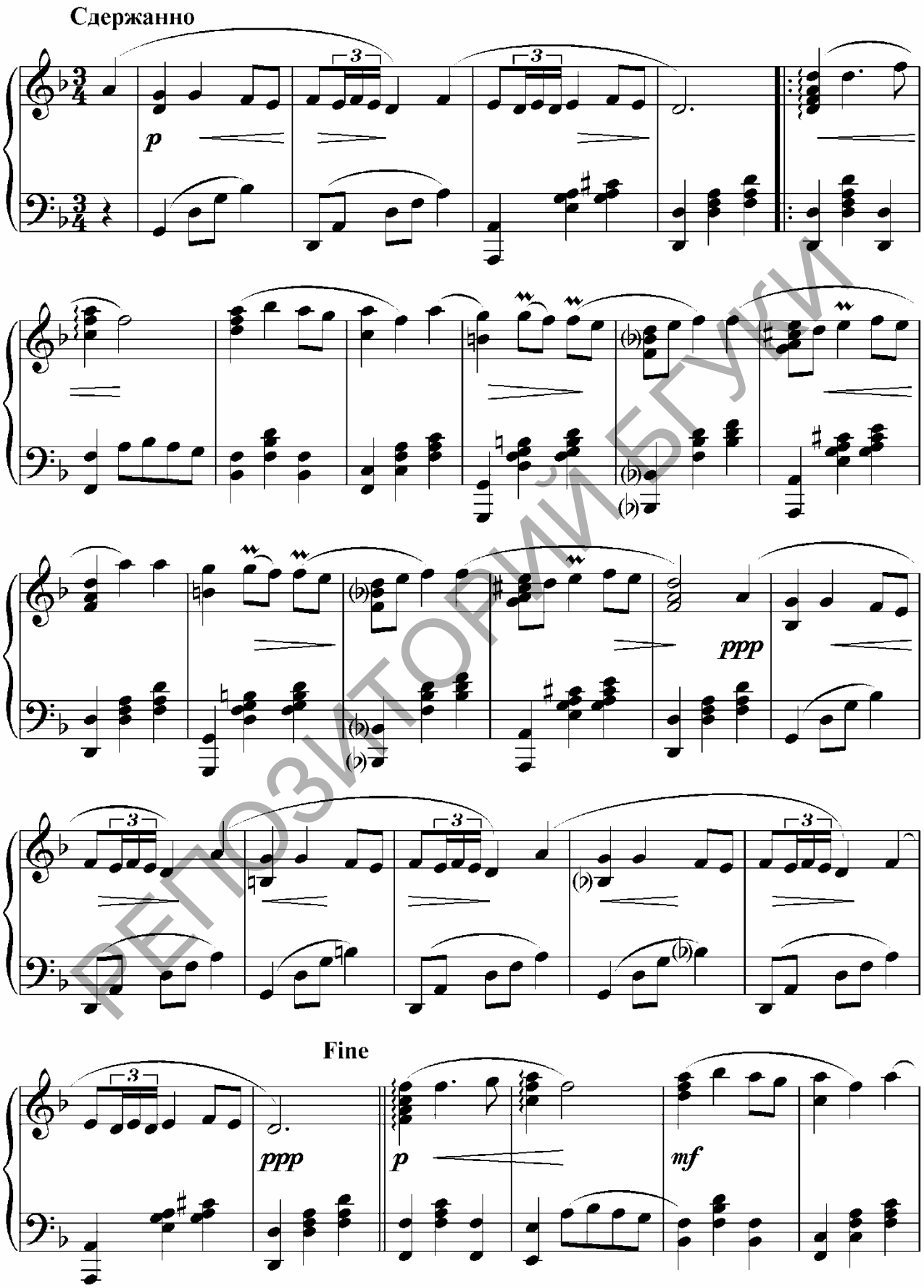


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

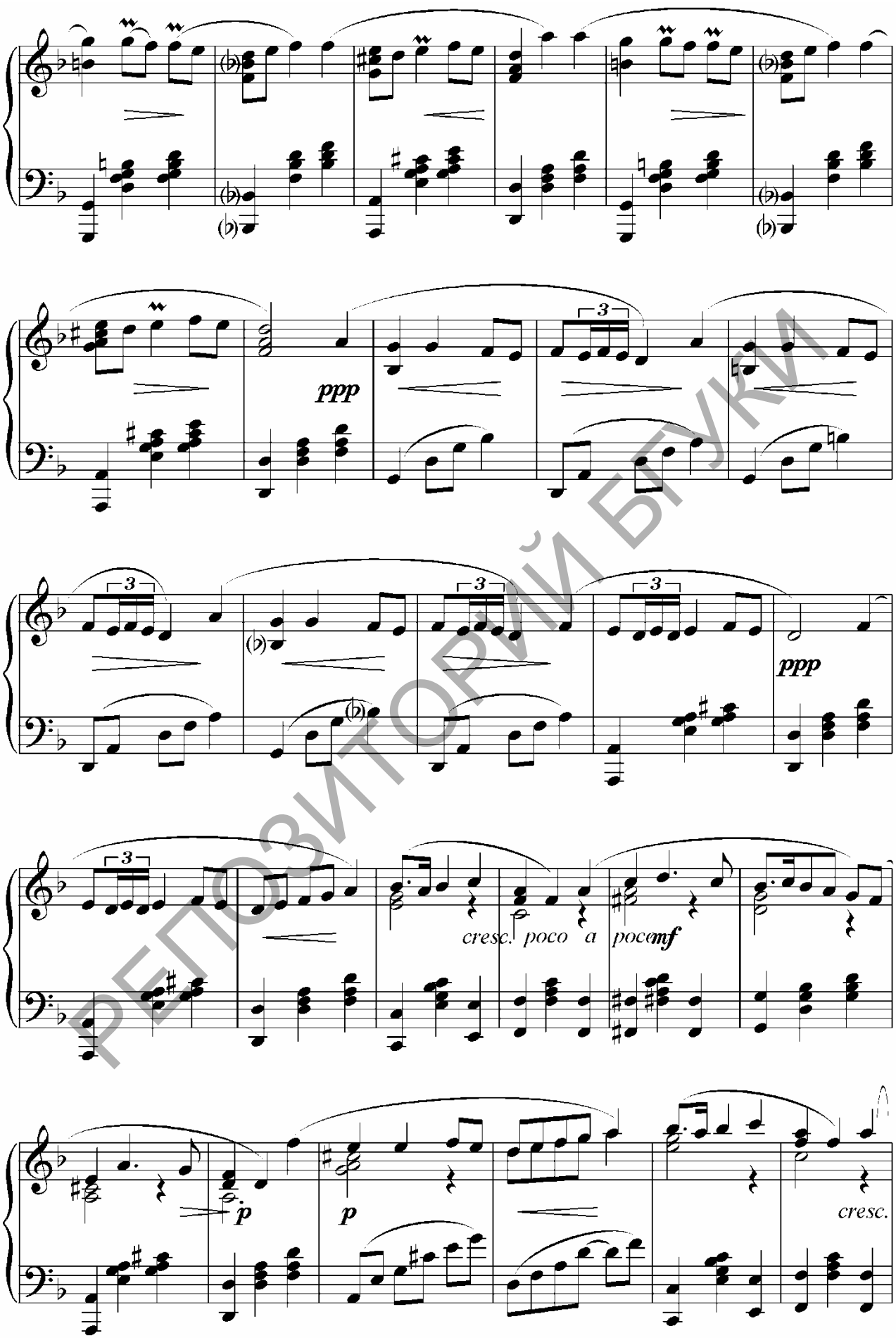


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

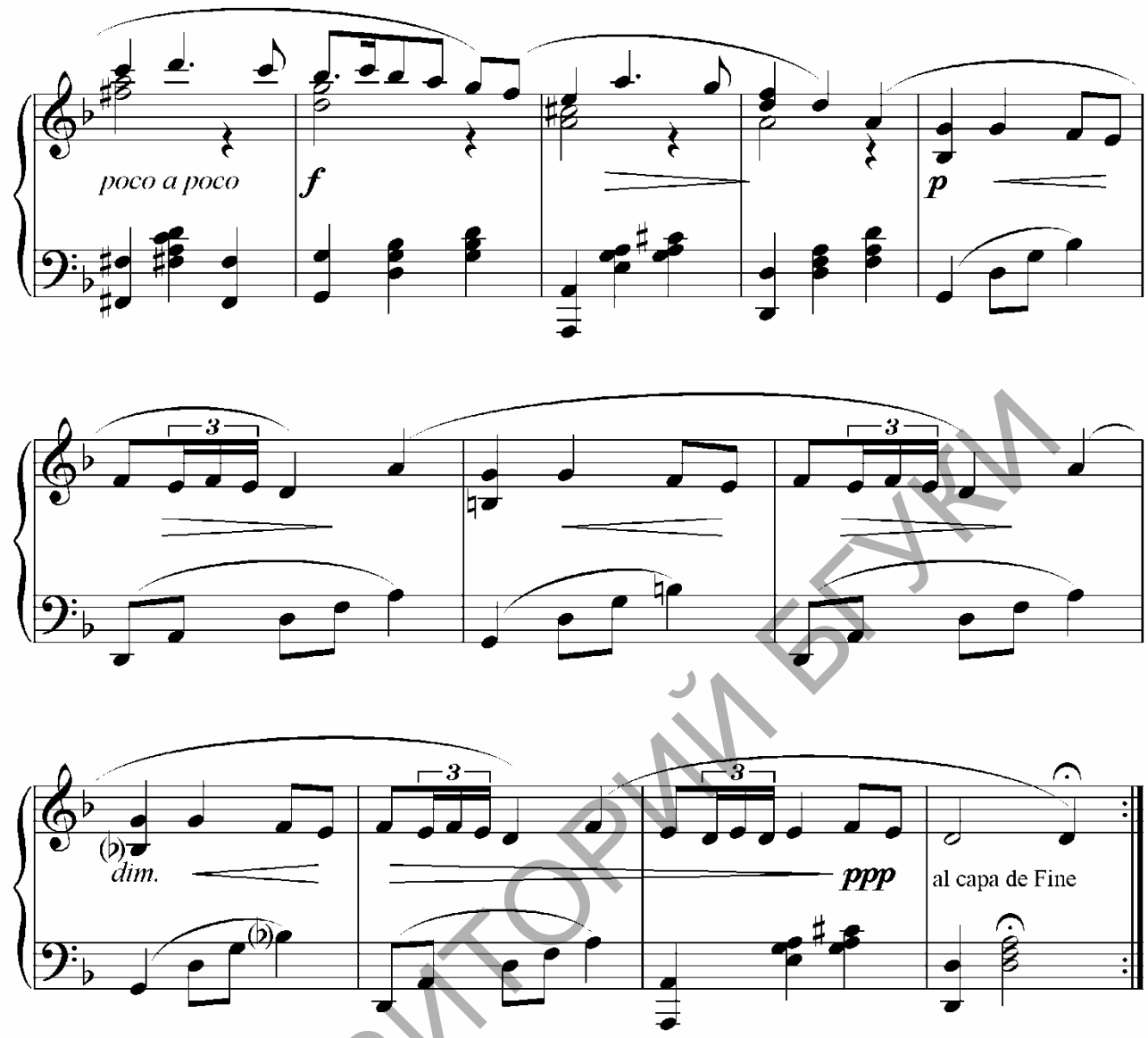
Пример 26. Белорусский хоровод



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

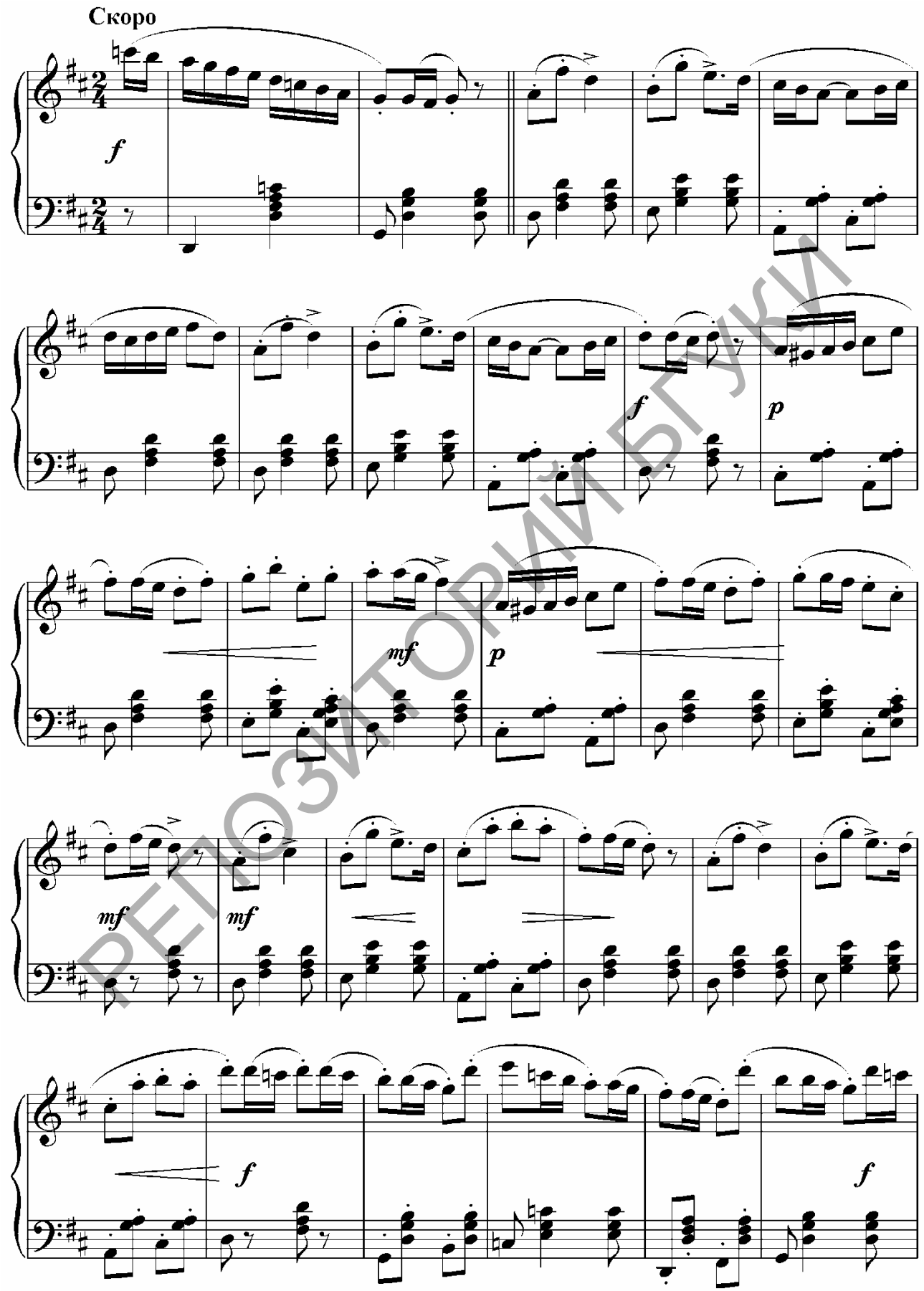


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

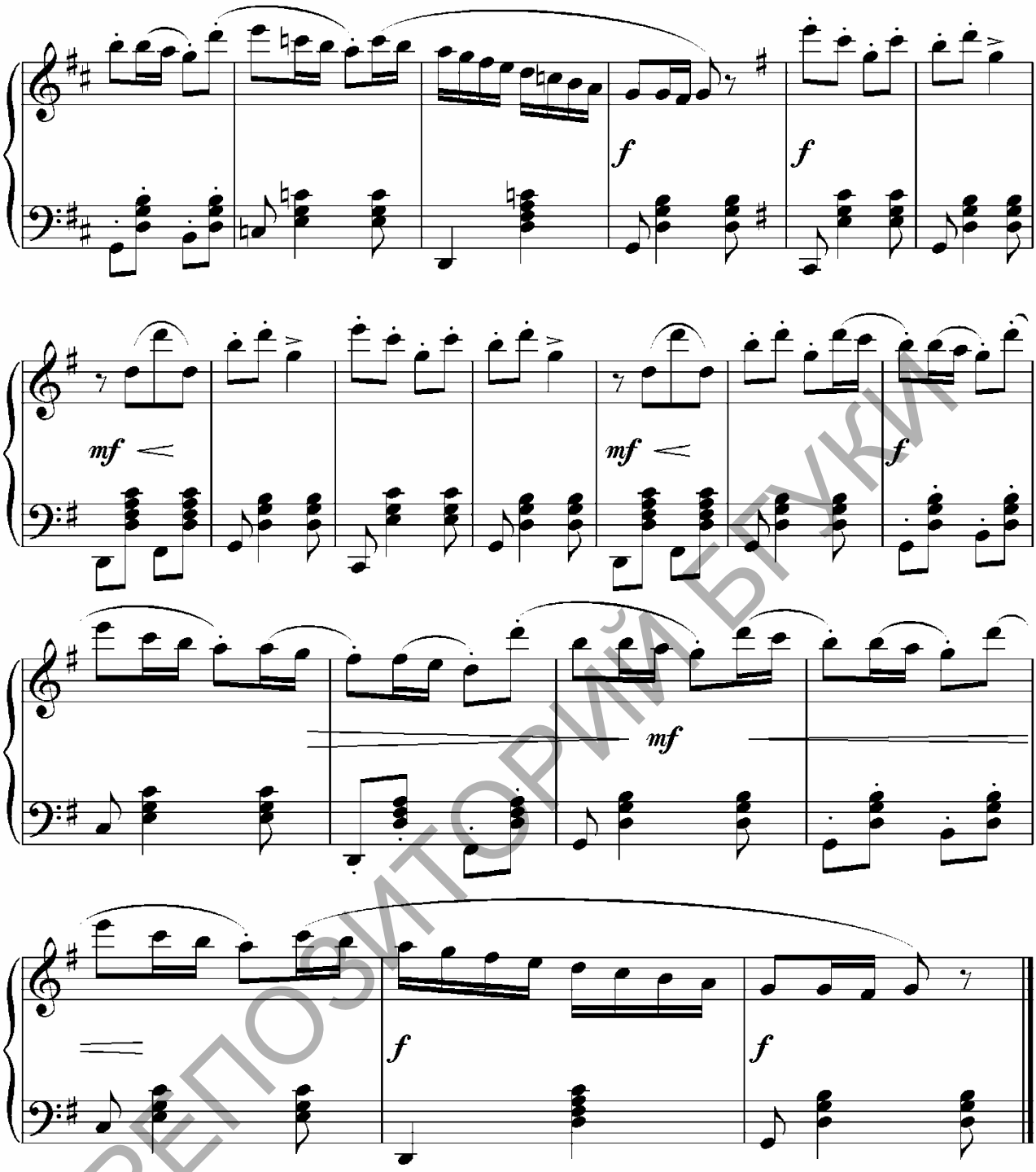


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 27. Белорусская полька

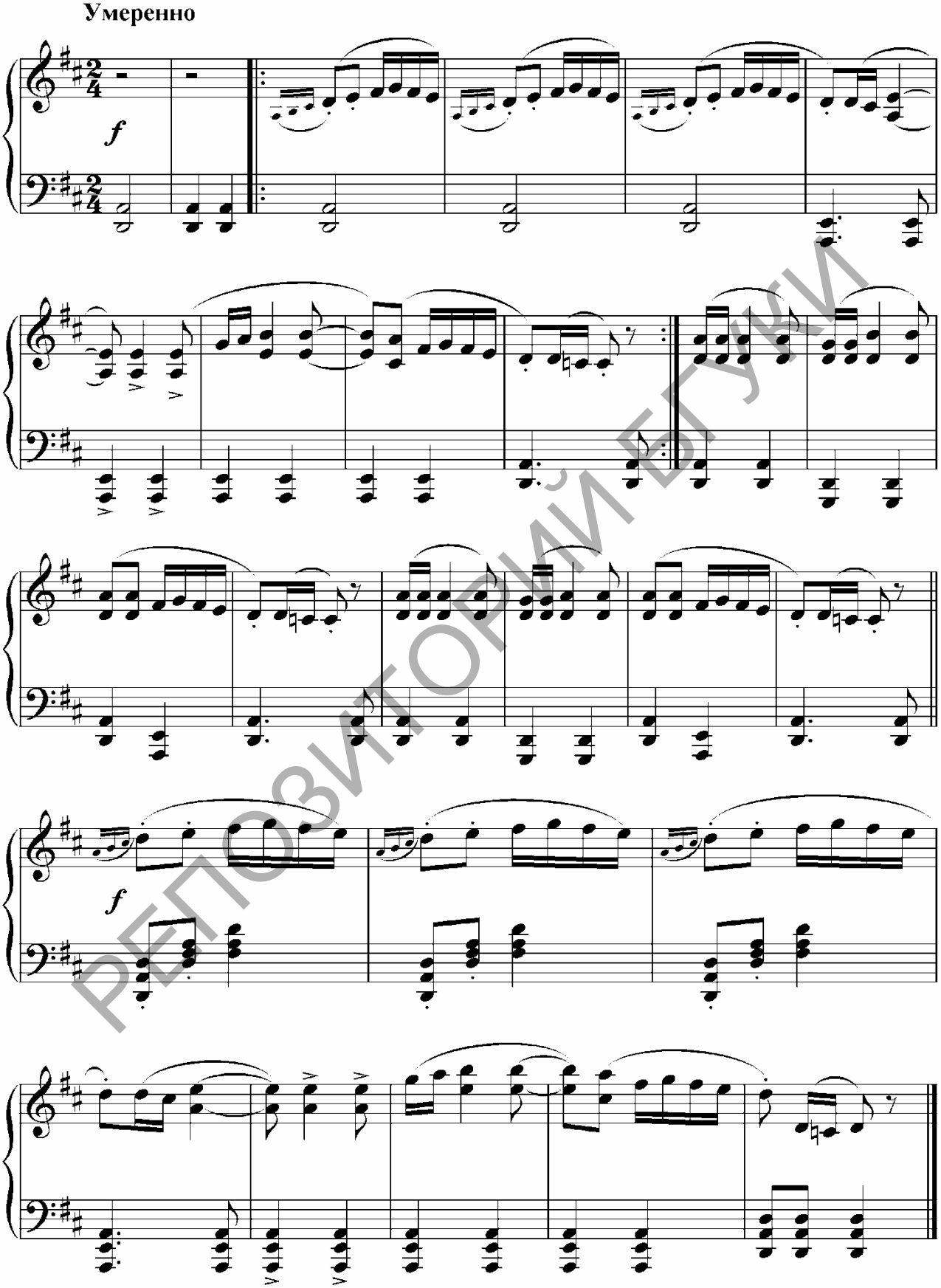


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



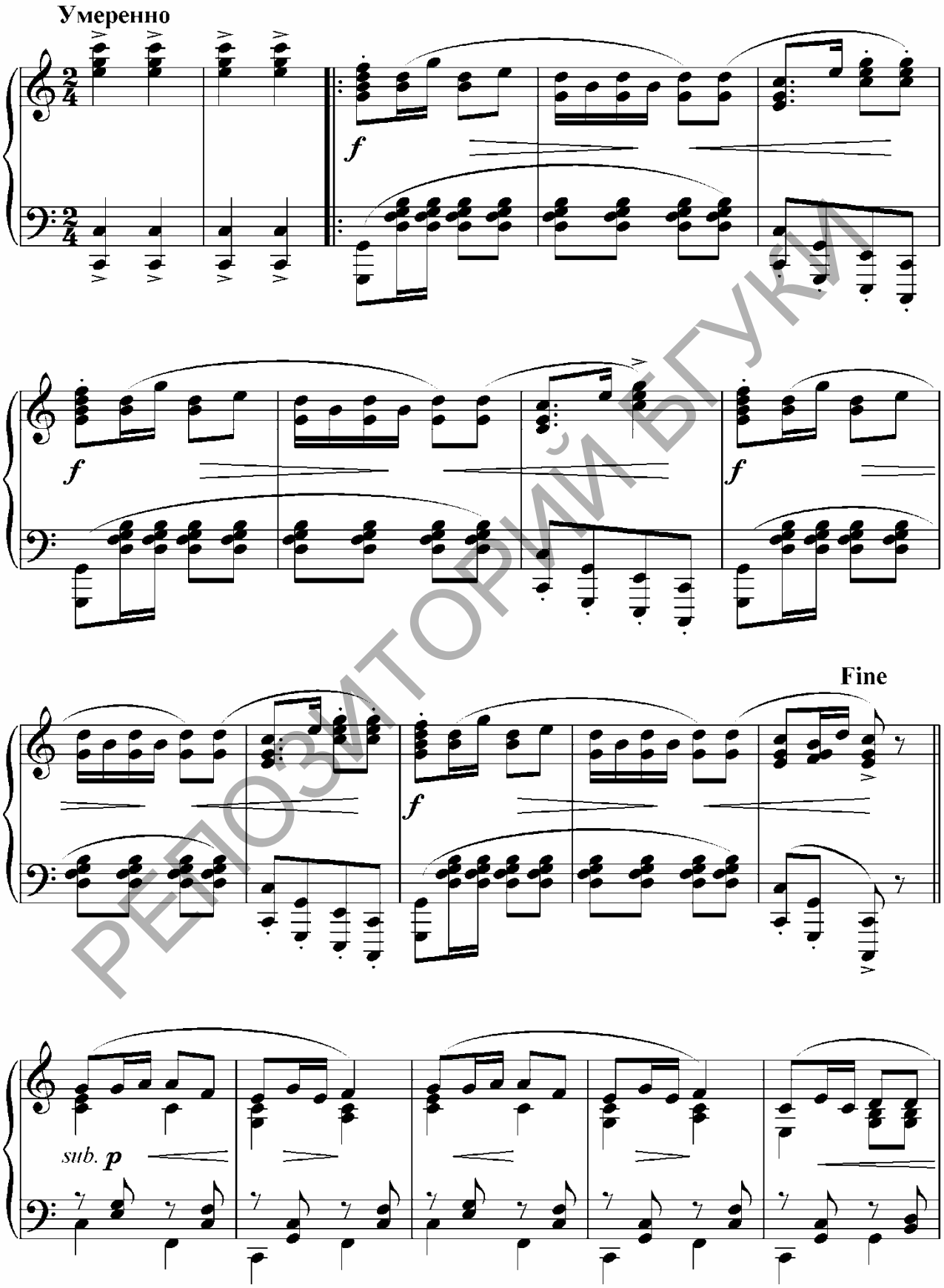
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 28. Колено из белорусской кадрили

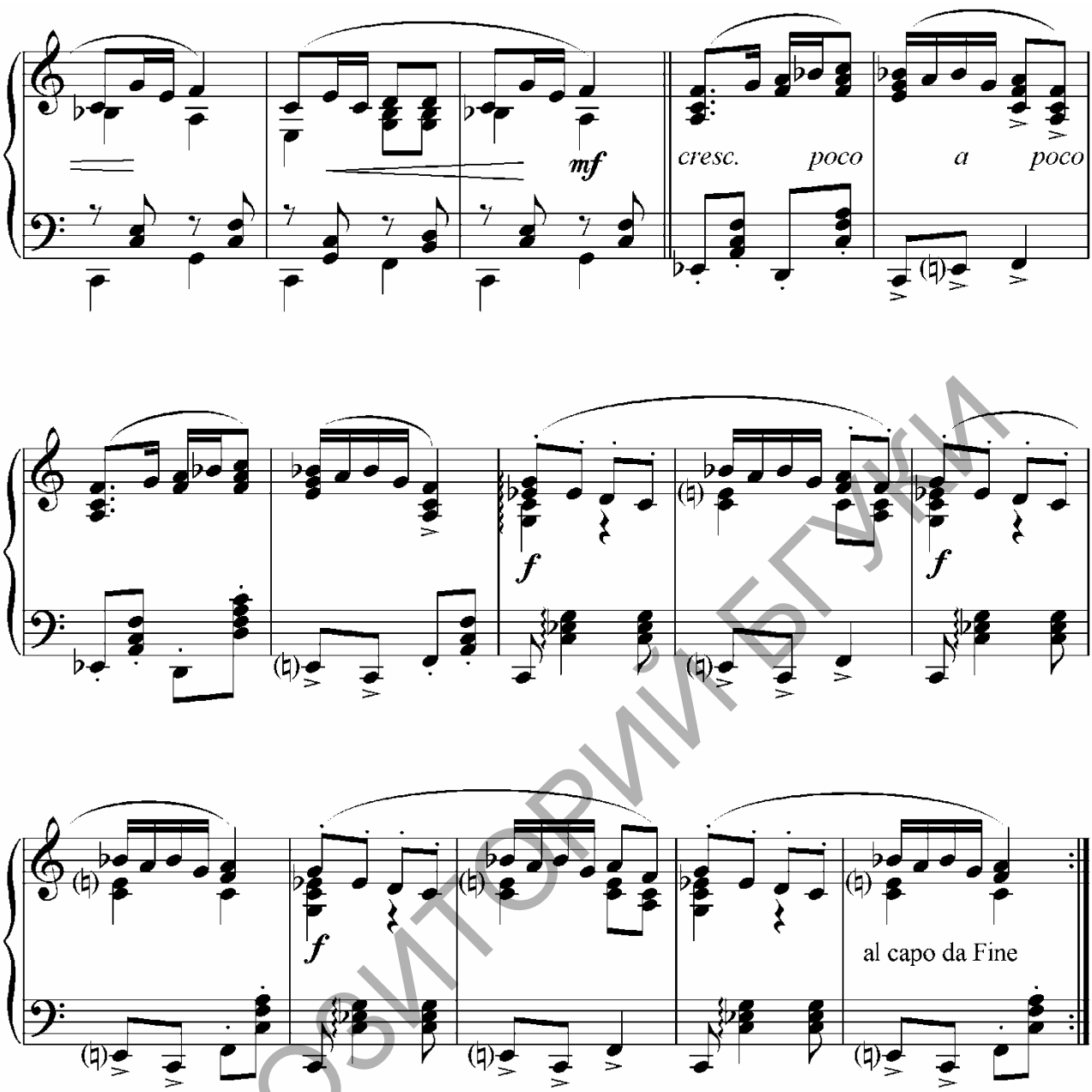


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 29. Белорусская полька «Крутуха ў трох тэмах»

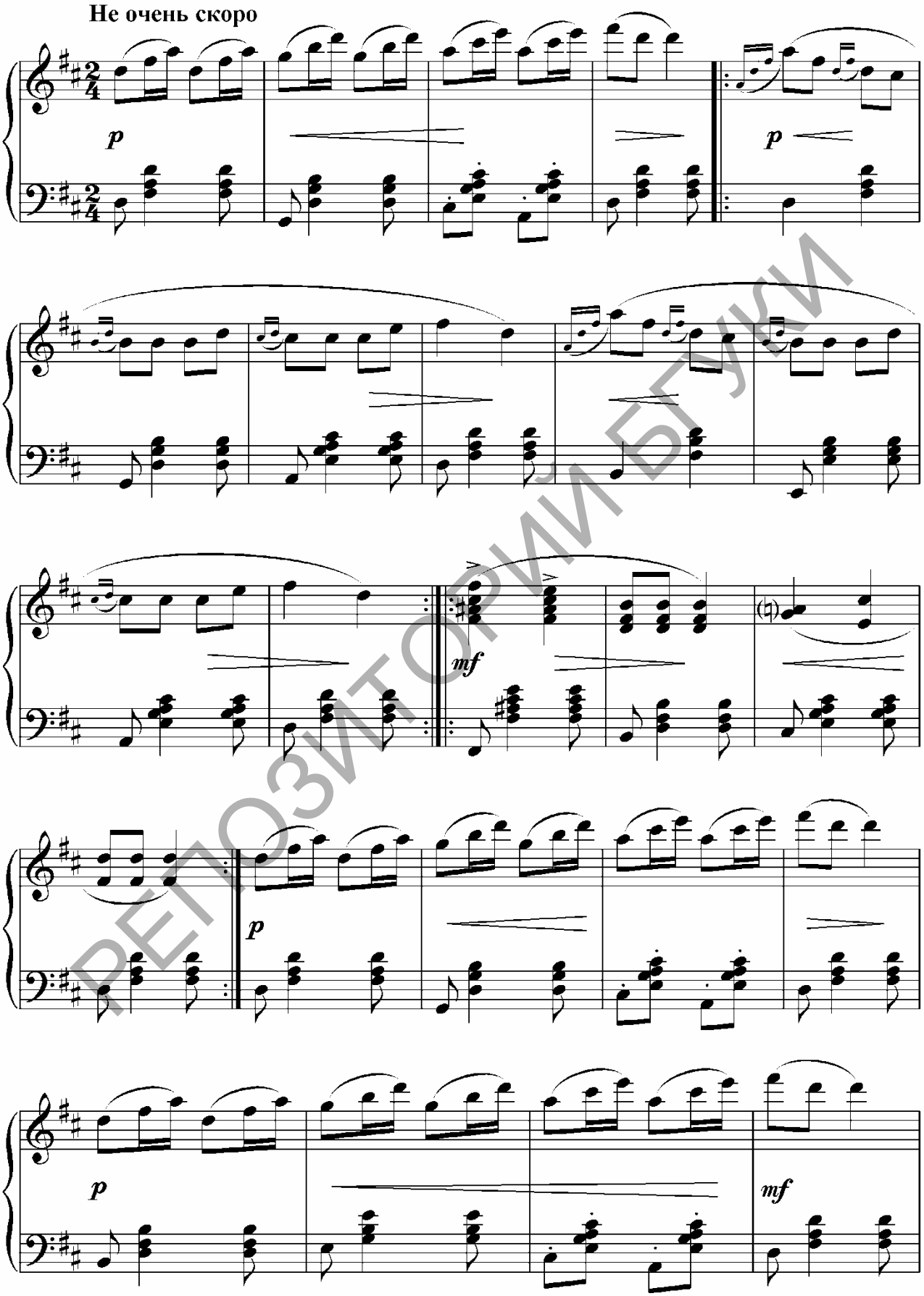


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

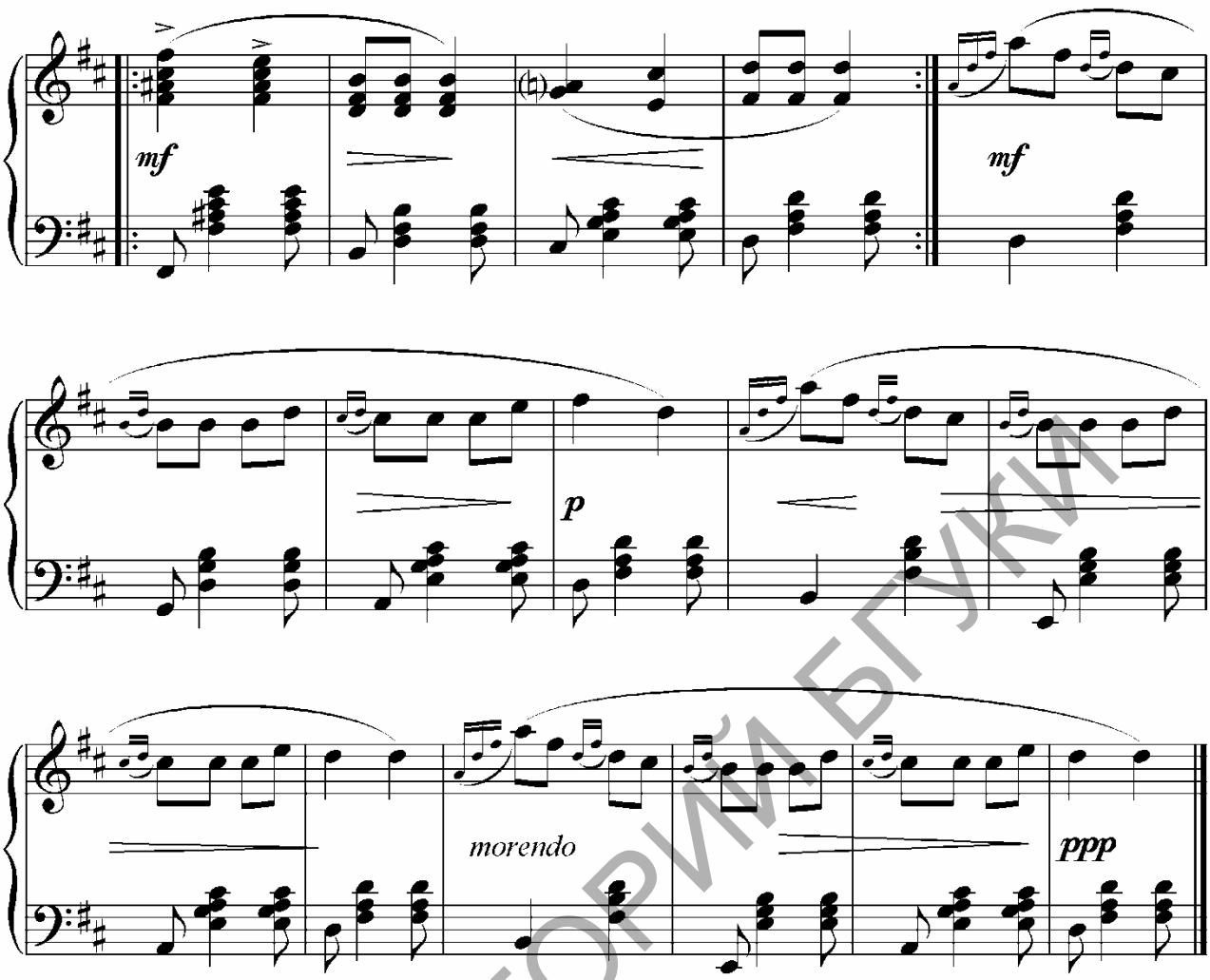


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 30. Белорусская полька

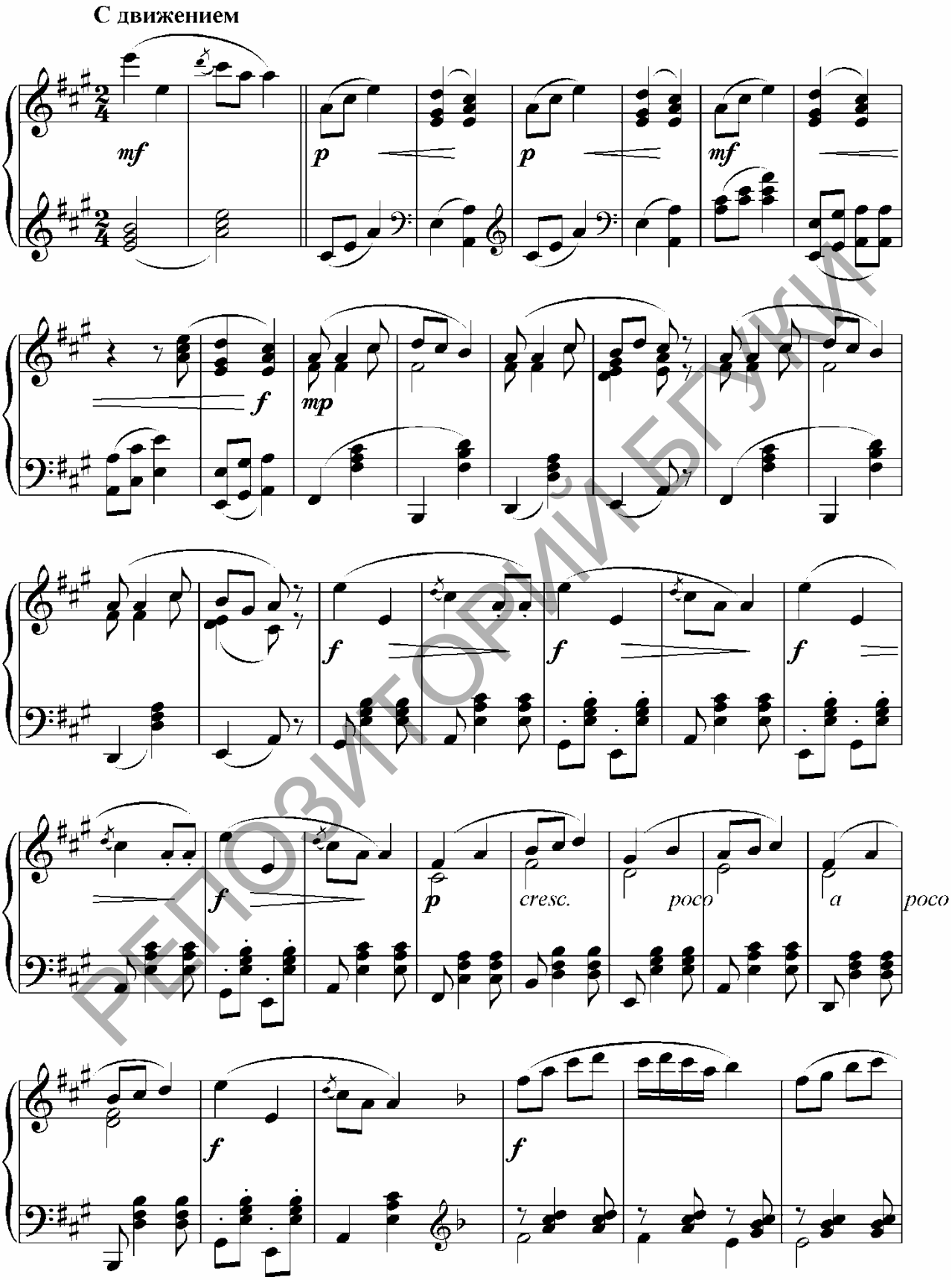


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

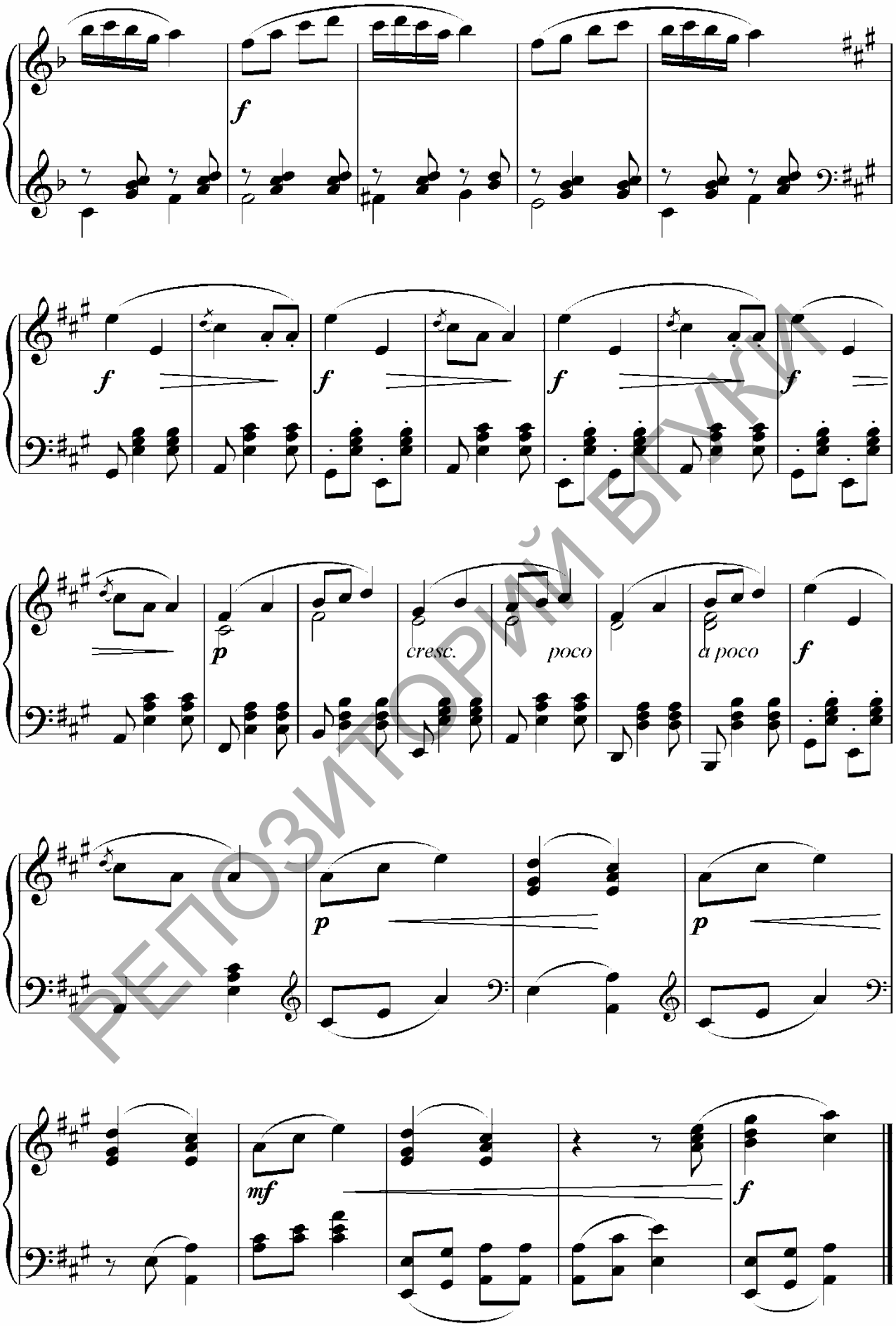


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 31. Белорусский танец «Юрачка»

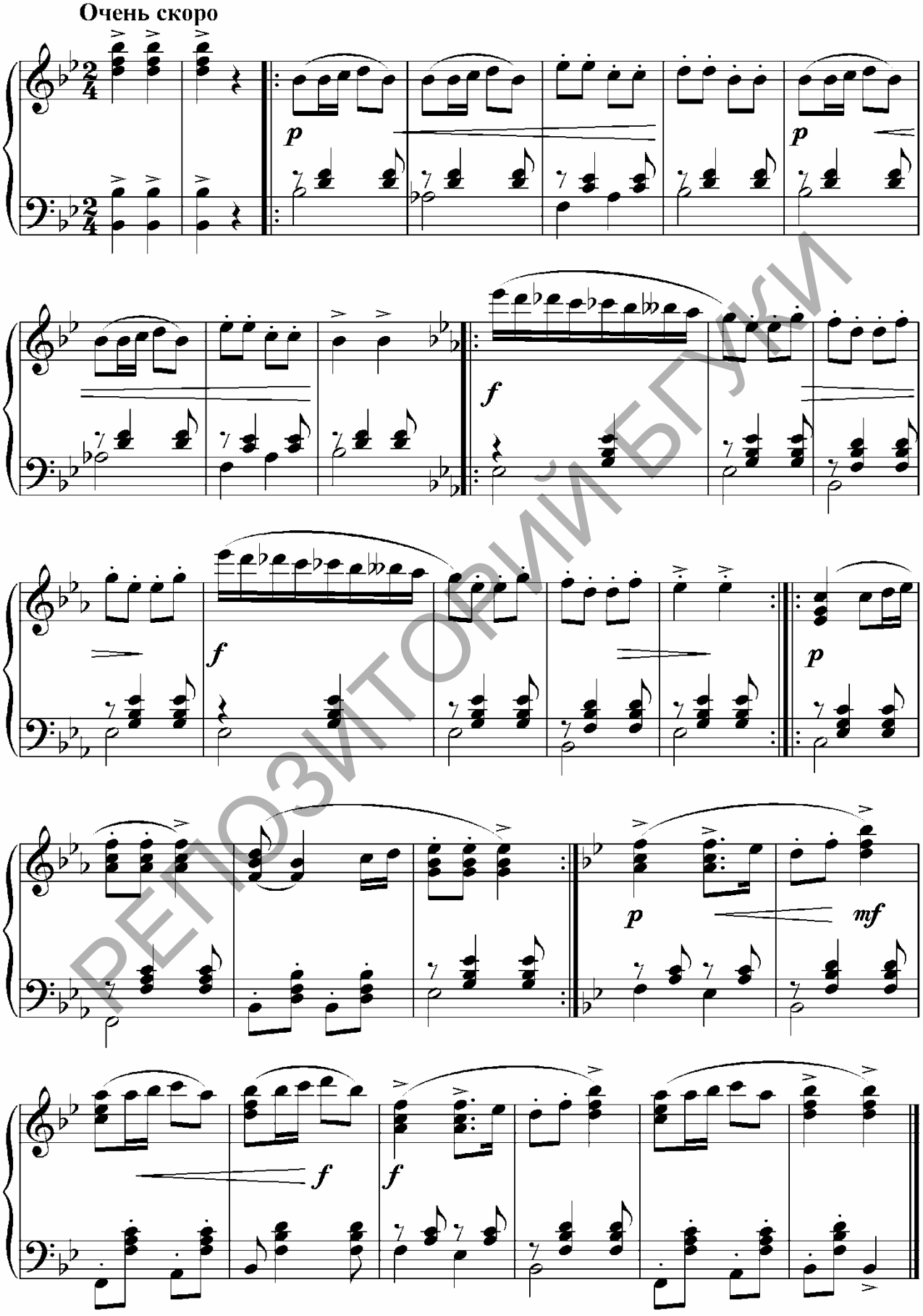


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



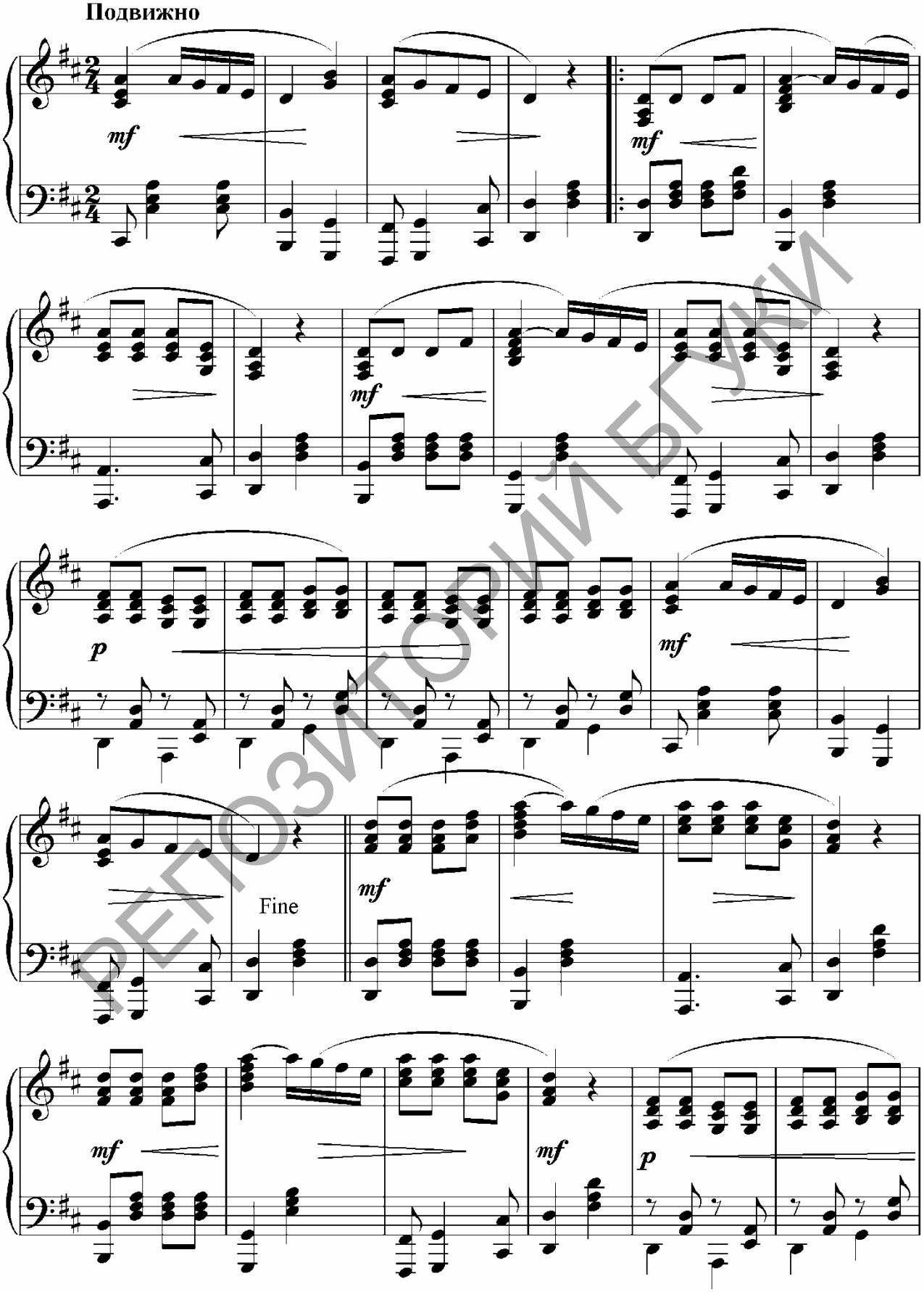
РЕПОЗИТОРИЙ ВГУКИ

Пример 32. Белорусская полька в четырех темах

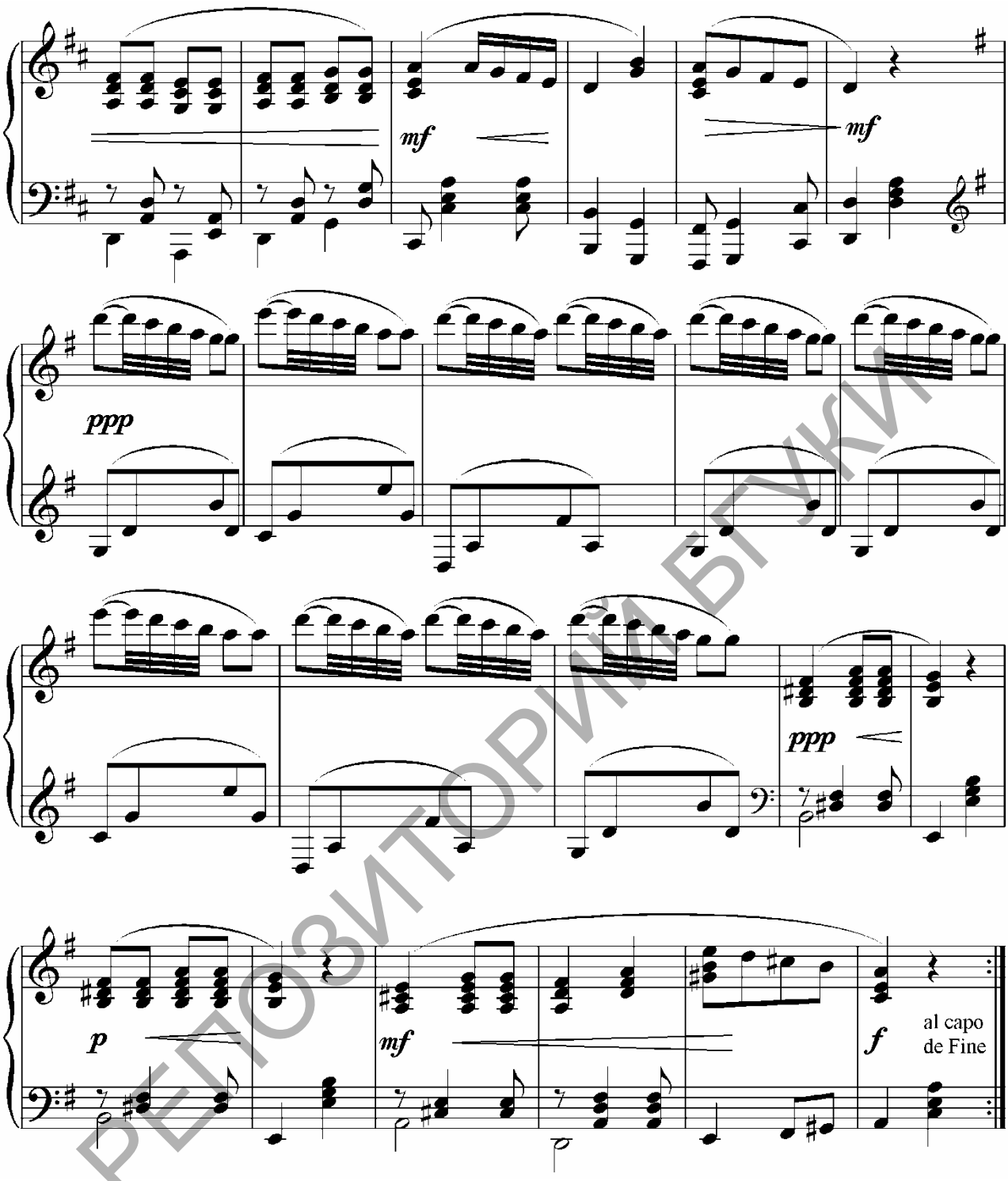


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 33. Белорусская песня «А на гары мак»

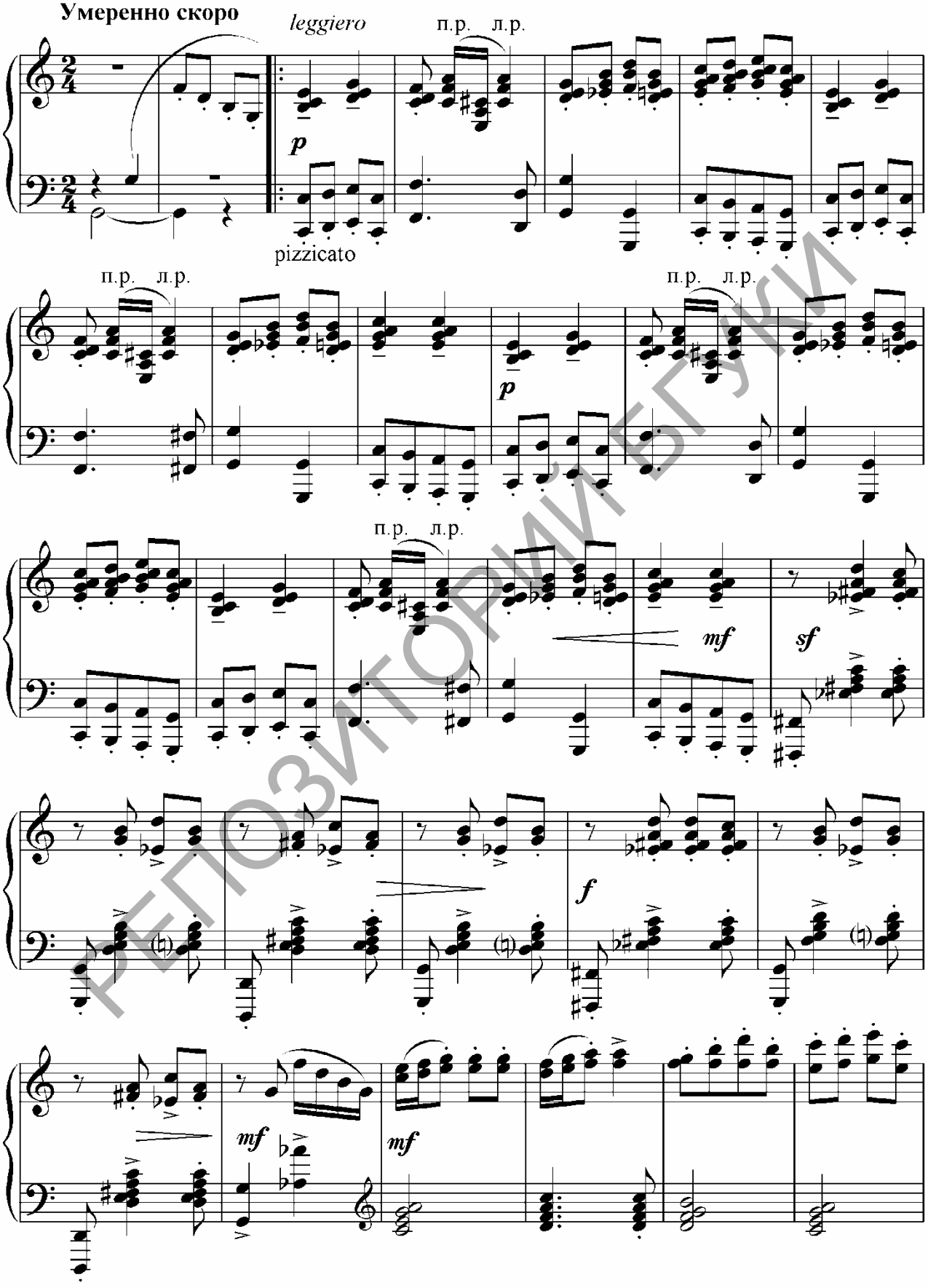


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

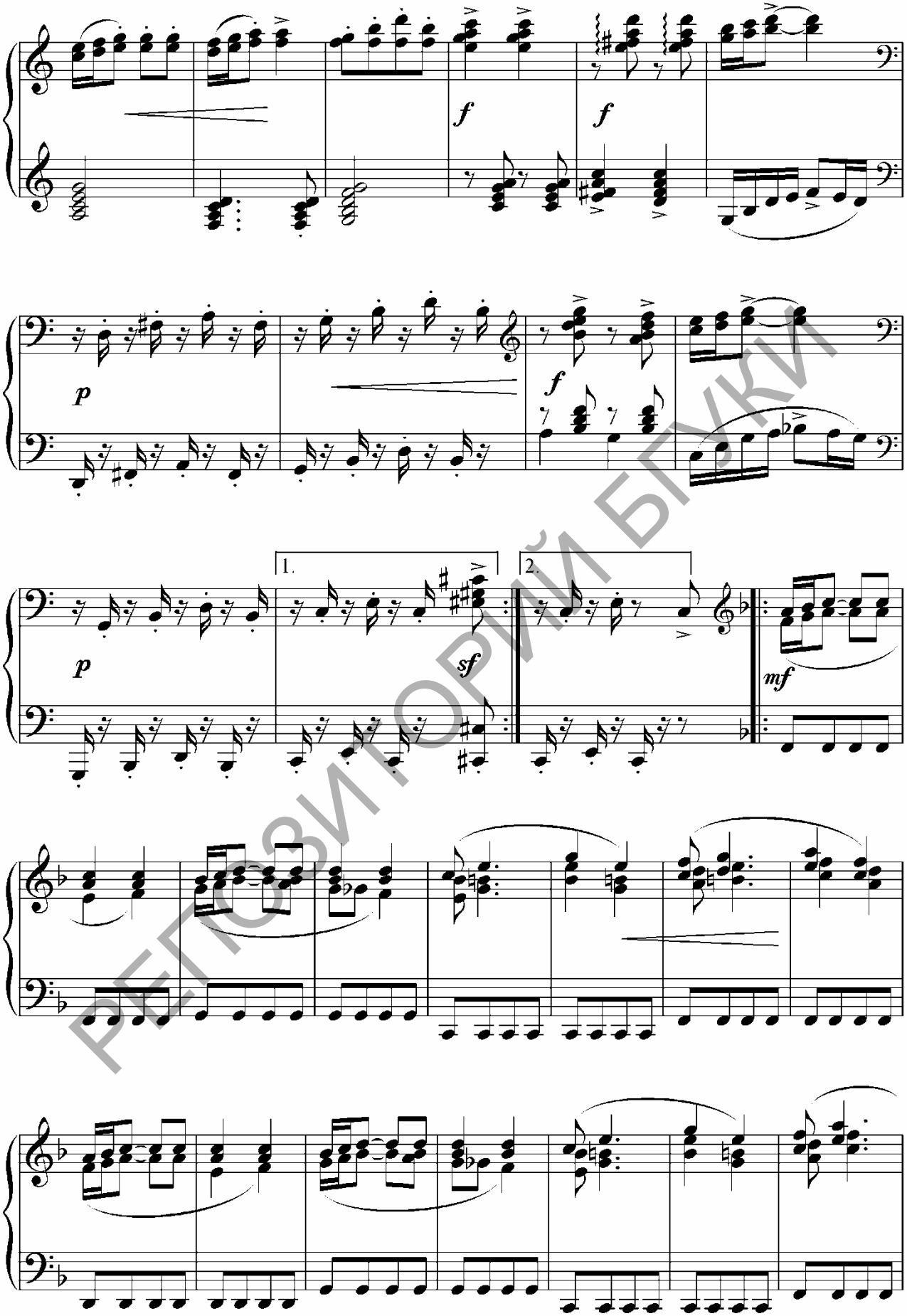


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

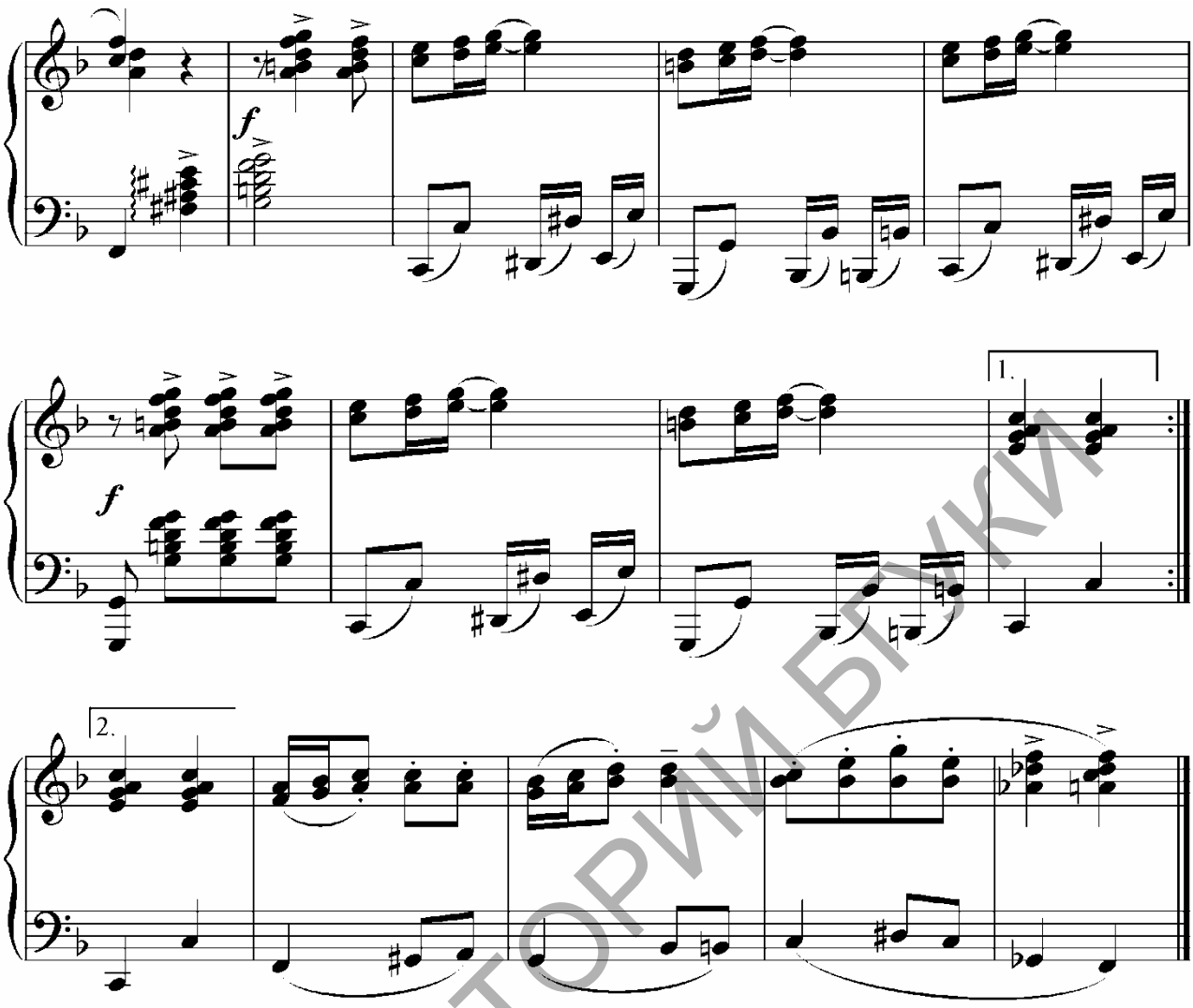
Пример 34. Белорусская полька «Янка»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

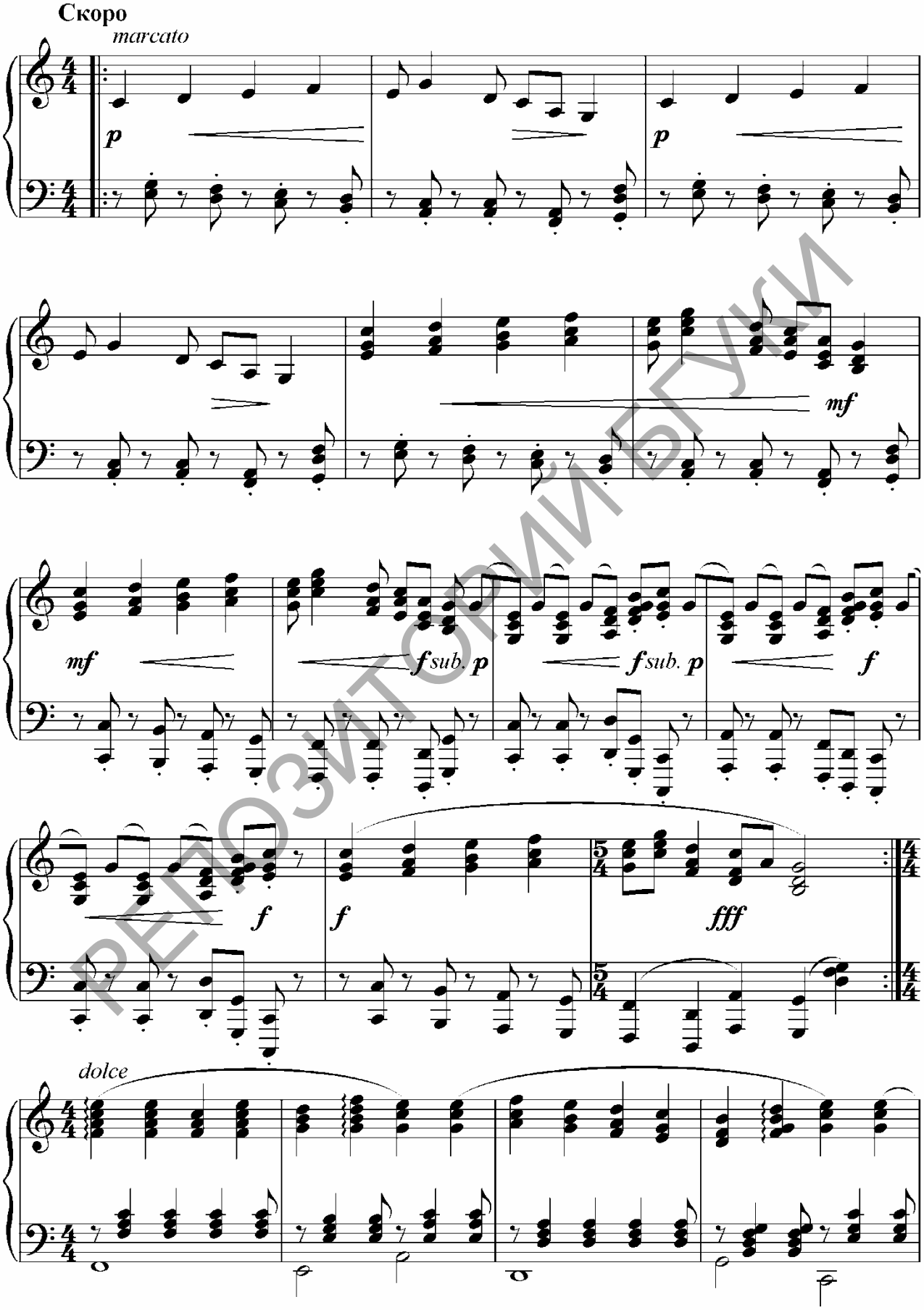


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

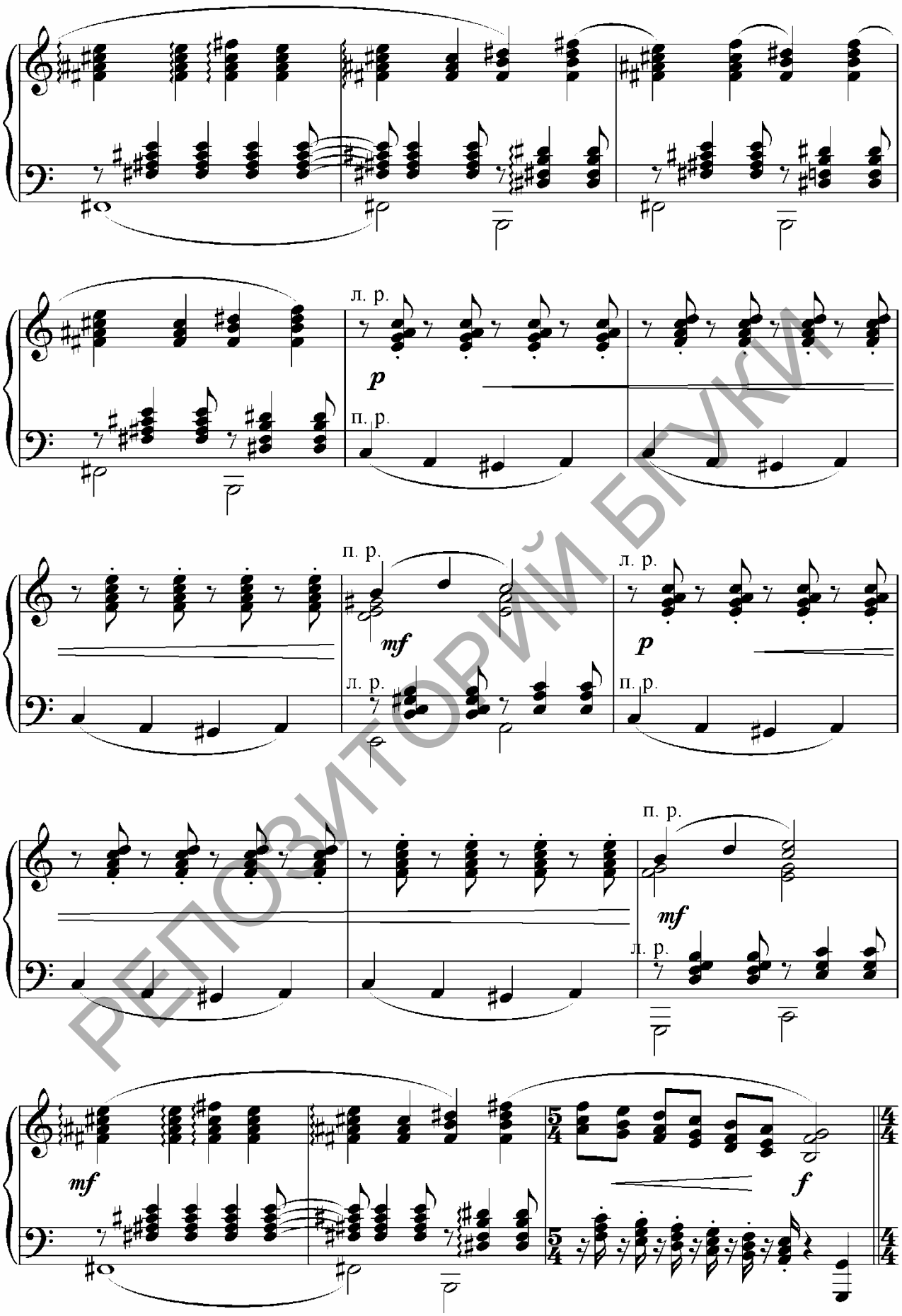


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

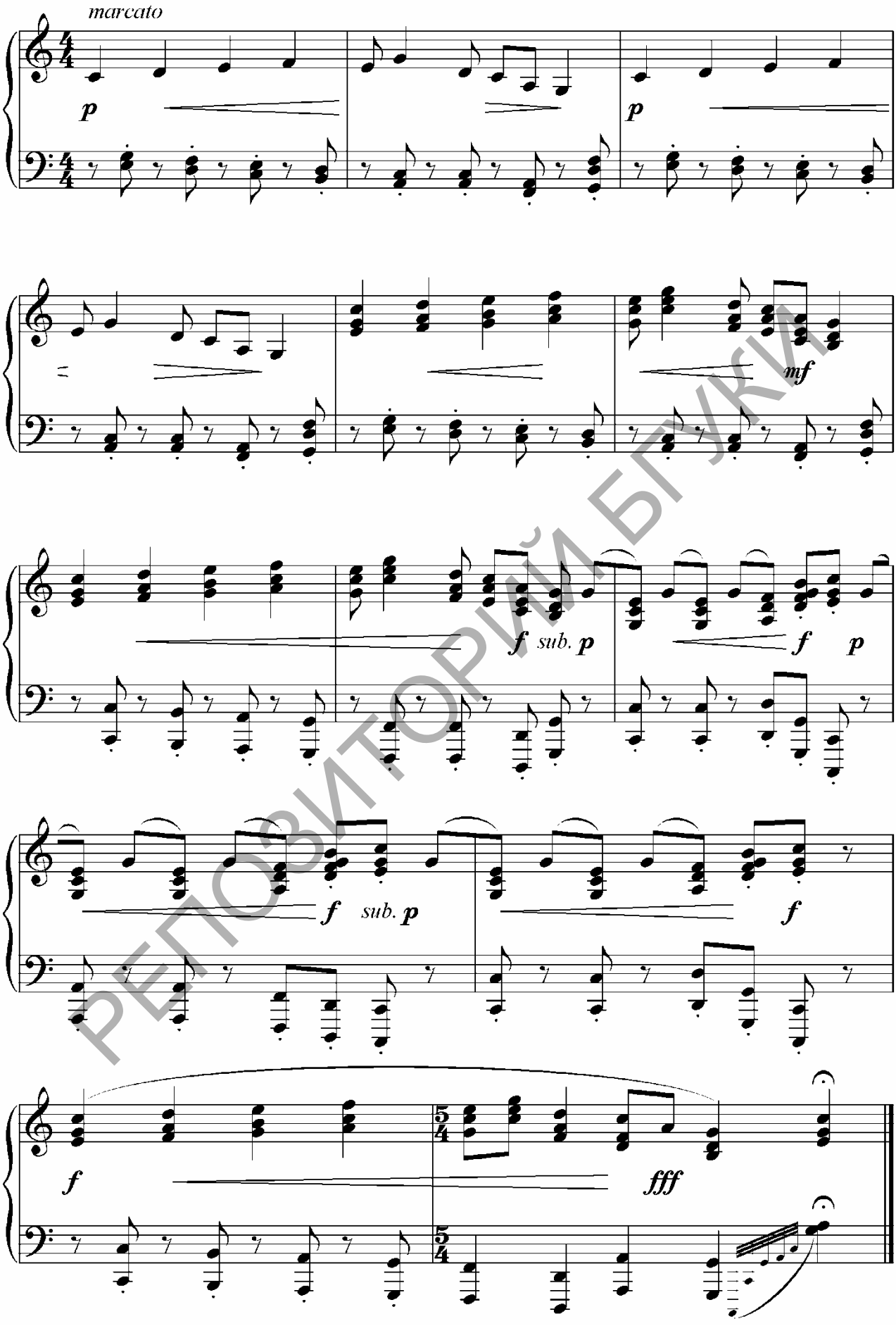
Пример 35. Белорусская песня «Журавель»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

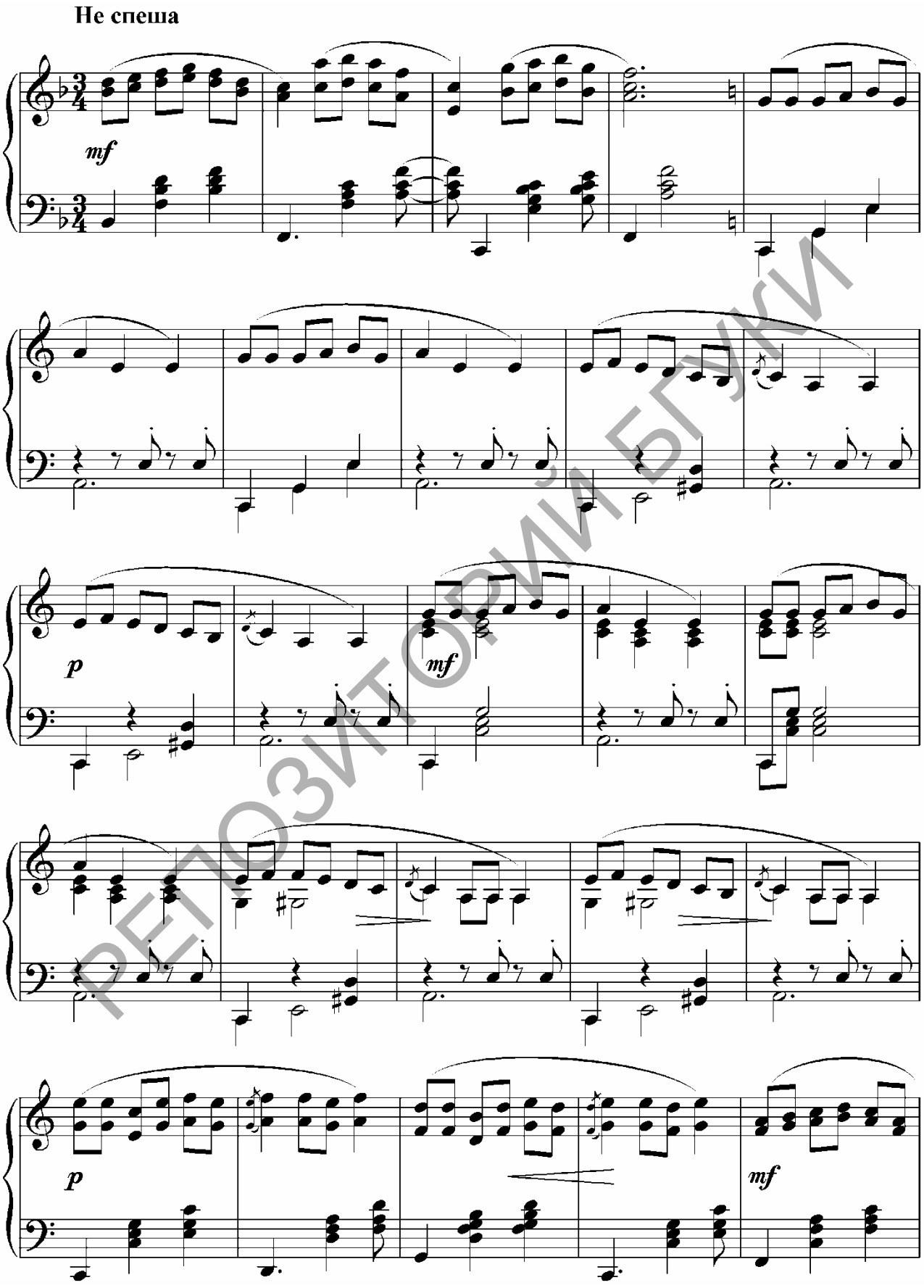


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

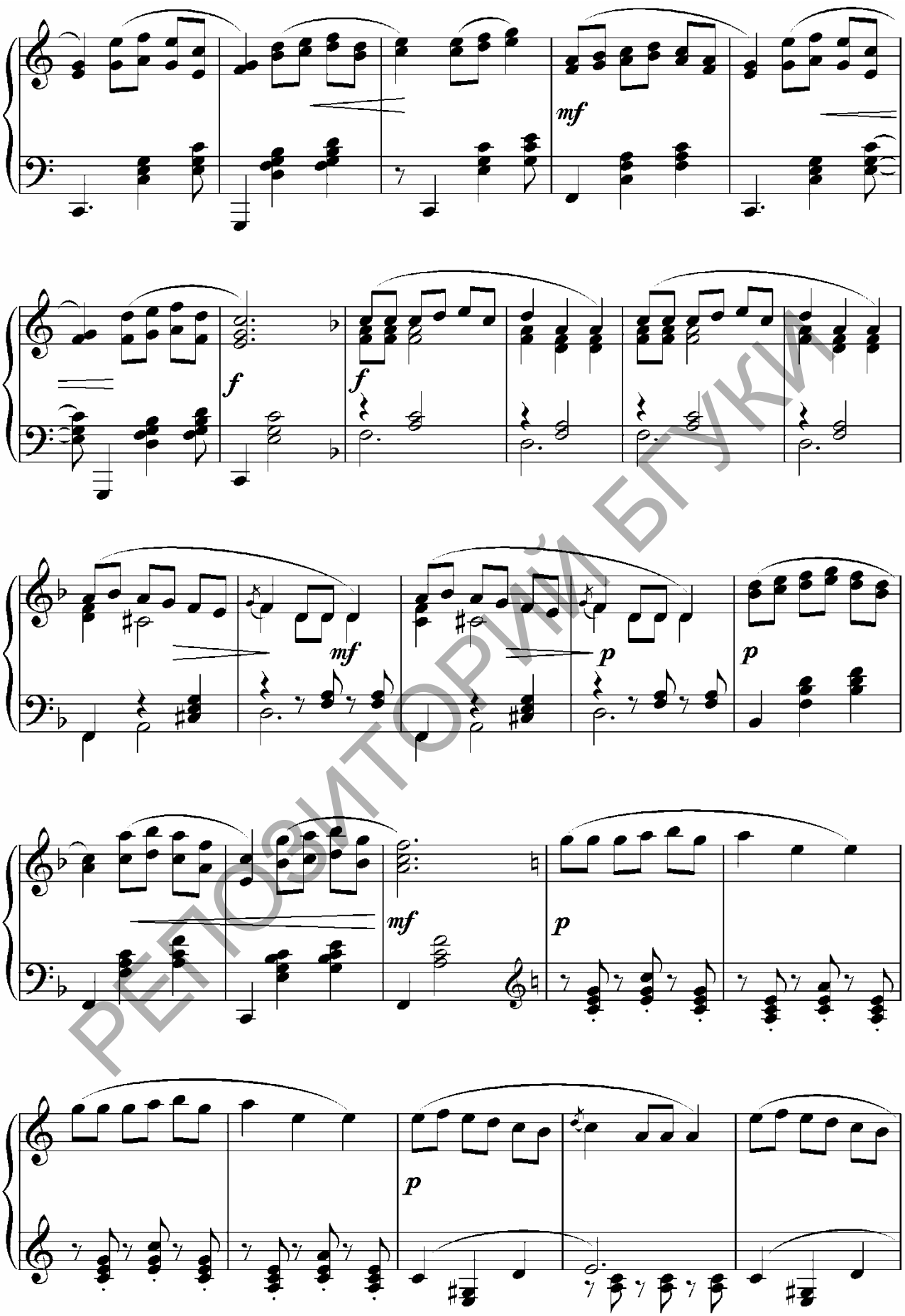


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

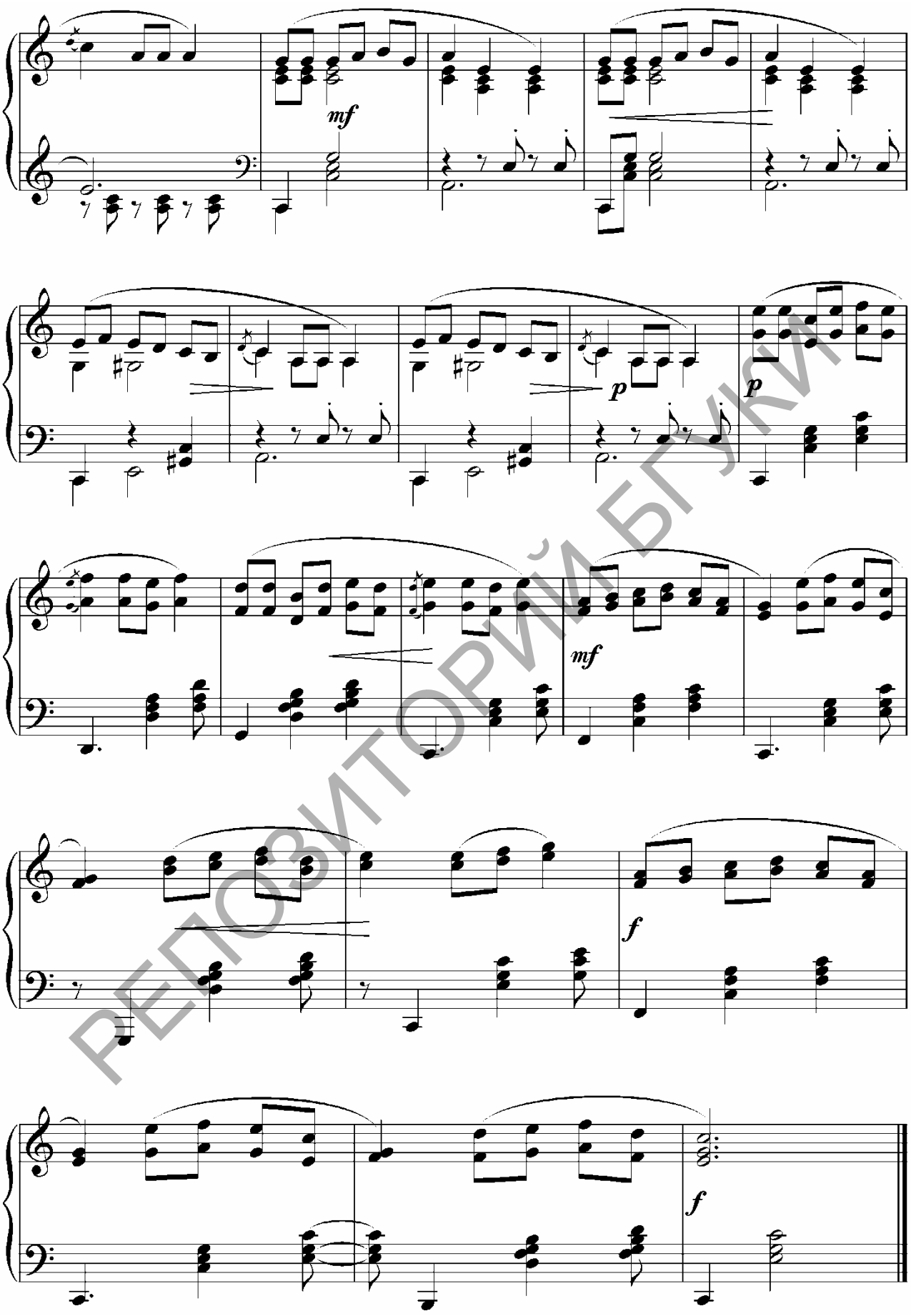
Пример 36. Белорусский хоровод «Журавушка»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

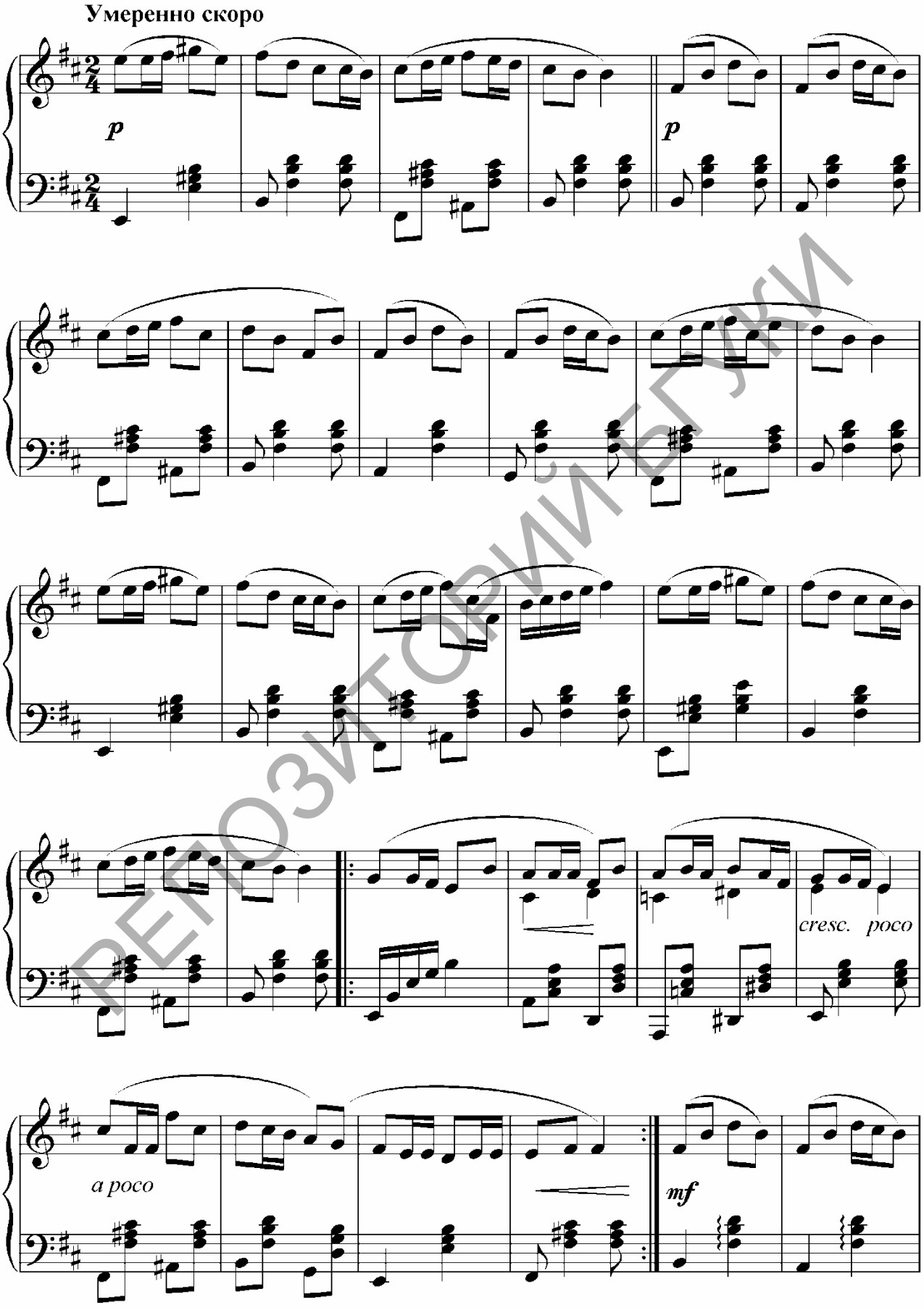


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

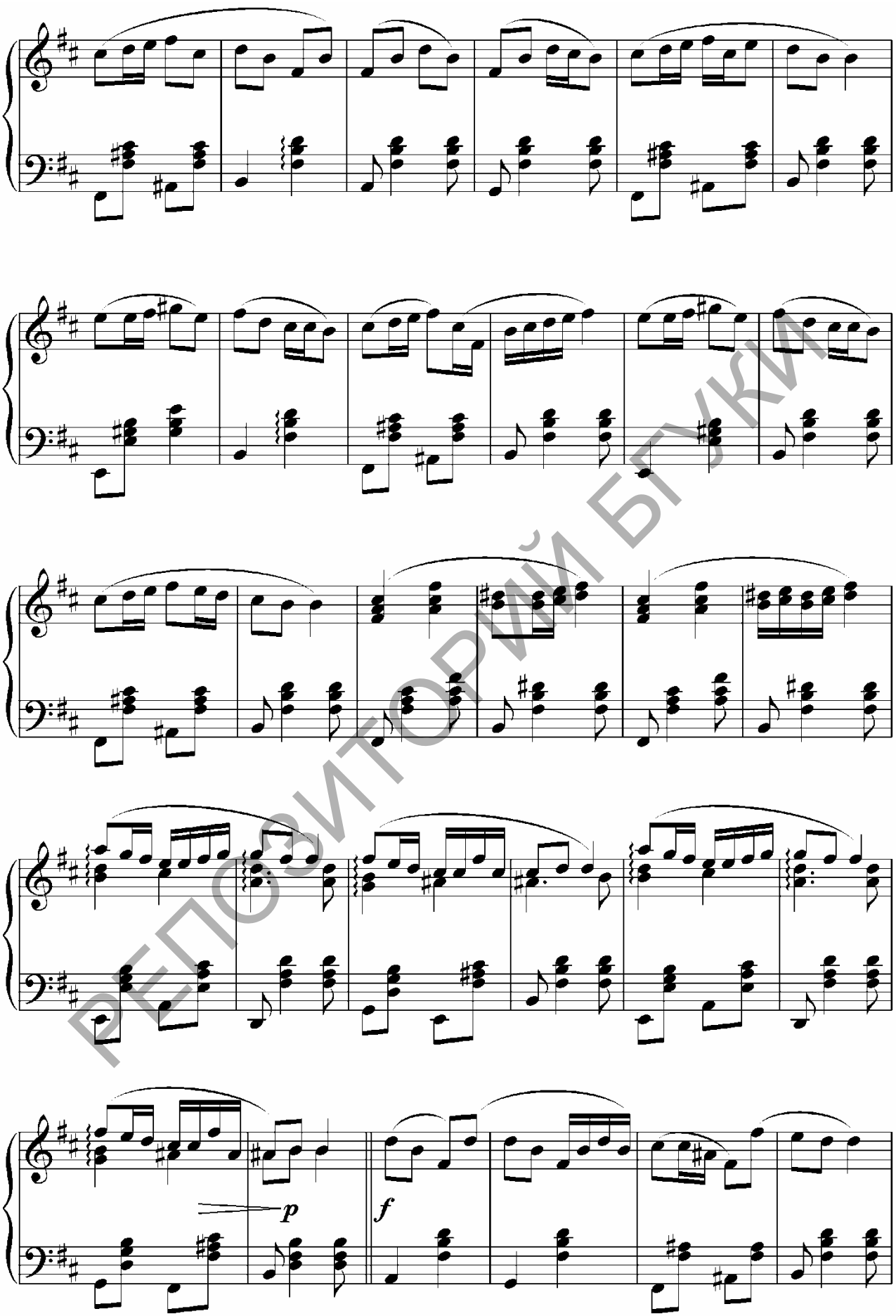


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

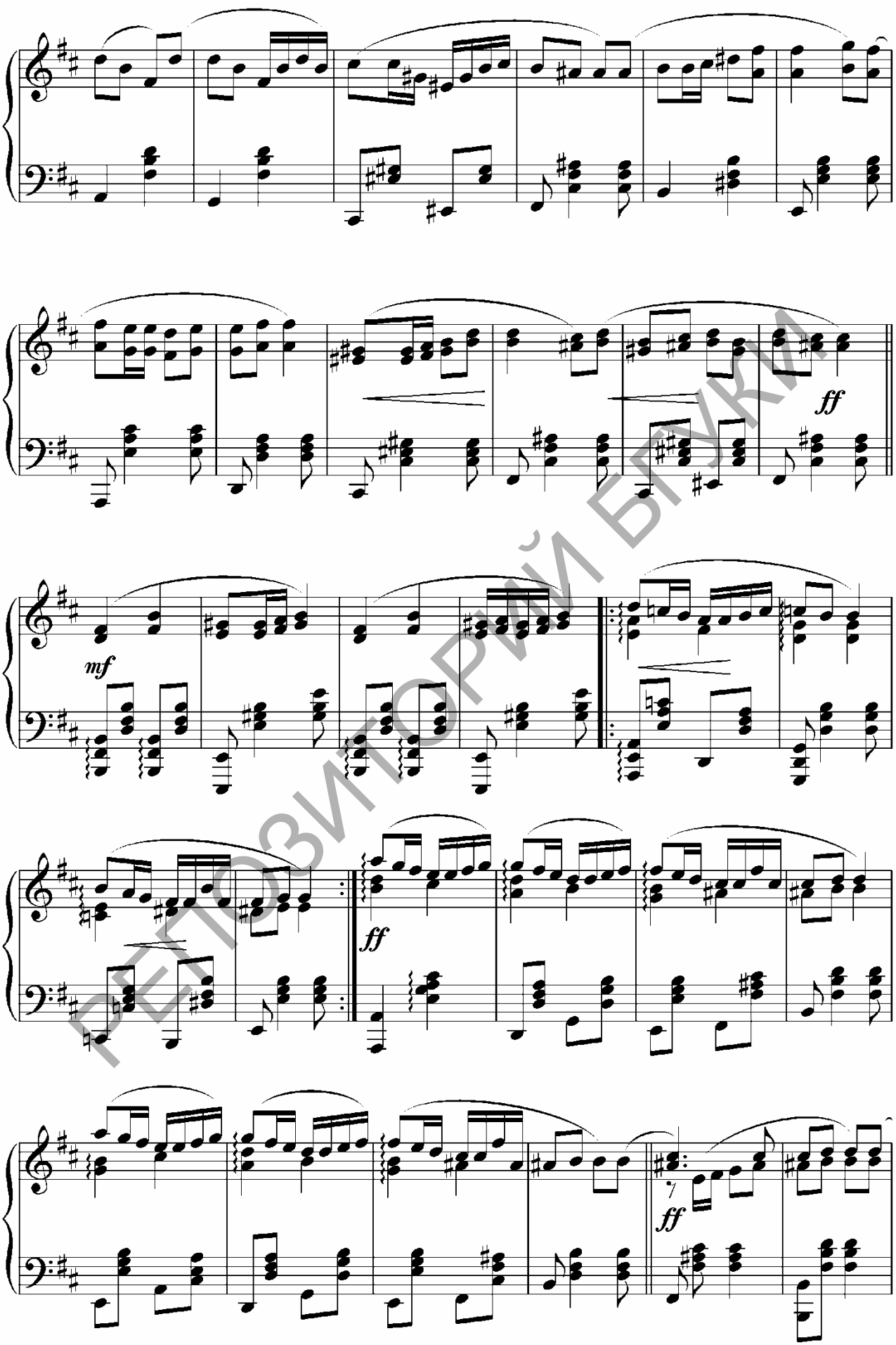
Пример 37. Белорусская полька «Старадаўняя»



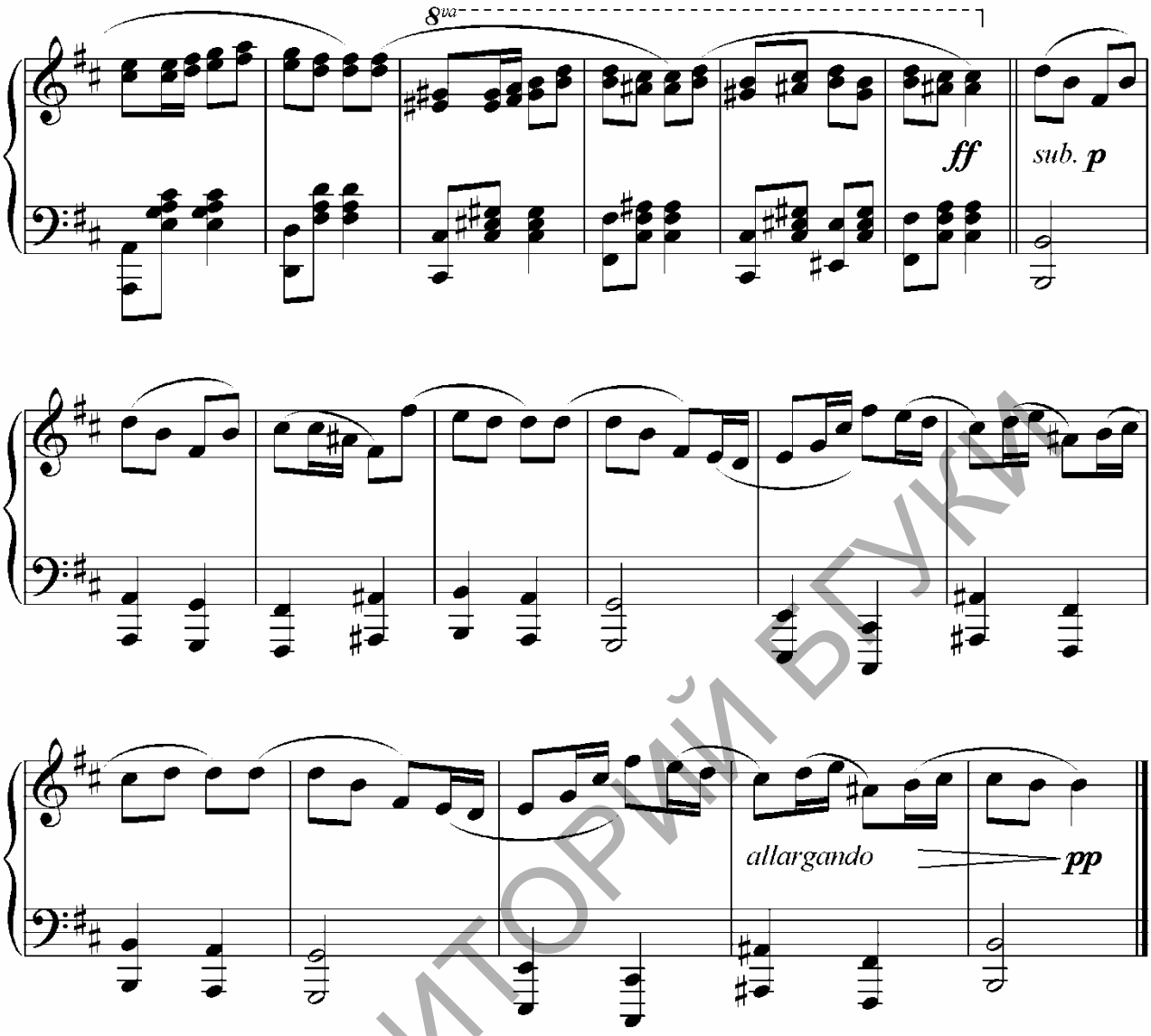
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

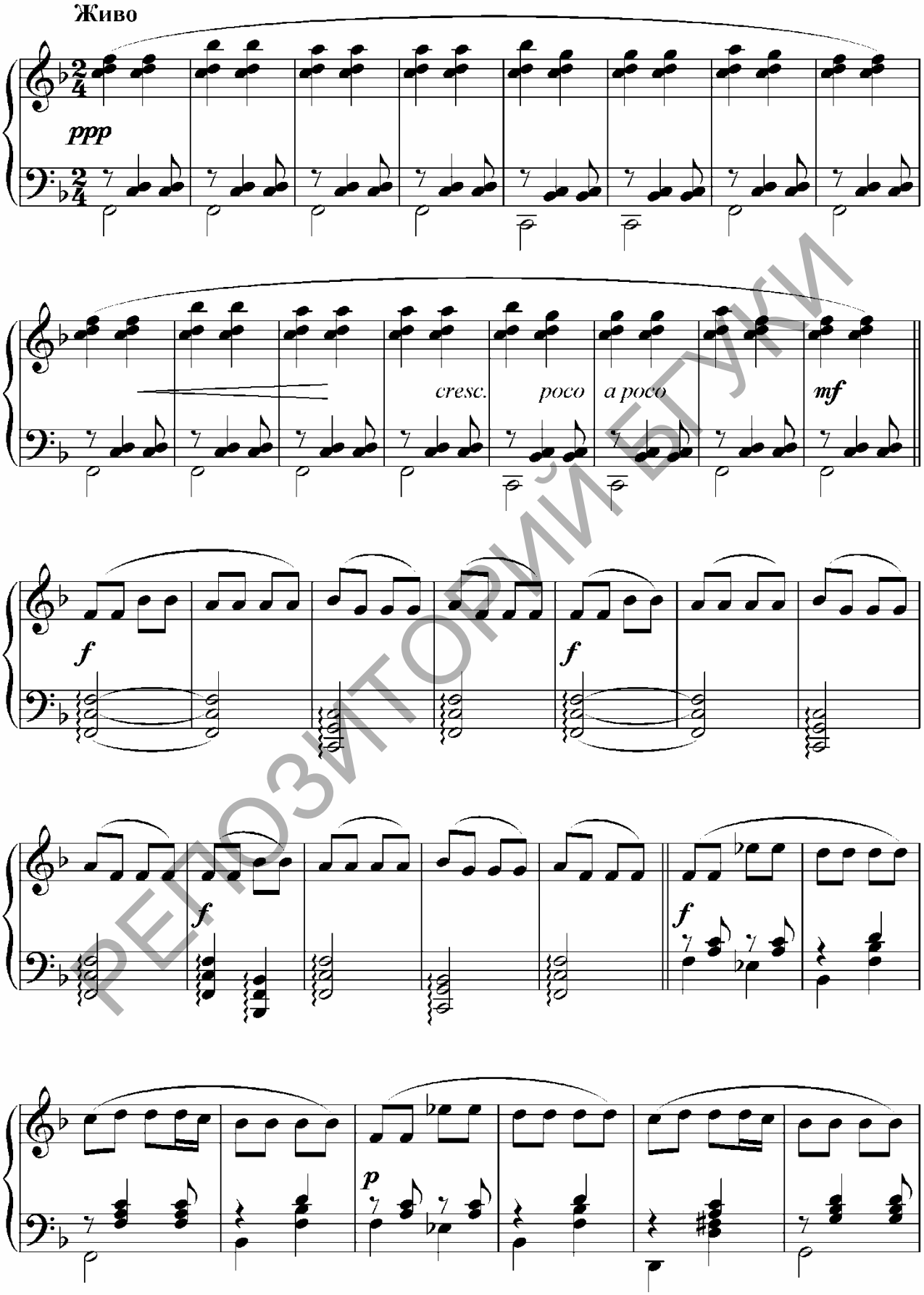


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

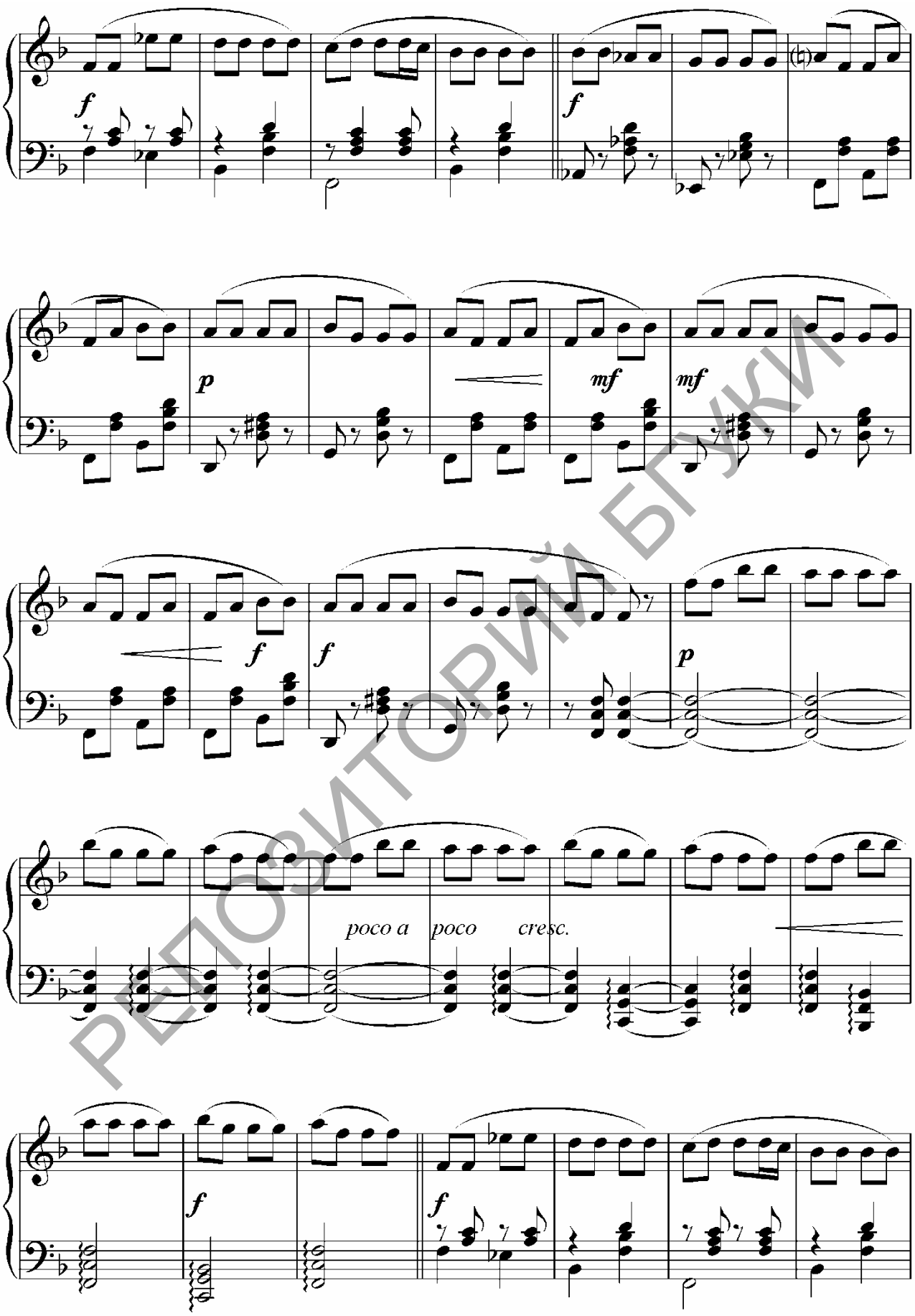


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

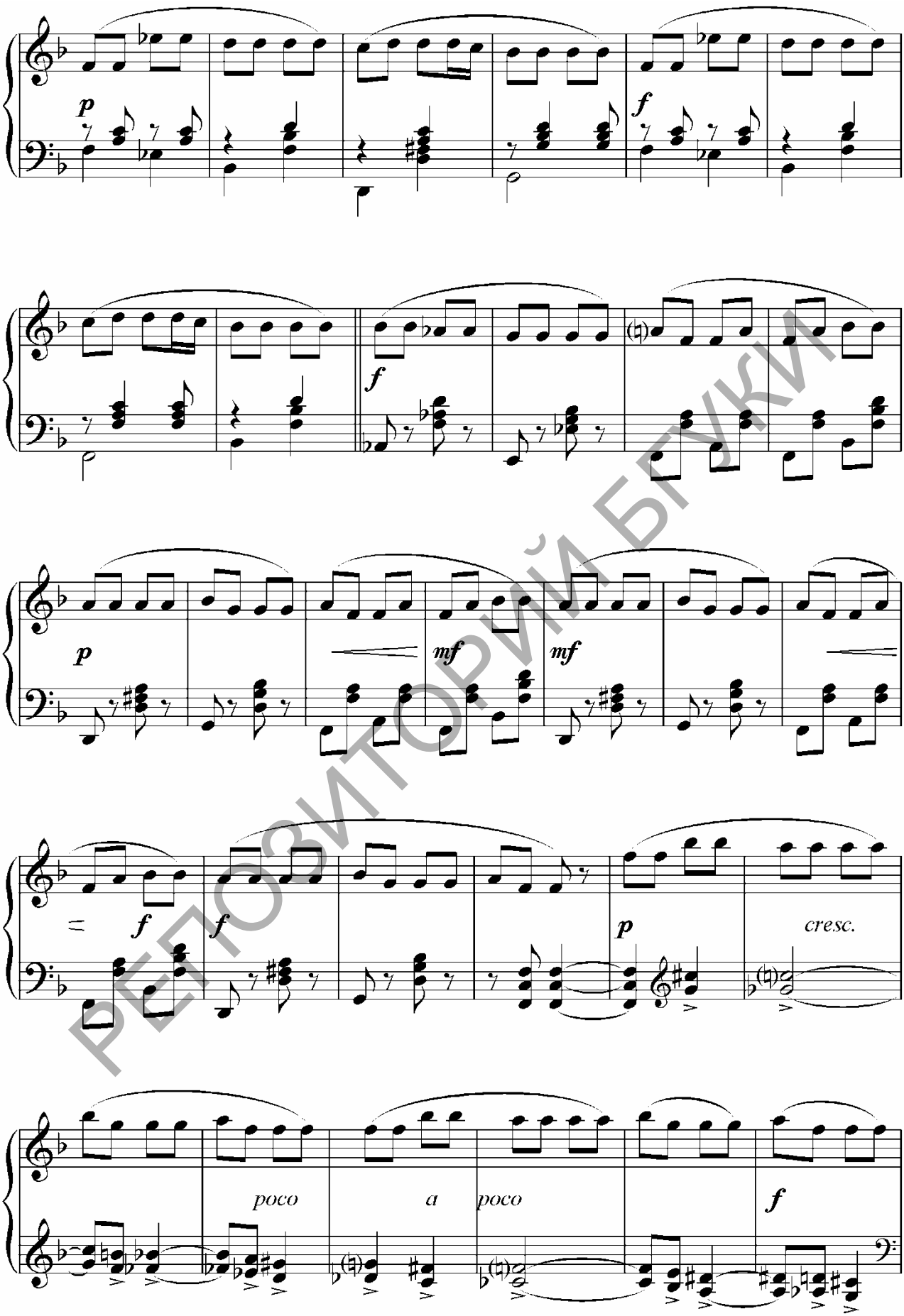
Пример 38. Белорусская полька



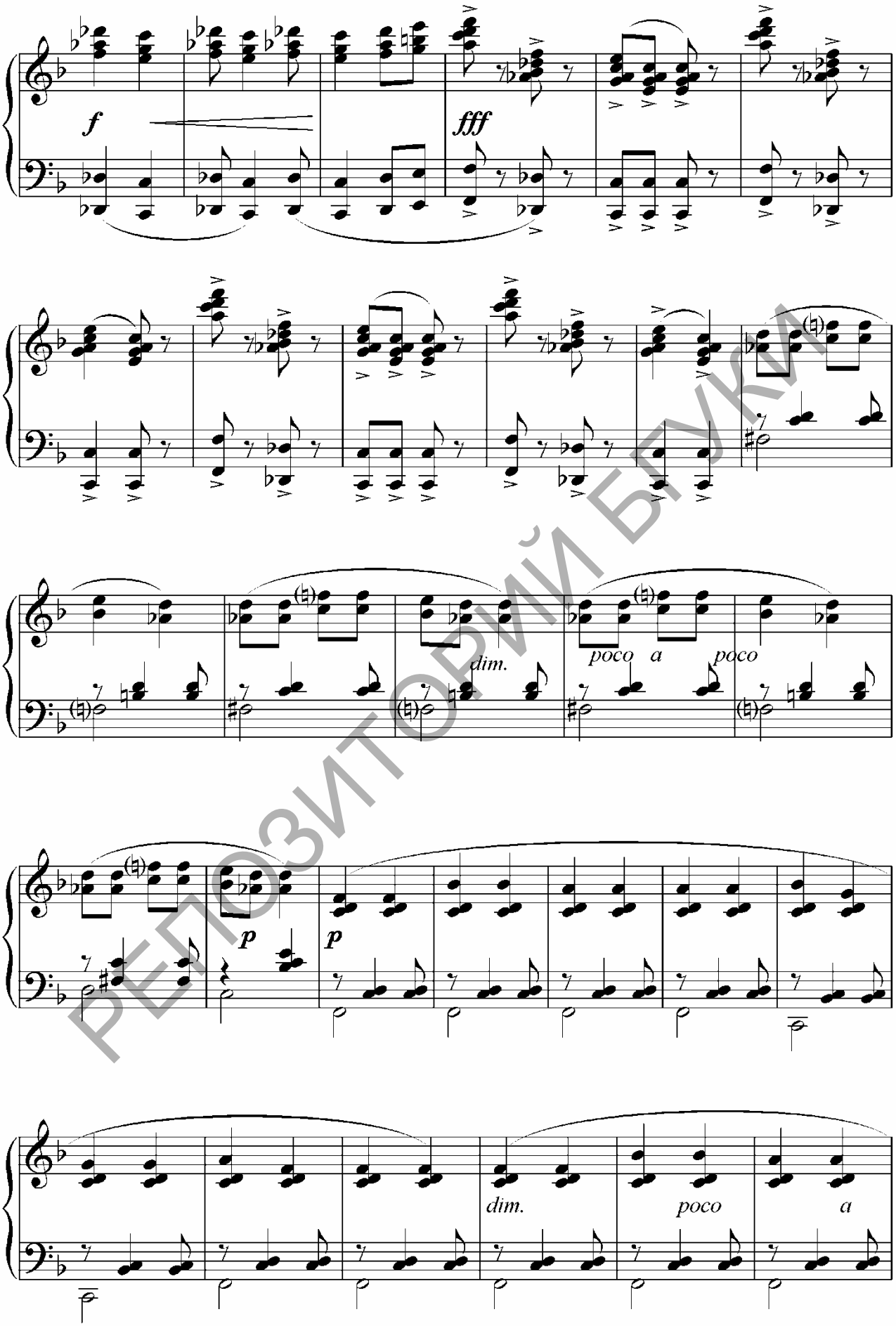
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



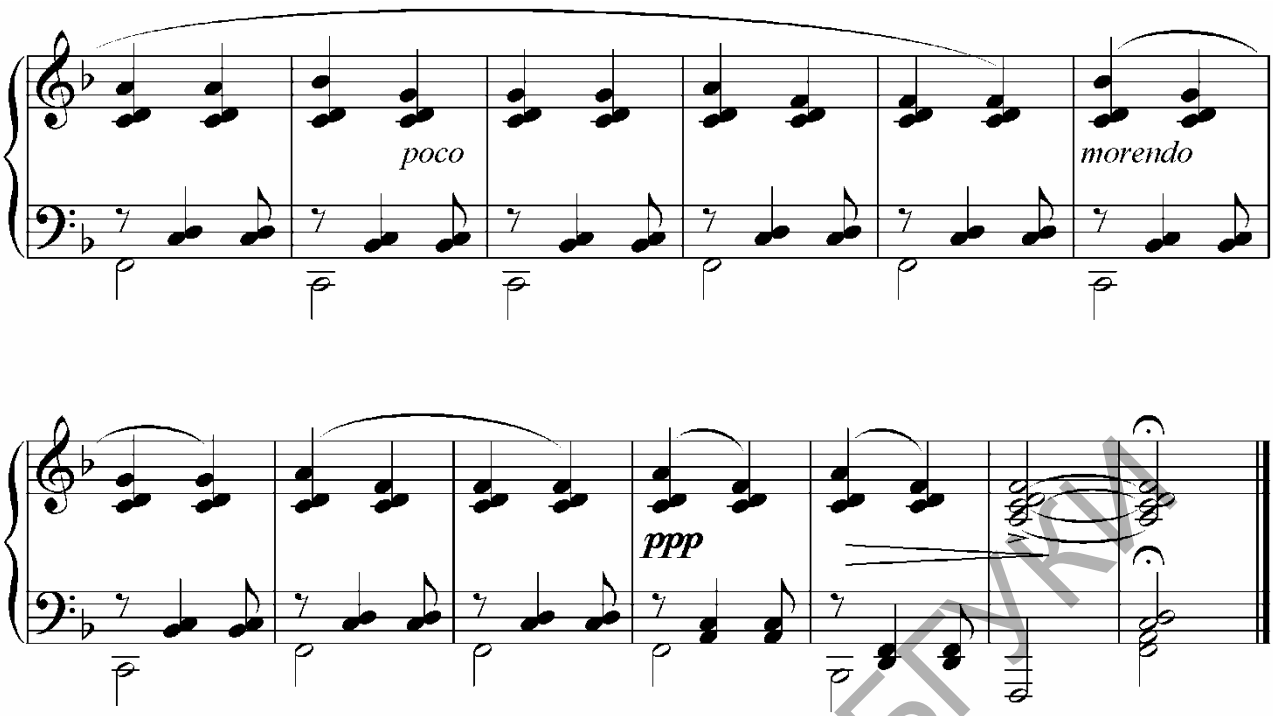
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

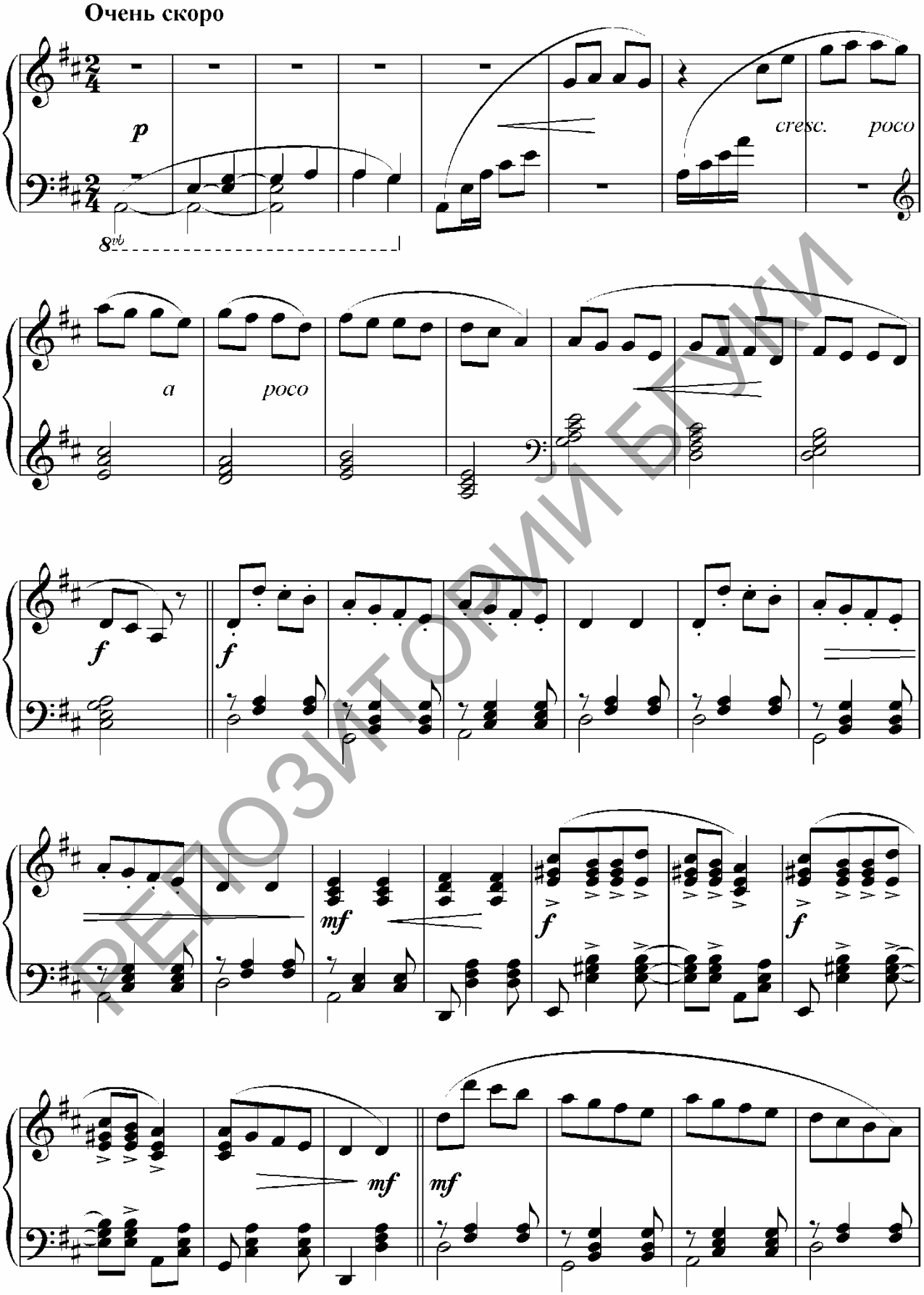


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

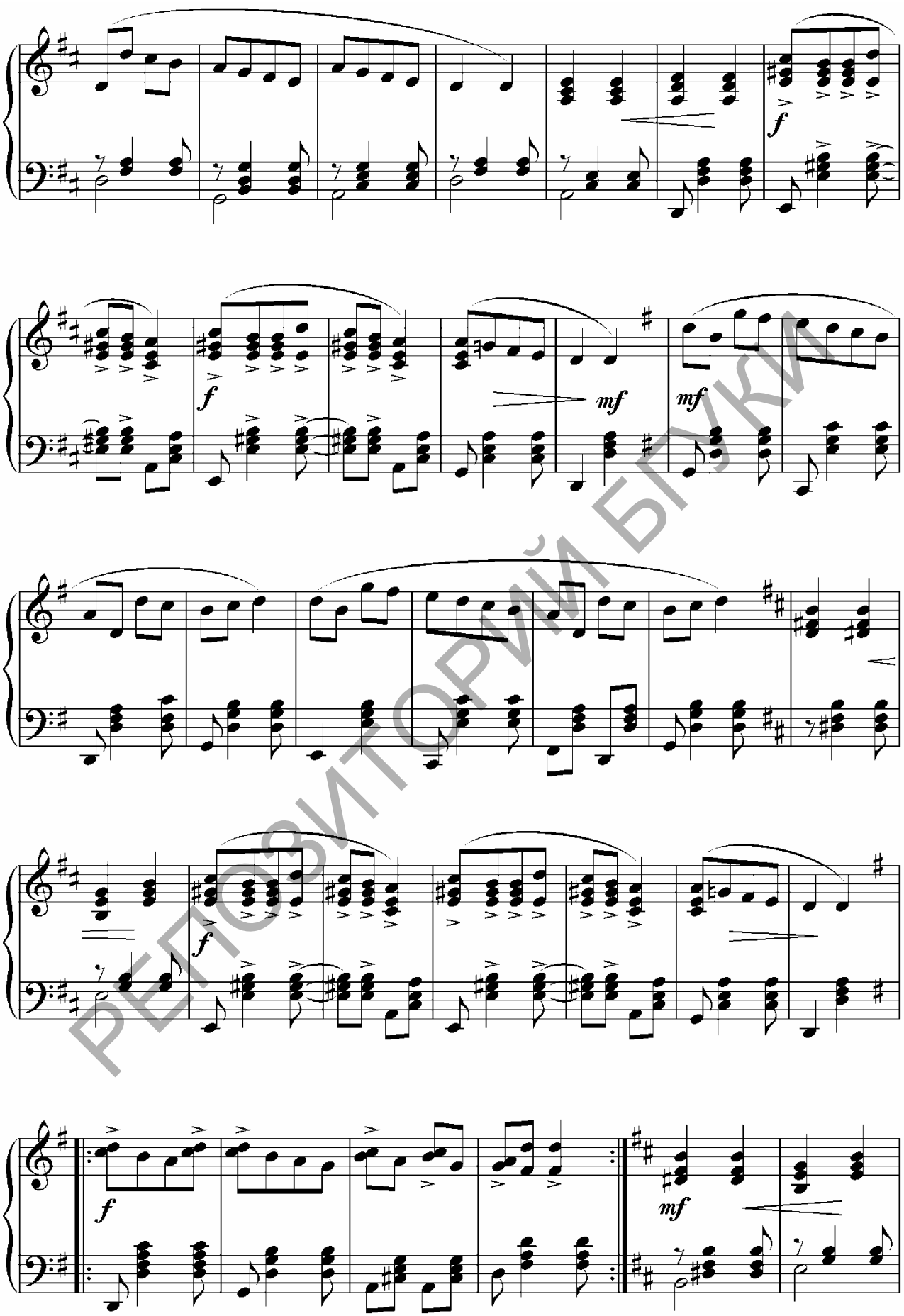


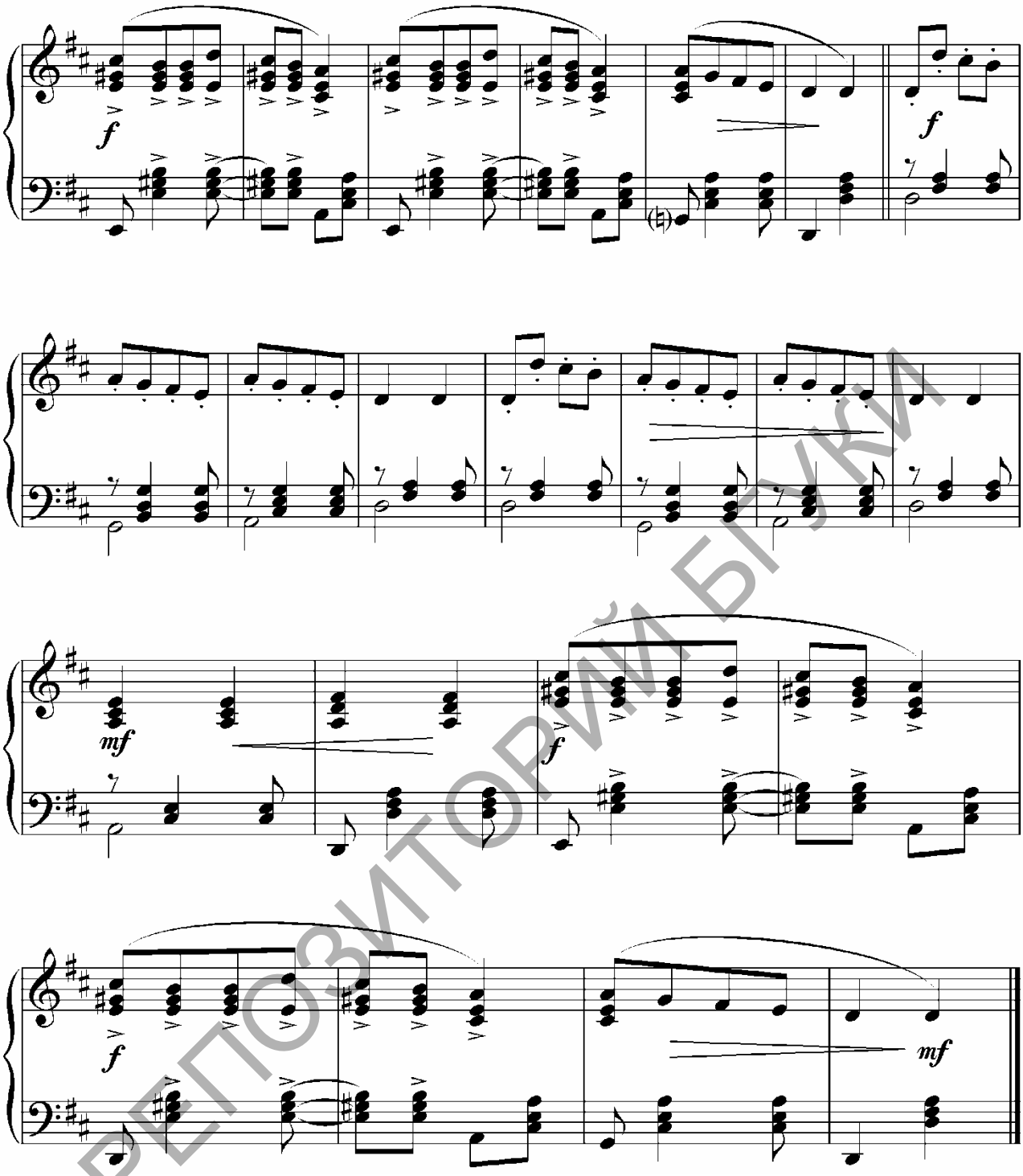
РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 39. Белорусская полька «Вясковая»

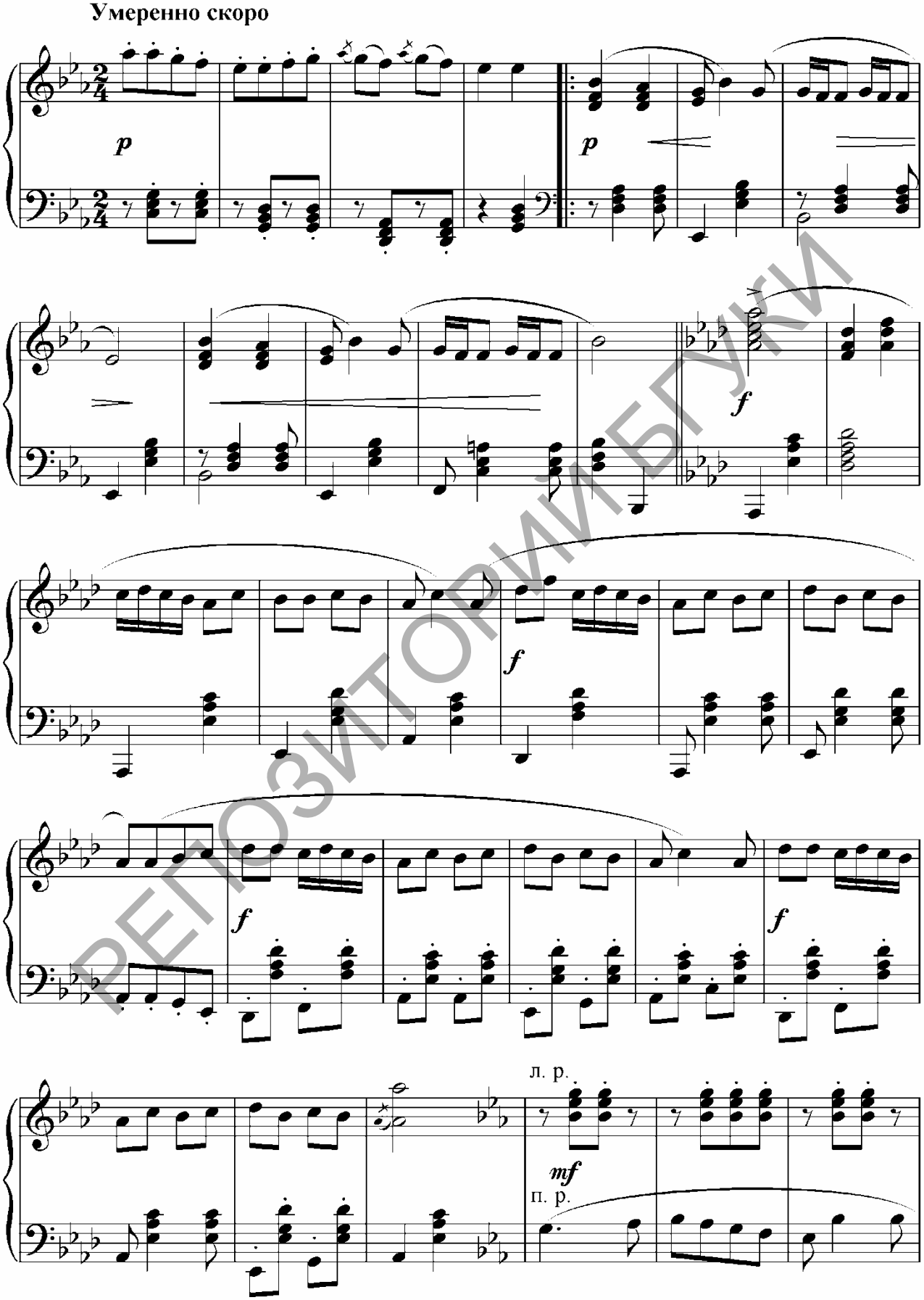


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

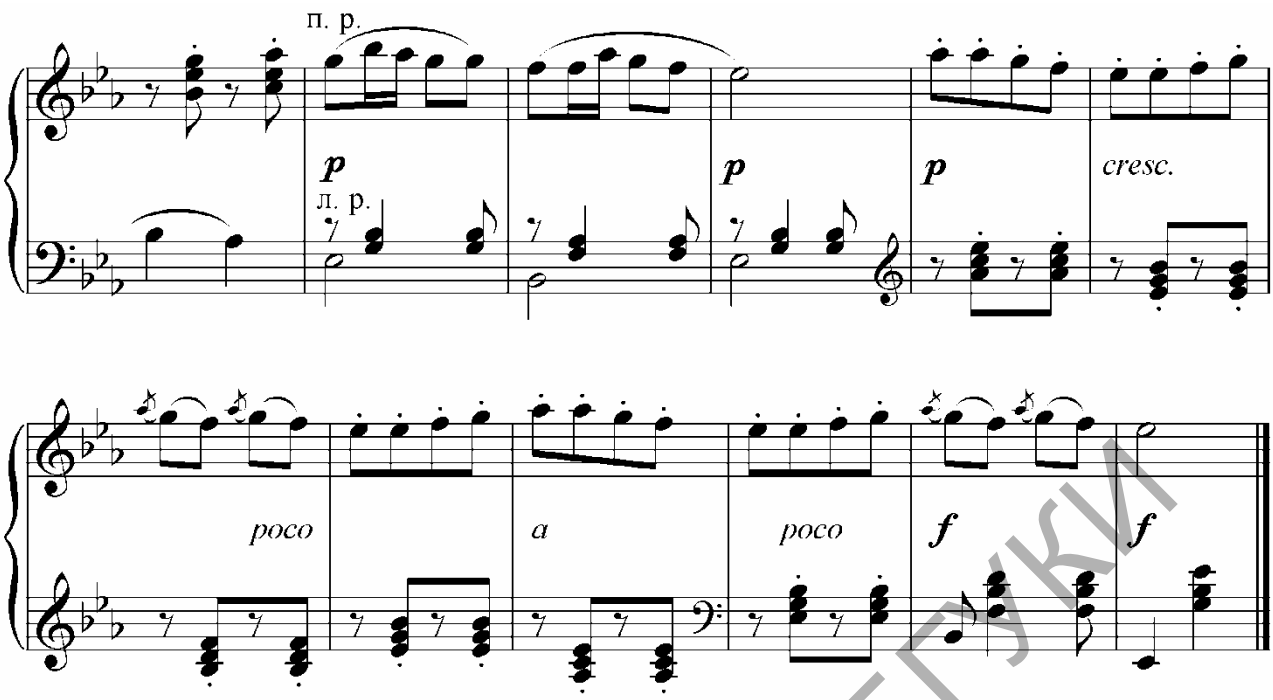

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ


РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 40. Белорусская полька «Магілеўская»



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ