

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет белорусской традиционной культуры и современного искусства
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
С. В. Гутковская

_____ 2019 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
А. В. Сурба

_____ 2019 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

для специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по
направлениям), направления специальности
1-17 02 01-05 Хореографическое искусство (балльный танец)

Составитель:

Коновальчик И.В.

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 19.10.2019

протокол № 3

Составитель:

И. В. Коновальчик, старший преподаватель кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

Е. Е. Корсакова, декан заочного факультета УО БГУКИ, кандидат искусствоведения, доцент

В. И. Кирута, директор филиала ОАО МТЗ – Дворец культуры МТЗ.

Утверждено на заседании кафедры протоколом № 2 от 11.10.2019

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	3
УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА».....	4
ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН.....	10
СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	11
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	17
КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ.....	20
ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ.....	67
ТЕМАТИКА ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ.....	76
ТЕМЫ И ФОРМЫ КОНТРОЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ	80
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО НАПИСАНИЮ КУРСОВЫХ РАБОТ	82
Пример 1. Форма титульного листа курсовой работы.....	88
Пример 2. Оформление содержания курсовой работы	89
ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ.....	90
ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ЗАДАНИЯ	91
ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ.....	93
Литература	93
Критерии оценки результатов учебной деятельности.....	97

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА»

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Постмодернизм заявил о себе как культурный код последней трети XX столетия, и бальный танец, как один из наиболее демократических и мобильных видов хореографического искусства, ощутил на себе влияние постмодернистской парадигмы, господствующей в культурном пространстве. Бальная 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 бальной хореографии. Кроме традиционных чемпионатов по спортивному-бальному 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 бального 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.

Особенности формирования основных профессиональных компетенций в ходе преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера» определяются в первую очередь спецификой этой разновидности хореографического искусства. Сложность обучения балетмейстерскому мастерству в сфере бального 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.

В этой связи дисциплина «Искусство балетмейстера» выступает в качестве предмета, объединяющего не только специальные дисциплины, такие как «Спортивно-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.

В этой связи дисциплина «Искусство балетмейстера» выступает в качестве предмета, объединяющего не только специальные дисциплины, такие как «Спортивно-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.

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.

Учебно-методический комплекс «Искусство балетмейстера» направление специальности 1-17 02 05 «балльный танец» построен в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта профессионального высшего образования Республики Беларусь. Программа дисциплины излагается на основе типовой учебной программы «Искусство балетмейстера», предназначенной для высших учебных заведений по направлениям специальности 1-17 02 01 «Хореографическое искусство».

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 латино-американской, европейской программ, и современного танца;
- использовать навыки постановочной деятельности;
- использовать балетмейстерские приемы;
- использовать законы воплощения хореографического образа;

владеть:

- методикой постановочной работы;
- навыками балетмейстерской деятельности.

Освоение образовательной программы по направлению специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (бальный танец) должна обеспечить формирование следующих групп компетенций:

социально-личностных компетенций:

- САК-1. Владеть гражданскими качествами.
- САК-4. Владеть навыками здорового образа жизни.

исполнительских компетенций:

- ПК-1. Выполнять хореографическую лексику различных видов танца.
- ПК-2. Владеть актерским мастерством для создания художественных образов.
- ПК-3. Работать с различными источниками для создания репертуара, литературой по хореографии.
- ПК-4. Контролировать и поддерживать на достаточном уровне собственный исполнительный хореографический уровень.
- ПК-5. Взаимодействовать со специалистами смежных профилей.

постановочных и репетиционных компетенций:

- ПК-6. Владеть теорией и технологией создания хореографических произведений, разнообразных по форме, в соответствии с особенностями построения музыкальных произведений, уметь синтезировать выразительные средства хореографического и других видов искусства.
- ПК-7. Совершать художественную задумку сценического произведения в любительских и профессиональных хореографических коллективах различной направленности.
- ПК-8. Осуществлять постановку собственных хореографических произведений, работать с исполнителями над хореографическим текстом и совершенствованием техники исполнения и пластической выразительности.
- ПК-9. Планировать и проводить все виды репетиций, взаимодействовать с создателями хореографического произведения по обеспечению высокого художественного уровня постановок.
- ПК-10. Формировать исполнительскую, эстетическую и нравственную культуру танцовщика.

педагогической компетенции:

– ПК-11. Формировать профессиональные знания, умения и навыки, потребность творческих отношений к процессу хореографического образования, качества овладения навыками по освоению знаний.

УМК включает разделы: теоретический, 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».

Раздел контроля знаний УМК содержит материалы итоговой 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 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.

Курс завершается государственными 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, учебно-методической документации, перечень учебной литературы, рекомендуемой для изучения учебной дисциплины.

В соответствии с типовыми учебными планами на изучение учебной дисциплины «Искусство балетмейстера» всего предусмотрено 1052 часа, в том числе 388 часов – аудиторных занятий. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 38 часов, практические – 354 часов, индивидуальные занятия – 64 часа.

Лекционные занятия предусматривают изучение теории создания хореографического произведения с обязательным привлечением визуальных (видеозаписей), акустических (аудиозаписей) и других наглядных средств

обучения. На практических занятиях осваиваются знания, умения и практические навыки по созданию хореографического произведения. Индивидуальные занятия направлены 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.

Рекомендуемые формы контроля знаний студентов – зачеты, экзамены.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

для направлений специальности

1-17 02 01-05 Хореографическое искусство (бальный танец)

Темы	Количество аудиторных часов		
	лекц.	лаб.	инд.
Введение. Дисциплина «Искусство балетмейстера» специфика и задачи	2		
Тема 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера	2	16	2
Тема 2. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции	2	12	2
Тема 3. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции	2	28	2
Тема 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции	4	30	4
Тема 5. Балетмейстерский прием как способ организации пластического материала в хореографической композиции		26	4
Тема 6. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции	4	26	2
Тема 7. Создание художественного образа в хореографическом произведении	2	30	4
Тема 8. Создание хореографической композиции для детей	2	26	4
Тема 9. Создание хореографической композиции в форме камерного танца	2	40	8
Тема 10. Создание сценической театрализованной хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программ	2	26	8
Тема 11. Приемы полифонического изложения хореографической фактуры	4	28	4
Тема 12. Создание хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии с лексикой различных танцевальных систем	4	28	10
Тема 13. Создание оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для государственного экзамена	2	38	8
Всего	34	354	64

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

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». Хореографическая композиция – форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера. Основные законы хореографической композиции. Составные части и выразительные средства хореографической композиции. Форма танцевального произведения как эстетическая категория художественного целого. Взаимообусловленность и соотношение формы и содержания в хореографическом произведении. Сценическая форма как способ воплощения и развития художественного содержания. Хореографическая композиция как форма сценической организации и соотношения выразительных средств танца.

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. Понятие «программного» и «непрограммного» музыкального материала для постановочной работы и специфика работы с ним. Музыкальные формы, наиболее часто применяемые для создания хореографической композиции. Работа балетмейстера с концертмейстером по прослушиванию и анализу музыкального произведения. Особенности работы балетмейстера с музыкальной

фонограммой. Работа балетмейстера по созданию хореографической композиции на законченное музыкальное произведение. 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. Виды рисунка танца в хореографической композиции, их разнообразие и особенности пространственного построения. Логика развития рисунка танца. 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). Логика развития рисунка танца. 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» и ее разновидности. Классификация хореографической лексики. 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. 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. Понятие «пластический мотив» в хореографическом произведении. Приемы развития пластического мотива в хореографической композиции.

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. Простейшие балетмейстерские приемы, особенности их реализации в процессе постановочной работы.

Тема 6. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции

Понятие «драматургия» в хореографическом искусстве, ее специфика и функции в танцевальном произведении. Балетмейстер как автор-драматург танцевального произведения. Балетмейстер как режиссер танцевального произведения. Основные части хореографического произведения, их специфика, длительность и логика построения. Формирование художественного замысла – первоначальный этап процесса создания хореографической композиции. Законы создания хореографической композиции. Хореографическая композиция как форма драматургического воплощения художественного замысла балетмейстера. Понятие сюжетной и бессюжетной драматургии хореографического произведения. 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. Работа балетмейстера по созданию хореографического образа.

Тема 8. Создание хореографической композиции для детей

Специфика создания хореографической композиции для детей на основе бальной хореографии. Основные критерии при подборе хореографического материала при создании хореографической композиции для детей с учетом класса танцевания. Принципы подбора музыкального материала, доступного для детского мироощущения и понимания исходя из возрастных особенностей. Сюжетно-игровая форма как способ реализации художественного замысла хореографического произведения для детей. Танцевальная образность и средства ее воплощения в хореографической композиции для детей. Работа балетмейстера по созданию хореографической композиции для детей. Особенности художественного оформления хореографической композиции для детей (костюм, аксессуары, макияж).

Тема 9. Создание хореографической композиции в форме камерного танца

Разновидности музыкальных форм и их использование в хореографическом искусстве. Хореографические формы, их специфика и особенности воплощения. Параметры взаимодействия музыкальной и хореографической формы. Камерные формы хореографического искусства, их структура, разновидность, специфика создания. Хореографический монолог, дуэт, трио, квартет – особенности создания, специфика подбора исполнителей. 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.

Тема 10. Создание сценической театрализованной хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программ

Основные этапы создания сценической театрализованной хореографической композиции на основе бальной хореографии. Разработка драматургии театрализованной хореографической композиции на основе бальной хореографии. Взаимозависимость художественного решения от драматургии и сценических образов театрализованной композиции. Работа балетмейстера с концертмейстером по подбору музыкального материала. Взаимодействие музыкального и танцевального материала в плане формы, стиля, жанра. Работа балетмейстера по созданию отдельных сценических фрагментов на основе бальной хореографии. Создание сценической театрализованной хореографической композиции на основе песенного

музыкального материала. Типы образного взаимодействия музыкального, словесного и хореографического компонентов. Соотношение музыкальной и пластической формы.

Тема 11. 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», «астенатный 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 12. Создание хореографической композиции на основе синтеза балльной хореографии с лексикой различных танцевальных систем

Принципы создания хореографической композиции на основе синтеза балльной 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 балльной хореографии. Принципы создания хореографической композиции на современную тему на основе синтеза балльной хореографии и лексики различных танцевальных систем.

Тема 13. Создание оригинальной хореографической композиции на материале балльного танца для государственного экзамена

Формирование художественного замысла оригинальной хореографической композиции на материале балльного танца для государственного 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.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Номер раздела, тема	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Самостоятельная работа
		Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия	
1	2	2	4	5	6
1 семестр					
	Введение. Дисциплина «Искусство балетмейстера» специфика и задачи	2			
1	Тема 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера	2	10	2	
2	Тема 2. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции	2	10	2	2
3	Тема 3. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции	2	20	2	2
	ВСЕГО	8	40	6	4
2 семестр					
4	Тема 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции	2	26	2	2
5	Тема 5. Балетмейстерский прием как способ организации пластического материала в хореографической композиции		8	2	2
6	Тема 6. Принципы использования балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения.	2	8	2	
	ВСЕГО	4	42	6	4
3 семестр					
7	Тема 7. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции	2	8	2	

8	Тема 8. Создание хореографической композиции для детей	2	16	4	2
9	Тема 9. Сюжетная и бессюжетная драматургия хореографического произведения		8	2	
	ВСЕГО	4	32	8	2
	4 семестр				
10	Тема 10. Создание художественного образа в хореографическом произведении	2	10	2	2
11	Тема 11. Основные законы драматургического развития хореографического образа.	2	10	2	
12	Тема 12. Создание хореографической композиции в форме сольного танца	2	8	2	2
	ВСЕГО	6	28	6	4
	5 семестр				
13	Тема 13. Создание хореографической композиции в форме камерного танца	2	20	4	2
14	Тема 14. Форма, как параметр взаимосвязи музыки и хореографии	2	4	2	
	ВСЕГО	4	24	6	2
	6 семестр				
15	Тема 15. Типы образного взаимодействия музыкального, словесного и хореографического компонентов.	2	6	2	
16	Тема 16. Синтез выразительных средств различных видов искусства как условие создания хореографической композиции		16	2	
17	Тема 17. Создание сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ	2	20	4	2
	ВСЕГО	4	44	8	2
	7 семестр				
18	Тема 18. Полифонический прием как средство создания пластической выразительности в хореографическом произведении.		14	4	4
19	Тема 19. Особенности использования полифонических приемов при организации танцевального материала.		8	4	2
20	Тема 20. Принципы создания хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии и лексики	2	20	4	4

	различных танцевальных систем.				
	ВСЕГО	2	42	12	10
	8 семестр				
21	Тема 21. Разработка драматургии художественного образа в оригинальной хореографической композиции		10	4	4
22	Тема 22. Применение балетмейстерских приемов для воплощения художественного замысла оригинальной хореографической композиции		22	4	4
23	Тема 23. Создание оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для государственного экзамена	2	28	4	6
	ВСЕГО	2	60	12	14
	ИТОГО	34	312	64	42

КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Вводная лекция. Дисциплина «Искусство балетмейстера», специфика и задачи

1. Специфика дисциплины «Искусство балетмейстера» для бальной хореографии.
2. Цели и задачи дисциплины «Искусство балетмейстера».
3. Взаимосвязь дисциплины «Искусство балетмейстера» с тенденциями развития бальной хореографии.

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, характерный, 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 атлетической, насыщается элементами шоу, некоторыми игровыми моментами, превращающими бальные 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 бального 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 бальной хореографии.

Таким образом, очевидно, что спортивный - бальный 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

Рекомендуемая литература:

1. 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, [4] л. : ил.*
2. Воронин, Р. Е. (2007) *Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. М. – 2007. . –24 л.*

Лекция к теме 1. Хореографическая композиция как форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера

1. Понятие «хореографическая композиция»
2. Компоненты хореографической композиции
3. Основные законы хореографической композиции

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, лишённого танцевальной формы, и не способного выразить замысел балетмейстера.

Рекомендуемая литература:

1. Асафьев, Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1974. – 249 с.
2. Беляева, О. П. Искусство балетмейстера : учеб. пособие / О. П. Беляева. – 2-е изд., доп. – Минск : Респ. ин-т высш. шк., 2014. – 176 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. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров – М. Искусство. 1976. – 351 с.
6. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. Р. В. Захаров – М.: Искусство. 1954. – 431 с.
7. Карп, П.М. Балет и драма / П. М. Карп. – Л.: искусство, 1979. – 246 с
8. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. 128 с
9. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце./ В. Ю. Никитин, – ИД «Один из лучших», 2011. – 214 с., ил.

Лекция к теме 2. Музыка как структурно-организующая основа хореографической композиции

1. Параметры взаимодействия и взаимовлияния музыки и хореографии.
2. Пути подбора музыкального материала для создания хореографической композиции.
3. Понятие «изобразительности» в музыкальном материале и ее применение при создании хореографической композиции.
4. Компоненты музыки и их использование в 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» [2, с. 161].

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 находятся в «<...>отношении взаимной зависимости, обусловленности и общности, где данная целостность базируется на единовременном процессе интонационно-звукового и двигательного-пластического развертывания» [3, с. 168]. 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 относительны, 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 Днестре», 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 кандидат искусствоведения А. П. Кириллов, который говорит о «<...>субординации сценических компонентов, где текст танцевальных движений – содержательно ведущее начало, а музыка, костюмы и сценография – содержательно ведомые компоненты» [4, с.207].

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.

Рекомендованная литература:

1. Астахов, А. П. *Работа над музыкой при постановке танцев в самостоятельном коллективе: методическое пособие* / А.П. Астахов, - репертуарно – редакционная коллегия управления культпросветучреждений министерства культуры Р Б, Минск, 1987. – с 6-14.
2. Блазис, К. *Искусство танца. / В кн. классики хореографии / К. Блазис. - М.-Л: Искусство, 1937 – 356 с.*
3. Безуглая, Г. А. *Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа : учеб. пособие* / Г. А. Безуглая. – СПб., 2015. – С. 7–44.
4. З. Бекина, С. И. *Музыка и движение* / С. И. Бекина, Т. П. Ломова, Е. Н. Соковнина. – М., 1983. – С. 4–28.
5. Бонфельд, М. Ш. *Анализ музыкальных произведений* / М. Ш. Бонфельд. – М., 2003. – С. 3–104.
6. Гудей-Кашталяян, В. Г. *Соотношение музыки и хореографии в процессе исторического развития балетного жанра* / В. Г. Гудей-Кашталяян // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і*

фалькларыстыкі / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. – Мінск, 2008. – Вып. 5. – С. 167–176.

7. Кириллов, А. П. *Мастерство хореографа: учебное пособие для студентов хор. отд. Вузов культуры и искусства / А. П. Кириллов. – М. 2006. –С 10-28.*

Лекция к теме 3. Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции

1. Содержание понятия «рисунок танца».
2. Особенности перехода из рисунка в рисунок, и основные задачи рисунка танца.
3. Воздействие различных построений и перестроений.
4. Классификация рисунка танца.
5. Специфика использования рисунка танца в «формейшен».

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.

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 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:

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» [1, с. 42]. 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 равенство 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[1, с. 43].

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.

Рекомендуемая литература:

1. *Белявский, Д. Н. Формейшн в танцевальном спорте: сущность и особенности: учебн.-метод. Пособие / Д. Н. Белявский. – Минск : БГУФК, 2015 – 158 с.*
2. *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.*
3. *Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск : БГУКИ, 2014. – Ч. 2. – 125 с.*

Лекция к теме 4. Лексика танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции

1. Содержание понятия «лексика» танца
2. Разновидности лексики и их отличительные особенности.

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 движущихся 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 лексика 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» вобрал 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, плаще, 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

Рекомендуемая литература:

1. *Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Совет. энцикл., 1981. – 623 с.*
2. *Лэрд, У. Техника исполнения латиноамериканских танцев / У.Лэрд; пер. О.Р.Демидовой. – М.: АСТ,1998.– 186 с.*
3. *Лэрд, У. Техника исполнения латиноамериканских танцев: дополнение / У. Лэрд; пер.О.Р.Демидовой. – М.: АСТ,1998.– 63с.*

4. Мур, А. Бальные танцы / А.Мур; пер.С.Ю.Бардиной. – М.: Астрель, 2004. – 319 с.
5. Ромэн, Э.Вопросы и ответы на экзаменах уровня сложности “ассоушиэйт” по латине и стандарту имперского общества учителей танца / Э. Ромэн; пер.О.Р.Демидовой. – М.: АСТ, 1998. – 76 с.
6. Техника бальных танцев / Имперское общество учителей танца;пер.С. Ю. Бардиной. – М.: Астрель, 1994. – 134с.
7. Ховард, Г. Техника исполнения стандартных танцев / Г.Ховард.– М.: БММ АО,1999. – 80 с.
8. Холфин, Н. С. Опыт теории хореографии (виды хореографического искусства) / Н. С. Холфин // Балет. – 1998. – № 4. – С. 54–57.

Лекция к теме 6. Драматургия как идейно-содержательная основа хореографической композиции

1. Содержание понятия «драматургия».
2. Сюжетная и бессюжетная хореография.
3. Основные части хореографического произведения.
4. Основные законы драматургии хореографического произведения.
5. Построение и развитие действия в хореографической драматургии.
6. Источники сюжетов для создания хореографических композиций.

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 стремится 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. Новер так же придерживался этого деления. Кроме того он определил очень важный принцип – если сочинитель не сумеет отсечь от своего сюжета все, что покажется ему холодным и однообразным, то хореографическое произведение не произведет впечатления.

Но деление на части не означает дробности 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. Например – такое драматургическое решение встречается в балете А. Хачатуряна - Ю. Григоровича «Спартак». Драматургическая линия развития образа Спартака и его окружения переплетаются, сталкиваются с развитием линии Красса

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 (сцена сна в балете Л. Минкуса «Дон Кихот», сон Маши в балете П. Чайковского «Щелкунчик») 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. В ансамбле П. Вирского есть постановка «Колхозная свадьба», навеянная сюжетом картины Т. Яблонской. 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.

Рекомендуемая литература:

1. Петриева, В. И. *Мастерство хореографа: методические указания для вузов* / В. И. Петриева; Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО ТГПУ. – Томск: Издательство ТГПУ, 2011. – 187 с.
2. Есаулов И. Г. *Хореодраматургия. Искусство балетмейстера* / И. Г. Есаулов. – Ижевск : МСА, 1998 – 112 с.
3. Захава, Б. Е. *Мастерство актера и режиссера [Текст]: учеб. пособие* / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008. – 432 с.
4. Лебедева, Г. *Балет. Семантика и архитектоника* / Г. Лебедева. – СПб. [и др.] : Планета Музыки : Лань, 2007. – 159 с.
5. Станиславский, К. С. *Искусство представления [Текст]* / К. С. Станиславский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. – 192 с.
6. *Драматургия балетного спектакля. Электронный ресурс*. – Минск. – 2019. Режим доступа [http:// horeograf.at. ua ›dramaturgii_i_khoreograficheskom](http://horeograf.at.ua/dramaturgii_i_khoreograficheskom)– Дата доступа: 02.07.2017

Лекция к теме 7. Создание художественного образа в хореографическом произведении.

1. Содержание понятия «художественный образ».
2. Музыкальный материал, как основа создания художественного образа

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 [4, с. 460].

В «Словаре литературоведческих терминов» художественный образ трактуется как «<...>форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой 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» [6, с. 241-248].

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 так же воплотить на основе правдивого выражения чувств определенную идею» [1, с. 379].

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. (Например, образ главной героини Зоськи в первом белорусском национальном балете М. Крошнера – А. Ермолаева « Соловей»)

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 бальной 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» [5, с 35].

Социально-экономические изменения характеризуются качественными преобразованиями в жизни. Данные процессы привносят 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, что бы 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 раскрытия 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 возможны и контрасты.

Рекомендуемая литература:

1. *Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Совет. энцикл., 1981. – 623 с.*
2. *Коновальчик, И. В. Специфика воплощения женских образов в национальном балетном спектакле «Князь Витовт» / И. В. Коновальчик // Культура: открытый формат – 2015 : библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультур. деятельность : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред. совет: В. Р. Языкович (пред.) [и др.]. – Минск, 2015. – С. 115–119.*

3. Коновальчик, И. В. О некоторых аспектах отражения женского образа в произведениях современных хореографов / И. В. Коновальчик // *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 18 трав. 2018 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; ред. кол.: В. Г. Чернець (голова) [та ін.]*. – Київ, 2018. – С. 72–75.
4. Кононенко, Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. – М. : Вече : АСТ, 2003. – 509 с.
5. Костерина, М. А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца : дис. ... канд. искусствоведения 24.00.01 / М. А. Костерина. – Саранск, 2008. – 141 л.
6. Мясников, А. Образ / А. Мясников // *Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев*. – М., 1974. – С. 241–248.

Лекция к теме 8. Создание хореографической композиции для детей

1. Зависимость сложности хореографической композиции на материале бального танца от возрастного ценза и класса танцевания.

2. Особенности создания хореографической композиции для детей

Создание хореографической композиции на основе бальной хореографии имеет ряд особенностей. В бальной хореографии введена система классов, отображающая уровень подготовки танцоров и система возрастных категорий, распределяющая танцоров по возрастным группам. Каждой возрастной группе установлены движения, которые используются в хореографических композициях. В низших классах запрещено использовать все элементы и исполнять все танцы, поэтому, чем выше класс, тем больше танцев и движений исполняется и используется в хореографической композиции. Вследствие чего каждая возрастная группа обладает своим набором движений и перечнем танцевальных номеров, исполняемых в данной возрастной категории.

Существуют следующие классы танцевания:

Н класс: в этом классе танцуют медленный вальс, венский вальс, квикстеп, ча ча ча, самба, джайв;

Е класс: который тоже может быть стартовым. В этом классе исполняется 6 танцев: медленный вальс, венский вальс, квикстеп, ча ча ча, самба, джайв;

Д класс: В этом классе исполняются все танцы Е класса и добавляется 2 танца: танго и румба;

С класс: Разрешено исполнение хореографии не из базового списка фигур. А также добавляются два танца: пасодобль и медленный фокстрот.

Наряду с этим в бальной хореографии разработана своя классификация танцоров – исполнителей по возрастным группам:

Возрастной ценз – от 4 до 5 лет (категория Беби 1)

Возрастной ценз – от 6 до 7 лет (категория Беби 2)

Возрастной ценз – от 8 до 9 лет (категория Дети 1)

Возрастной ценз – от 10 до 11 лет (категория Дети 2)

Исходя из этих особенностей и учитывая специфику бального танца, перед хореографами, работающими с детьми, стоит сложная задача: не разрушая сложившиеся требования в классах танцевания, создать хореографическую композицию, соответствующую возрастным особенностям обучающихся.

Достаточно часто хореографы, работающие с бальной хореографией, создают номера для детей, в которых присутствуют не только элементы бальной хореографии, но и элементы современного, эстрадного танца и стилизованного народного танца. В этом случае необходимо также учитывать специфику создания хореографических номеров для детского возраста и опираться на психолого-возрастные особенности детей.

Хореографические номера должны быть интересны участникам и не представлять, особенно на первых годах обучения этапе, больших технических и эстетических трудностей. Они должны:

- соответствовать возрасту (каждому возрасту – свои номера) и уровню развития детей, должны быть понятны им самим;
- для одной и той же возрастной группы необходимо создавать танцы разного жанра: игрового, сюжетного;
- при решении номера его содержание и образность должны исходить из его темы, диктуемой музыкальным материалом;

- при создании хореографической композиции необходимо помнить о возрастной психологии детей и исходить из индивидуальных возможностей каждого участника;
- создавать танцевальные произведения в расчете на весь коллектив, отдельных сольных исполнителей, на пять – шесть человек (если много детей, то такой подход позволяет работать с двумя составами), так как важно занимать всех участников коллектива.

Однако при постановке хореографических номеров для детей, обучающихся бальной хореографией нельзя превращать танец его в эстрадно-спортивное шоу с большим количеством акробатических элементов.

Рекомендуемая литература:

1. Богданов, Г.Ф. *Работа над композицией и драматургией хореографического произведения: Учебно-методическое пособие* / Г.Ф. Богданов. М.: ВЦХТ («Я захожу в мир искусств»), 2007. - 192с., ил., нот.
2. Богданов, Г.Ф. *Работа над содержанием хореографического произведения: Учебно-методическое пособие* / Г.Ф. Богданов. М.: ВЦХТ («Я захожу в мир искусств»), 2006. - 144с., ил., нот.
3. Богданов, Г.Ф. *Работа над танцевальной речью: Учебно-методическое пособие* / Г.Ф. Богданов. М.: ВЦХТ («Я захожу в мир искусств»), 2006. - 160с., ил., нот.
4. Нилов Вячеслав Николаевич. *Хореография в системе художественного воспитания младших школьников (Теория и практика): Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.05 : Москва, 1998. – 214 с.*
5. Пуляева, Л. Е. *Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие* / Л. Е. Пуляева. Томбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2001. – 80 с.

Лекция к теме 9. Создание хореографической композиции в форме камерного танца

1. Сольный танец и его характерные особенности.
2. Виды дуэтного танца.
3. Малые формы хореографической композиции.

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 пары и 1 женская. Если говорить о терминологии, то в классическом танце такое исполнение носит название Pas de truis (па де труа), в музыкальной среде это «трио».

Хореографические композиции, в которых отражен «любовный треугольник», основываются на сюжете 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 кватр), 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 одна 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.

Рекомендуемая литература:

1. Карчевская, Н. В. *Эстрадный танец в Беларуси* / Н. В. Карчевская. – Минск: «Энциклопедикс». – 2015. – 272 с. (С 59-64)

2. *Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов – М.: Просвещение, 1986. –192с.*
3. *Смирнов, И. В. Работа балетмейстера над хореографическим произведением / И. В. Смирнов. – М. 1979. –71с.*

Лекция к теме 10. Создание сценической театрализованной хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программ

1. Основные тенденции развития бальной хореографии на современном этапе.
2. Основные этапы создания театральной хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программ

Сегодня происходит расширение сферы использования бальной хореографии. Кроме традиционных чемпионатов по спортивному-бальному танцу, которые предполагают парные выступления, активно внедряются соревнования среди ансамблей, шоу программы, фристайл, чемпионаты по европейскому и латиноамериканскому секвею, формейшн. 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 бального танца как прогрессивной тенденции его дальнейшего развития способствует повышению качества не только исполнительского мастерства танцоров. Сегодня развивается тенденция переосмысления основных выразительных средств бальной хореографии, и формы их применения.

Сценическая театрализованная хореографическая композиция соединяет в себе лексику бальной хореографии и театрализацию в традиционном понимании этого слова. В структуру театрализованной композиции входят те же компоненты, которые присутствуют в структуре композиции, созданной на лексическом материале народно-сценического, классического, эстрадного или современного танца.

Различие заключается в строгом сохранении рамок лексики европейских и латиноамериканских танцев, при создании сценической театрализованной хореографической композиции

Основные этапы создания театрализованной хореографической композиции:

Замысел – это то с чего начинается рождение любого произведения. Замысел включает в себя тему и идею номера.

Тема – это основная общественная проблема, поставленная в произведении. Правильное определение основной темы помогает балетмейстеру найти яркие и интересные формы ее воплощения.

Идея (само слово означает «смысл, значение, сущность») – это основная, главная мысль определяющая содержание хореографического произведения, то, что хочет сказать хореограф. В каждом художественном произведении есть не только познавательная сторона. Узнавая, мы одновременно оцениваем. Действующие образы вызывают у нас определенные чувства к ним. Это и есть та оценка, которую хореограф - автор произведения заставляет сделать на основе изображаемых действиях. Это и есть идея художественного произведения, растворенная в самом произведении, в тех мыслях и чувствах, которые оно рождает у зрителя, на основе поступков действующих лиц.

Замысел темы и идеи воплощается в программе

Создание программы это один из первых практических шагов к осуществлению постановки. В программе автор излагает сюжет, определяет время и место действия (эпоху), раскрывает в общих чертах образы и характеры героев.

Автор программы создает основу драматургии будущей сценической театрализованной хореографической композиции, и идеально когда автор программы, композиционного плана и хореограф – одно и то же лицо.

Только качественная драматургия, заключенная в программе может служить прочным каркасом для музыкальной, а затем для хореографической драматургии.

Программой называется содержание, сюжет будущей сценической театрализованной хореографической композиции, изложенной в литературной форме. В ней обозначена задуманная конструкция будущей композиции, картины, эпизоды, характеристика действующих лиц в их взаимосвязи и определяется линия их действия и поступков.

Программа представляет собой лишь литературное сочинение, так как здесь не присутствует музыка и хореография.

Автор программы обязан построить драматургию сценической театрализованной хореографической композиции с таким расчетом, чтобы ее действие протекало в настоящем времени, так как хореографическое искусство отдает предпочтение настоящему времени и прием описания событий уже прошедших или предстоящих в хореографической драматургии нежелателен. В крайнем случае автор может использовать так называемый наплыв в виде воспоминаний или рассказ одного из героев.

Если тема не находит в программе сценической театрализованной хореографической композиции правильного выражения, композиция неизбежно будет страдать от разрыва между замыслом и воплощением

Нельзя путать понятие «программы» с понятием «сценарий» или «композиционный план».

Сценарий – это подробная специально разработанная балетмейстером последовательность танцев и пантомимных сцен. Программа может быть написана любым драматургом, а сценарий обязательно требует знаний специалиста-хореографа.

В программе содержится *сюжет* – событие или ряд связанных между собой и последовательно развивающихся событий, которые составляют содержание произведения. Это события, в которых раскрываются характеры и взаимоотношения героев. Сюжет является своеобразным руслом, по которому устремляется хореография, конкретизирует рождающийся в ней смысл.

В сюжете обязательны *конфликт*, и, следовательно, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. В сюжете должна быть определена эпоха, место действия. Даже фантастический сюжет несет обычно отпечаток той или иной эпохи и национальный колорит

Внимание хореографа концентрируется непосредственно на узловых моментах сюжета, каждый из которых должен максимально обнажить свою внутреннюю значимость. Искусство построения хореографического сюжета состоит в умении сконцентрировать содержание в нескольких узловых его фрагментах и дать каждому из них предельно развернутое выражение.

Но если танцевально развернутыми являются только второстепенные события сюжета, то изменяется его смысловое содержание. Сюжет

неизбежно переосмысливается, так как сильнее и красноречивее выражены именно второстепенные события, и они получают развитие танцевального движения. Балы, праздники, свадьбы возникают там, где нет выраженных в танце основных драматически смысловых узлов сюжета. Тогда слабость в создании действительно драматического танца подменяется эмоциональным комментарием к сюжету, дивертисментам, не толкающим действие, а лишь создающим красочно-декоративный фон.

Сюжету в свою очередь помогает *фабула* – хронологическая причинная последовательность изображения событий, фактов и поступков и действий героев.

Аристотель в свое время отмечал, что « тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании событий по вероятности и необходимости может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью»

Фабула должна иметь длину легко запоминаемую. Сюжет реализуется и развертывается в фабуле. Сюжет и фабула неотделимы друг от друга и являются основой композиции.

Композиционный план – это развернутый хореографический сценарий хореографической композиции либо концертного номера, включающий режиссерскую разработку сюжета. В нем рассказывается, как на сцене будет решаться идея и тема произведения, как будут раскрываться образы действующих лиц.

Композиционный план – это режиссерско-балетмейстерское решение будущего произведения с конкретным заданием композитору, художнику и всей творческой группе.

В композиционном плане:

- разбивается действие на режиссерские куски с точным указанием места и времени действия;
- определяется основная задача в каждом из них;
- намечаются мизансцены;
- описываются декорации;
- подробно излагается все происходящее на сцене в течении данного музыкального отрывка по законам драматургии - экспозиция, завязка, кульминация, развязка;

- определяется характер и ритм музыки, с нотным примером музыкального рисунка;
- дается точный хронометраж, продолжительность каждого музыкального номера в минутах и секундах.

Либретто – это краткое описание содержания готовой сценической театрализованной хореографической композиции, предназначенного для зрителя. Т е краткое изложение содержания композиции.

Программа, первоначально предложенная драматургом для сочинения сценической театрализованной хореографической композиции и либретто, написанное после ее постановки, часто не совпадают.

Таким образом, создание сценической театрализованной хореографической композиции состоит из 5 звеньев единой неразрывной цепи, где каждое из звеньев является самостоятельным творческим процессом, который в то же время находится в тесной взаимосвязи с остальными звеньями.

Рекомендуемая литература:

1. Есаулов, И. Г. *Хореодраматургия: (Искусство балетмейстера)* / И. Г. Есаулов. – Ижевск, 1998. – С. 9–63.
2. Захаров, Р. В. *Сочинение танца* / Р. В. Захаров. – 2-е изд. – М., 1989. – С. 75–77.
3. Карп, П. М. *Балет и драма* / П. М. Карп. – Л., 1980. – С. 94–123.
4. Смирнов, И. В. *Искусство балетмейстера* / И. В. Смирнов. – М., 1986. – С. 59–111.
5. Ястребов, Ю. И. *От замысла до художественного воплощения* / Ю. И. Ястребов. – М., 1978. – С. 5–10, 33–35. 34

Лекция к теме 11. Приемы полифонического изложения хореографической фактуры

1. Содержание понятия «полифония».
2. Музыкальная и хореографическая фактура.
3. Основные приемы полифонического изложения хореографической фактуры.

4. Взаимодействие музыкальной и хореографической фактур

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 распасться 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 приемом 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.

Астинатный бас – 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 музыке астинатной 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.

Рекомендуемая литература:

1. *Ананченко, Г. В. Музыкальная грамота / Г. В. Ананченко. – Минск, 1999. – С. 43–106.*
2. *Безуглая, Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа : учеб. пособие / Г. А. Безуглая. – СПб., 2015. – С. 7–44.*
3. *Бекина, С. И. Музыка и движение / С. И. Бекина, Т. П. Ломова, Е. Н. Соковнина. – М., 1983. – С. 4–28.*

Лекция к теме 12. Создание хореографической композиции на основе синтеза лексики разных танцевальных систем.

1. Синтезирование – как основа дальнейшего развития бального танца.

2. Понятие «стилевого единства».

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 балльный 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.

Балльная 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 оказало 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 стилевого единства.

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

Рекомендуемая литература:

1. Карчевская, Н. В. *Эстрадный танец в Беларуси* / Н. В. Карчевская. – Минск: «Энциклопедикс». – 2015. – 272 с. (С 124-136)
2. Чурко, Ю. М. *Линия, уходящая в бесконечность* / Ю. М. Чурко. – Минск, 1999. – С. 9–24.
3. Чурко, Ю. М. *Pro танец : сб. статей* / Ю. М. Чурко. – Минск, 2011. – С. 62–89. 54

Лекция к теме 13. Создание хореографической композиции на материале бального танца для государственного экзамена

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 государственном 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.

Рекомендуемая литература:

1. *Беляева, О. П. Искусство балетмейстера : учеб. пособие / О. П. Беляева. – 2-е изд., доп. – Минск, 2014. – С. 27–63.*

2. *Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск, 2011. – Ч. 1. – С. 9–15.*

3. *Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск, 2014. – Ч. 2. – С. 9–19.*

4. *Кириллов, А. П. Мастерство хореографа : учеб. пособие для студентов хореогр. отд. вузов культуры и искусств / А. П. Кириллов. – М., 2006. – С. 30–47.*

5. *Мочалов, Ю. А. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены / Ю. А. Мочалов. – М., 1981. – С. 7–16.*

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

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.

1. Хореографическая композиция – форма сценического воплощения художественного замысла балетмейстера. Основные законы хореографической композиции
2. Составные части и выразительные средства хореографической композиции
3. Форма танцевального произведения как эстетическая категория художественного целого
4. Взаимобусловленность и соотношение формы и содержания в хореографическом произведении. Сценическая форма как способ воплощения и развития художественного содержания
5. Хореографическая композиция как форма сценической организации и соотношения выразительных средств танца
6. Основные принципы взаимодействия музыки и хореографии. Параметры взаимодействия музыки и хореографии: жанр, стиль, темп, метр, ритм, мелодия, интонация, фактура, образ
7. Принципы подбора музыкального материала для хореографического воплощения. Этапы балетмейстерского анализа музыкального произведения как необходимый подготовительный этап работы в процессе создания хореографической композиции
8. Понятие «программного» и «непрограммного» музыкального материала для постановочной работы и специфика работы с ним. Музыкальные формы, наиболее часто применяемые для создания хореографической композиции
9. Работа балетмейстера с концертмейстером по прослушиванию и анализу музыкального произведения. Особенности работы балетмейстера с музыкальной фонограммой.

10. Работа балетмейстера по созданию хореографической композиции на законченное музыкальное произведение. Компиляция как метод соединения, монтажа отдельных эпизодов и фрагментов в единое художественно-целостное музыкальное произведение.
11. Обусловленность рисунка танца художественным замыслом балетмейстера, содержанием хореографического произведения. Воздействие различных построений и перестроений на зрительное восприятие.
12. Классификация рисунков танца Виды рисунка танца в хореографической композиции, их разнообразие и особенности пространственного построения.
13. Логика развития рисунка танца. Зависимость рисунка танца от зрительного восприятия.
14. Способы увеличения зрительного восприятия рисунка танца. Особенности воздействия перестроений на сценической площадке.
15. Развитие рисунка танца на основе европейской программы бальной хореографии (Венский вальс, Медленный вальс).
16. Переходы между рисунками танца, их виды и особенности. Принципы построения рисунка танца на сценической площадке.
17. Специфика использования рисунка танца в «формейшен».
18. Картины геометрического рисунка.
19. Смена картин геометрического рисунка.
20. Классификация хореографической лексики.
21. Лексический фонд европейской и латиноамериканской программ. Характеристика лексика европейской программы (Медленный вальс, Танго, Венский вальс, Медленный фокстрот, Квикстеп).
22. Характеристика лексика латиноамериканской программы (Самба, Ча-ча-ча, Румба, Пасодобль, Джайв).
23. Обусловленность хореографической лексики характером и структурой музыкального материала.
24. Основные приемы сочинения движения.

25. Пластическая выразительность и средства ее воплощения в хореографическом произведении.
26. Пантомима в хореографическом искусстве, ее специфика и отличительные особенности. Мимика и пластика рук – средство пластической выразительности при создании хореографического образа.
27. Понятие «пластический мотив» в хореографическом произведении, созданном на основе европейской и латиноамериканской программ.
28. Приемы развития пластического мотива в хореографической композиции.
29. Балетмейстерский прием как один из способов организации пластического материала в хореографической композиции.
30. Специфика применения балетмейстерских приемов в процессе создания хореографического произведения.
31. Простейшие балетмейстерские приемы.
32. Особенности реализации простейших балетмейстерских приемов в процессе постановочной работы.
33. Зависимость применения простейших балетмейстерских приемов от музыкального материала.
34. Сочетание простейших приемов развития пластического мотива в процессе создания хореографического произведения.
35. Взаимосвязь рисунка танца и простейших приемов развития пластического мотива в процессе создания хореографического произведения.
36. Практическое воплощение синтеза различных простейших приемов развития пластического мотива в процессе создания хореографического произведения.
37. Хореографическая и музыкальная драматургия, их взаимосвязь и взаимозависимость.
38. Балетмейстер как автор-драматург танцевального произведения. Балетмейстер как режиссер танцевального произведения.

39. Основные части хореографического произведения, их специфика, длительность и логика построения.
40. Основные критерии при подборе хореографического материала при создании хореографической композиции для детей с учетом класса танцевания.
41. Принципы подбора музыкального материала, доступного для детского понимания исходя из возрастных особенностей. Сюжетно-игровая форма как способ реализации художественного замысла хореографического произведения для детей.
42. Танцевальная образность и средства ее воплощения в хореографической композиции для детей.
43. Работа балетмейстера по созданию хореографической композиции для детей.
44. Особенности художественного оформления хореографической композиции для детей (костюм, аксессуары, макияж).
45. Понятие «драматургия» хореографического произведения.
46. Особенности драматургии бессюжетного хореографического произведения.
47. Специфика сюжетной хореографии.
48. Характерные особенности «дивертисментного танца» и «действенного танца».
49. Образ как форма воплощения художественного замысла балетмейстера, идеи и драматургии хореографического произведения.
50. Музыкальный образ программно и непрограммного музыкального произведения.
51. Взаимосвязь и взаимозависимость музыкального и хореографического образа в сценической композиции.
52. Образность танцевального произведения, способы и приемы ее создания.
53. Принципы работы балетмейстера по созданию хореографического образа.

54. Основные законы драматургического развития хореографического образа.
55. Средства пластической выразительности в характеристике сценического образа.
56. Создание образных рисунков и образной лексики в процессе реализации хореографического замысла.
57. Работа балетмейстера по созданию хореографического образа.
58. Хореографическая форма, как устойчивая танцевальная структура для развития хореографических тем.
59. Понятие «соло» в хореографическом произведении, Хореографический монолог как форма хореографического произведения, специфика создания.
60. Выразительные средства при создании танцевальной партии для одного исполнителя.
61. Принципы подбора музыкального и хореографического материала для женских и мужских сольных партий. Принцип подбора исполнителя для сольного номера в зависимости от амплуа танцовщика, его технической подготовки и физических данных.
62. Камерные формы хореографического искусства, их структура, разновидность, специфика создания.
63. Хореографический дуэт и его разновидности.
64. Камерный танец – форма хореографического ансамбля.
65. Разновидности камерного танца, их состав и общая характеристика.
66. Особенности создания хореографической композиции, специфика подбора исполнителей.
67. Использование предмета в хореографической композиции.
68. Особенности работы с предметом при сочинении хореографической композиции в форме камерного танца.
69. Музыка как структурная и эмоциональная основа для подбора и воплощения пластического текста хореографического произведения.

70. Традиционные, смешанные и современные хореографические формы и их структурная особенность.
71. Взаимосвязь формы, стиля, жанра музыкального материала с лексическим текстом при создании хореографического произведения.
72. Подчиненность хореографической структуры законам музыкальных форм.
73. Типы образного взаимодействия музыкального, словесного и хореографического компонентов.
74. Органическое единение художественных средств и образных элементов различных видов искусств как условие создания хореографической композиции.
75. Роль постановщика в решении задачи создания гармонического единства выразительных средств различных видов искусства.
76. Принципы синтезирования лексических элементов различных танцевальных систем.
77. Мера, художественный вкус, сохранение стилистического единства создания хореографической композиции при синтезировании выразительных средств разных танцевальных систем.
78. Основные этапы создания сценической театрализованной хореографической композиции на основе бальной хореографии.
79. Разработка драматургии театрализованной хореографической композиции на основе бальной хореографии.
80. Работа балетмейстера по разработке программы и композиционного плана. Программа как основа создания композиционного плана танцевального произведения, точное, последовательное описание хореографического действия, построенного по законам драматургического развития.
81. Особенности работы балетмейстера по созданию программы на основе литературного, исторического и других источников.
82. Композиционный план – детализированный, развернутый сценарий хореографического действия будущей постановки.

83. Взаимозависимость художественного решения от драматургии и сценических образов театрализованной композиции.
84. Работа балетмейстера по подбору музыкального материала.
85. Типы взаимоотношения музыкальных голосов: общая характеристика. Понятие «полифония».
86. Разновидности полифонического изложения музыкального произведения.
87. Полифонический прием в хореографическом искусстве.
88. Полифонический прием как средство создания пластической выразительности в хореографическом произведении.
89. Специфика применения полифонических приемов при создании танцевальной композиции.
90. Зависимость использования полифонического изложения хореографической фактуры от музыкального материала.
91. «Двухголосье», «астенатный бас», «канон» и специфика их применения в создании хореографической композиции.
92. Взаимосвязь рисунка танца и полифонической организации пластического мотива.
93. Принципы создания хореографической композиции на основе синтеза бальной хореографии и лексики танцевальных систем.
94. Критерии подбора и специфика танцевальных систем для создания хореографической композиции на основе синтеза с выразительными средствами бальной хореографии.
95. Особенности подбора музыкального произведения для воплощения хореографической композиции на основе синтеза танцевальных систем.
96. Формирование художественного замысла (определение темы и идеи) и разработка драматургии хореографической композиции с учетом специфики лексического материала различных танцевальных систем.
97. Современная тема в бальной хореографии.

98. Принципы создания хореографической композиции на современную тему на основе синтеза бальной хореографии и лексики различных танцевальных систем.
99. Особенности формирования художественного замысла оригинальной хореографической композиции.
100. Сбор и анализ материала, изучение прямых и косвенных источников в процессе формирования художественного замысла оригинальной хореографической композиции.
101. Подбор музыкального материала для создания оригинальной хореографической композиции.
102. Разработка драматургии, составление программы и композиционного плана оригинальной хореографической композиции.
103. Композиционно-структурное значение балетмейстерских приемов при раскрытии образного содержания оригинального хореографического произведения.
104. Принцип подбора музыкального материала при воплощении образного содержания оригинального хореографического произведения.
105. Принципы использования балетмейстерских приемов в процессе воплощения художественного замысла оригинального хореографического произведения.
106. Простейшие балетмейстерские приемы как один из способов организации пластического мотива оригинального хореографического произведения.
107. Применение приемов полифонического изложения хореографической фактуры оригинального хореографического произведения.
108. Комбинирование приемов полифонического изложения хореографической фактуры оригинального хореографического произведения.
109. Особенности создания оригинального хореографического произведения – на материале бального танца.

110. Формирование художественного замысла оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для государственного экзамена.
111. Определение темы и идеи хореографического произведения.
112. Подбор музыкального материала для хореографического воплощения оригинального художественного замысла.
113. Определение стиля, жанра и формы будущего хореографического произведения.
114. Разработка драматургии, составление программы и композиционного плана оригинальной хореографической композиции.
115. Подбор выразительных средств для практического воплощения художественного замысла оригинальной хореографической композиции.
116. Подходы к реализации балетмейстерских приемов в процессе постановочной работы.
117. Работа над концепцией театрального оформления, светового решения и сценического костюма хореографической постановки.
118. Планирование и организация постановочного и репетиционного процессов по созданию оригинальной хореографической композиции.
119. Работа над концепцией театрального оформления концертной программы.
120. Проведение генерального прогона в процессе подготовки к государственному экзамену.

ТЕМАТИКА 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

1. Подбор музыкального материала для этюдной работы по сочинению рисунка танца. Анализ музыкального материала (определение метра, темпа, структуры по музыкальным периодам, жанра; выделение основных интонаций, нюансов звучания; характеристика особенностей музыкальной фактуры) для этюдной работы.
2. Сочинение танцевальных рисунков на отобранный музыкальный материал. Постановочная работа с исполнителями по созданию танцевального этюда на основе европейской и латиноамериканской программ.

II семестр

1. Подбор музыкального материала для этюдной работы по сочинению пластического мотива. Анализ музыкального материала (определение метра, темпа, структуры по музыкальным периодам, жанра; выделение основных интонаций, нюансов звучания; характеристика особенностей музыкальной фактуры) для этюдной работы.
2. Сочинение пластического мотива на отобранный музыкальный материал. Практическое воплощение пластического мотива.

III семестр

1. Подбор законченного музыкального произведения для создания хореографической композиции. Формирование художественного замысла по созданию хореографической композиции на основе законченного музыкального материала латиноамериканской и европейской программ.

2. Выбор формы воплощения художественного замысла балетмейстера. Балетмейстерский анализ законченного музыкального произведения (определение стиля, формы и структуры).
3. Подбор средств пластической выразительности для характеристики хореографического образа. Сочинение танцевального этюда по созданию хореографического образа в соответствии с отобранным музыкальным материалом.

IV семестр

1. Подбор законченного музыкального произведения для создания хореографической композиции для детей. Анализ отобранного музыкального материала.
2. Формирование художественного замысла по созданию хореографической композиции для детей на основе законченного музыкального материала. Создание композиционного плана хореографического произведения для детей.
3. Подбор и сочинение основных выразительных средств (лексика, рисунки танцев) для воплощения художественного замысла хореографического произведения для детей. Осуществление постановочной работы: практическое воплощение замысла хореографического произведения для детей.

V семестр

1. Подбор законченного музыкального произведения для создания сольного танца на материале европейской и латиноамериканской программ. Анализ отобранного музыкального материала.
2. Формирование художественного замысла по созданию хореографического монолога на основе законченного музыкального материала. Сочинение словестного текста для создания композиционного плана хореографического монолога.
3. Подбор и сочинение основных выразительных средств (лексика, рисунки танцев) для воплощения художественного замысла. Осуществление постановочной работы: практическое воплощение замысла хореографического произведения.

VI семестр

1. Подбор законченного музыкального произведения для создания хореографической композиции камерной формы. Анализ отобранного музыкального материала.
2. Формирование художественного замысла по созданию хореографической композиции камерной формы. Сочинение композиционного плана по созданию хореографической композиции камерной формы.
3. Подбор и сочинение основных выразительных средств (лексика, рисунки танцев) для воплощения художественного замысла. Выбор исполнителей и осуществление постановочной работы: практическое воплощение замысла хореографического произведения.

VII семестр

1. Подбор законченного музыкального произведения для создания сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ. Анализ отобранного музыкального материала для создания сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ.
2. Формирование художественного замысла по созданию сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ. Отбор лексических элементов разных танцевальных систем в соответствии с художественным замыслом сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ.
3. Сочинение хореографического текста на отобранный музыкальный материал. Отбор балетмейстерских приемов изложения хореографической фактуры в соответствии с художественным замыслом сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ.
4. Создание композиционного плана и выбор художественного оформления при создании сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ.
5. Постановочная работа по созданию сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ.

VIII семестр

1. Подбор законченного музыкального произведения для создания оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для государственного экзамена на материале европейской и латиноамериканской программ. Анализ отобранного музыкального материала для создания оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для государственного экзамена на основе европейской и латиноамериканской программ.
2. Формирование художественного замысла оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для государственного экзамена на основе европейской и латиноамериканской программ. Создание композиционного плана оригинальной хореографической композиции (дипломной работы) для государственного экзамена на основе европейской и латиноамериканской программ.
3. Сочинение хореографического текста на отобранный музыкальный материал для создания оригинальной хореографической композиции. Сочинение танцевальных рисунков создания оригинальной хореографической композиции.
4. Выбор балетмейстерских приемов изложения хореографической фактуры в соответствии с художественным замыслом оригинальной хореографической композиции. Выбор исполнителей для осуществления художественного замысла оригинальной хореографической композиции.
5. Работа над концепцией художественного оформления хореографического произведения оригинальной хореографической композиции.
6. Разработка сценария светового решения хореографического произведения.

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 бальном танце	устный опрос	2
12. Формирование художественного замысла и подбор выразительных средств хореографической композиции для детей с учетом их возрастных особенностей	коллоквиум	2
13. Принципы драматургического развития	сценарий	2

отдельных эпизодов сценической театрализованной композиции на основе европейской и латиноамериканской программ		
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
23. Использование полифонических приемов изложения хореографической фактуры в оригинальной хореографической композиции	этюдная работа	4
24. Организация постановочного процесса по созданию оригинальной хореографической композиции на материале бального танца для государственного экзамена	хореографическая композиция	4
25. Организация репетиционного процесса по созданию оригинальной хореографической композиции для государственного экзамена	хореографическая композиция	4

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.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 1. Форма титульного листа курсовой работы

Министерство культуры Республики Беларусь

Учреждение образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

Факультет традиционной белорусской культуры и современного искусства

Кафедра хореографии

Фамилия Имя Отчество

НАЗВАНИЕ РАБОТЫ

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

Научный руководитель:

кандидат наук, профессор

ФИО _____

(подпись)

« ___ » _____ 2019 г.

Минск 2019

Пример 2. Оформление содержания курсовой работы

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. История возникновения фристайла как новой формы спортивного бального танца	6
1.1. Зарождение фристайла в 1980-х – 1990-х гг. XX в	6
1.2. Современные тенденции развития фристайла	9
Глава 2. Взаимосвязь экранного искусства и спортивно-бальной хореографии	14
2.1. Бальный танец в киноискусстве.....	14
2.2. Использование художественных образов из кинематографа для создания танцевального номера по фристайлу	18
Заключение	22
Список использованных источников	23
Приложения	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.

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ЗАДАНИЯ

В экзаменационном задании студент должен реализовать свой замысел всеми доступными средствами, представив оригинальное решение хореографической композиции, демонстрирующее его художественный взгляд. Итоговой аттестацией выпускника является государственный экзамен.

I семестр

Сочинение студентом танцевального этюда на заданную музыкальную тему на основе развития рисунка танца с использованием простых и (или) сложных, двухплановых 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.

II семестр

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 использованием по своему выбору одного или нескольких простейших балетмейстерских приемов с последующим публичным показом в балетном классе.

III семестр

Сочинение студентом танцевального этюда на основе создания хореографического образа (воплощение явлений природы, образов животных и птиц, литературных, мифологических и сказочных персонажей и т. п.) на заданную музыкальную тему с последующим публичным показом в балетном классе.

IV семестр

Сочинение студентом хореографической композиции для детей с применением различных средств пластической выразительности с последующим публичным показом в балетном классе.

V семестр

Создание хореографического номера в форме камерной хореографии с последующим публичным показом в балетном классе.

VI семестр

Создание сценической театрализованной хореографической композиции на материале европейской и латиноамериканской программ с последующим публичным показом.

VII семестр

Создание развернутого танцевального этюда с использованием приемов полифонического изложения хореографической фактуры на основе синтеза выразительных средств разных танцевальных систем с последующим публичным показом в балетном классе.

VIII семестр

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 государственном экзамене показываются оригинальные хореографические композиции (сольные, камерные, массовые) на материале бальной хореографии.

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

1. Асафьев, Б. В. *О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания.* / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1974. – 249 с.
2. Астахов, А. П. *Работа над музыкой при постановке танцев в самодеятельном коллективе: методическое пособие* / А.П. Астахов, - репертуарно – редакционная коллегия управления культпросветучреждений министерства культуры Р Б, Минск, 1987. – с 6-14 .
3. *Балет : энциклопедия* / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Совет. энцикл., 1981. – 623 с.
4. Бекина, С. И. *Музыка и движение* / С. И. Бекина, Т. П. Ломова, Е. Н. Соковнина. – М. : Просвещение, 1983. – 208 с.
5. Белявский, Д. Н. *Формейшн в танцевальном спорте: сущность и особенности: учебн.-метод. Пособие* / Д. Н. Белявский. – Минск : БГУФК, 2015 –158 с.
6. Беляева, О. П. *Искусство балетмейстера : учеб. пособие* / О. П. Беляева. – 2-е изд., доп. – Минск : Респ. ин-т высш. шк., 2014. – 176 с.
7. Блазис, К. *Искусство танца.* / В кн. *Классики хореографии* / К. Блазис. - М.-Л.: Искусство, 1937 – 356 с.
8. 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, [4] л. : ил.
9. Биркенбил, В. И. *Язык интонации, мимики, жестов* / В. И. Биркенбил. – СПб. : Питер-Пресс, 1997. – 145 с.
10. Вашкевич, Н. Н. *История хореографии всех времен и народов* / Н. Н. Вашкевич. – М.: Лань, 2009. – 192 с.
11. Воронин, Р. Е. *Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века) : автореф. дис. . канд. искусствоведения.* М, 2007, – 24 л
12. Гудей-Каишальян, В. Г. *Соотношение музыки и хореографии в процессе исторического развития балетного жанра* / В. Г. Гудей-Каишальян // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. – Мінск, 2008. – Вып. 5. – С. 167–176.

13. 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.
14. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск : БГУКИ, 2014. – Ч. 2. – 125
15. Добровольская, Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. – Л. : Музыка, 1975. – 252 с.
16. Есаулов, И. Г. Хореодраматургия: (Искусство балетмейстера) / И. Г. Есаулов. – Ижевск : МСА, 1998. – 112 с.
17. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера [Текст]: учеб. пособие / Б. Е. Захава. – 5-е изд. – Москва: РАТИ–ГИТИС, 2008. – 432 с
18. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров – М. Искусство. 1976. – 351 с.
19. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. Р. В. Захаров – М.: Искусство. 1954. – 431 с.
20. Карп, П. М. Балет и драма / П. М. Карп. – Л.: искусство, 1979. – 246 с
21. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в Беларуси / Н. В. Карчевская. – Минск: «Энциклопедикс». – 2015. – 272 с. (С 124-136)
22. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа: учеб. пособие для студентов хореогр. отд. вузов культуры и искусств / А. П. Кириллов. – М., 2006. – 154 с.
23. Коновальчик, И. В. Специфика воплощения женских образов в национальном балетном спектакле «Князь Витовт» / И. В. Коновальчик // Культура: открытый формат – 2015 : библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультур. деятельность : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред. совет: В. Р. Языкович (пред.) [и др.]. – Минск, 2015. – С. 115–119.
24. Коновальчик, И. В. О некоторых аспектах отражения женского образа в произведениях современных хореографов / И. В. Коновальчик // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 18 трав. 2018 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; ред. кол.: В. Г. Чернець (голова) [та ін.]. – Київ, 2018. – С. 72–75.
25. Кононенко, Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. – М. : Вече : АСТ, 2003. – 509 с.

26. Костерина, М. А. *Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца : дис. ... канд. искусствоведения 24.00.01 / М. А. Костерина.* – Саранск, 2008. – 141 л.
27. Кох, И. Э. *Основы сценического движения / И. Э. Кох.* – М. : Просвещение, 1976. – 222 с.
28. Ладыгин, Л. А. *О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. пособие / Л. А. Ладыгин.* – М. : МГК, 1993. – 144 с.
29. Лебедева, Г. Д. *Балет: семантика и архитектоника / Г. Д. Лебедева.* – М. ; СПб. : Лань, 2007. – 160 с.
30. Лопухов, Ф. В. *Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов.* – М. : Искусство, 1972. – 215 с
31. Лэрд, У. *Техника исполнения латиноамериканских танцев / У. Лэрд; пер. О. Р. Демидовой.* – М.: АСТ, 1998. – 186 с.
32. Мелехов, А. В. *Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т.* – Екатеринбург, 2015. 128 с.
33. Мочалов, Ю. А. *Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены / Ю. А. Мочалов.* – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.
34. Мур, А. *Бальные танцы / А. Мур; пер. С. Ю. Бардиной.* – М.: Астрель, 2004. – 319 с.
35. Мясников, А. *Образ / А. Мясников // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев.* – М., 1974. – С. 241–248.
36. Никитин В. Ю. *Мастерство хореографа в современном танце. / В. Ю. Никитин,* – ИД «Один из лучших», 2011. – 214 с., ил.
37. Петриева, В. И. *Мастерство хореографа: методические указания для вузов / В. И. Петриева; Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО ТГПУ.* – Томск: Издательство ТГПУ, 2011. – 187 с.
38. Пуртова, Т. В. *Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы) / Т. В. Пуртова.* – М. : ГРДНТ, 2006. – 168 с.
39. Ромэн, Э. *Вопросы и ответы на экзаменах уровня сложности “ассоушизэйт” по латине и стандарту имперского общества учителей танца / Э. Ромэн; пер. О. Р. Демидовой.* – М.: АСТ, 1998. – 76 с
40. Смирнов, И. В. *Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов.* – М. : Просвещение, 1986. – 191 с.
41. Станиславский, К. С. *Искусство представления [Текст] / К. С. Станиславский.* – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. – 192 с.
42. *Техника бальных танцев / Имперское общество учителей танца; пер. С. Ю. Бардиной.* – М.: Астрель, 1994. – 134 с.

43. Чурко, Ю. М. *Линия, уходящая в бесконечность* / Ю. М. Чурко. – Минск : Польша, 1999. – 224 с.
44. Чурко, Ю. М. *Pro танец : сб. статей* / Ю. М. Чурко. – Минск, 2011. – С. 62–89. 54
45. Ховард, Г. *Техника исполнения стандартных танцев* / Г. Ховард. – М.: БММ АО, 1999. – 80 с.
46. Холфин, Н. С. *Опыт теории хореографии (виды хореографического искусства)* / Н. С. Холфин // *Балет*. – 1998. – № 4. – С. 54–57.
47. *Драматургия балетного спектакля*. [Электронный ресурс]. – Минск. – 2019. Режим доступа [http: / horeograf.at.ua](http://horeograf.at.ua) > *dramaturgii_i_khoreograficheskom* – Дата доступа: 02.07.2017

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Критерии оценки результатов учебной деятельности

10 баллов (превосходно) – 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 (отлично) – 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 (почти отлично) – 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 (очень хорошо) – 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 (хорошо) – 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 (почти хорошо) – 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 (вполне удовлетворительно) – 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.

3 балла (удовлетворительно) – 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.

2–1 балла (неудовлетворительно) – 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.