



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ИСТОРИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ ЯЗЫЧЕСТВА И БАШКИРСКОГО ТАНЦА

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура  
Направленность программы бакалавриата  
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:  
73,77 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« 22 » 01 2019 г.  
зав. кафедрой хореографии  
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил(а):  
Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1 Кст  
Бикжанова Манзура Арыстанбаевна

Научный руководитель:  
к.филол.н., доцент кафедры хореографии  
Л.Г. Ованесян Ованесян Л.Г.

Челябинск  
2019

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЯЗЫЧЕСТВА КАК ЭТНИЧЕСКОЙ РЕЛИГИИ БАШКИРСКОГО НАРОДА.....	7
1.1. Особенности доисламских верований башкирского народа.....	7
1.2. Обрядовые башкирские танцы: тематическое многообразие и содержание.....	13
1.3. Связь музыки и хореографии в башкирских танцах.....	18
ГЛАВА 2. РОЛЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ В РАЗВИТИИ И СОХРАНЕНИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БАШКИРСКОГО НАРОДА	24
2.1. Государственный академический ансамбль народного танца Башкортостана им. Ф. Гаскарова.....	24
2.2. Особенности создания хореографического произведения на основе башкирского фольклора.....	27
2.3. Проблемы подбора музыкального материала при создании народного танца.....	31
2.4. Формирование хореографической и музыкальной культуры участников танцевального коллектива татаро- башкирского этнокультурного объединения «Дуслык» г. Костаная.....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	52
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	54

## ВВЕДЕНИЕ

В современном многонациональном Казахстане самобытная культура каждого народа, проживающего на его территории, имеет право на изучение, сохранение и поддержку. Развитие и сохранение любой национальной культуры на современном этапе связано с нахождением адекватных механизмов ее трансляции, с действенностью живых традиций. С решением этих проблем связан и возросший интерес к истории национальной традиционной культуры.

Сегодня в Казахстане созданы все условия для самоидентификации более сотни народностей и национальностей, составивших монолитный казахстанский этнос. «Мы, народ Казахстана...», – так записано в Конституции Республики Казахстан. (3) Причем особенность такого гармоничного сосуществования обеспечена тем, что русские, украинцы, немцы, уйгуры, ингуши, чеченцы, греки, татары, курды, поляки, представители других народов нашей страны не теряют связей с одноименным этносом за пределами Казахстана, не расстаются с многовековыми духовными и культурными корнями. Для представителя любой нации действуют национально-культурные центры, языковые воскресные школы, где есть возможность обучения на родном языке, изучения своей истории, традиций, культуры.

Особенно важен этот вопрос в деле воспитания подрастающего поколения. Именно народные истоки являются необходимой нравственной основой для воспитания и развития подрастающего поколения.

Башкирская диаспора в Казахстане довольно многочисленна и представители этой национальности есть в каждом регионе. Согласно переписи 2012 года в Казахстане проживает 17 263 человек. В каждом областном центре созданы татаро-башкирские национальные центры, основной задачей которых является возрождение, сохранение и развитие национальной культуры. Региональными организациями разработаны

программы по исследованию башкирской народной художественной культуры, обратив особое внимание на их локальные традиции. Эта работа необходима для более целостного осмысления исторической, национально-культурной обусловленности региональной специфики народной культуры во всем многообразии проявлений её векового бытования. Изучению и освоению подлежат фольклор (словесный, музыкальный, театральный), народная одежда, художественные промыслы и ремесла, другие сферы народного знания.

Одним из универсальных языков культуры, который содержит глубинный пласт этнической памяти народа, специфику ментальных особенностей, является традиционное хореографическое искусство.

В аспекте нашего исследования основное внимание мы уделим башкирской хореографии, ее истокам, связи с музыкальными традициями, рассмотрим влияние древней языческой религии на сюжетную тематику и хореографию башкирского народного танца. В древности башкиры исповедовали анимизм. В их религии присутствовало 12 богов, главным из которых являлся Дух Неба. В этом башкир многое объединяет с казаками, которые тоже поклонялись Небу – Тенгри. Согласно представлению предков, Вселенная делилась на 3 зоны: земля, все, что находится над землей, и все, что находится под землей. Поэтому, чтобы лучше понимать представителей национальности, стоит уделить внимание религии.

Анализ репертуара ансамблей танца показал, что башкирские танцы очень популярны. Однако, большинство руководителей-постановщиков имеют слабое представление о культурной истории башкирского народа, многие танцы однотипны, в танцах нет достаточного национального колорита, особенностей подлинно народного стиля. Многие постановки повторяют уже поставленные ранее варианты сценических композиций. Это говорит об актуальности проблемы более глубокого изучения культурной самобытности хореографии башкирского народа. Это будет ориентиром для дальнейшего развития народного хореографического

искусства, способом верного соотношения традиций и новаций, сохраняя непрерывность и преемственность фольклорной традиции, самобытность и неповторимое своеобразие национальной башкирской танцевальной культуры.

Одной из важнейших целей хореографа при создании хореографического произведения является выбор музыкальной композиции. Композиция не должна быть однообразной и монотонной, а должна вызывать эмоции и помогать раскрывать содержание танца, идеи постановки и правильное понимание художественных образов.

Цель работы – изучить специфику этнической религии башкирского народа и выявить влияние язычества на формирование башкирского народного танца.

Задачи:

- изучение литературы, связанной с темой исследования;
- теоретическое исследование сущности язычества как этнической религии башкир;
- раскрыть особенности башкирской народной хореографии;
- определить связь музыки и хореографии в башкирском народном искусстве;
- проанализировать творческую деятельность хореографических коллективов и выявить их возможности в плане возрождения и развития национальных культурных традиций;
- рассмотрение методов создания хореографических постановок на основе башкирского танца.

Объект исследования: башкирский народный танец.

Предмет исследования: творческая деятельность профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов.

Методологическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных культурологов, этнологов, социологов, педагогов. В отдельных трудах российских ученых (А.Д. Жаркова, Т.Г.

Киселевой, Ю.А. Стрельцова, В.М. Чижикова) раскрываются общие вопросы комплексного изучения традиционной культуры народа, излагаются варианты ее использования в современном педагогическом процессе, затрагиваются аспекты повышения роли народного творчества в культурно-досуговых учреждениях.

Достаточно полно представлена история, описания башкирских танцев в исследованиях Л. Нагаевой, М.А. Бурангулова, С. Рыбакова, С.И. Руденко.

Заслуживает внимания книга Ф. Гаскарова «Башкирские танцы», изданная в 1956 году с описанием 8 поставленных им танцев. Также были изучены отчеты о деятельности государственного ансамбля народного танца Башкортостана имени Ф. Гаскарова.

В качестве ведущей гипотезы выдвинуто предположение о том, что сохранение и развитие народной хореографической культуры может быть решено на основе изучения истоков зарождения и развития этнической культуры.

Методы исследования: теоретический анализ, наблюдение, беседы, изучение и обобщение опыта творческой деятельности профессиональных и самодеятельных коллективов.

База исследования: татаро-башкирское этнокультурное объединение «Дуслык», танцевальный коллектив (г. Костанай).

Практическая значимость исследования заключается в том, что предложенный материал будет интересен руководителям творческих коллективов, студентам хореографических специализаций, педагогам дополнительного образования.

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

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЯЗЫЧЕСТВА КАК ЭТНИЧЕСКОЙ РЕЛИГИИ БАШКИРСКОГО НАРОДА

## 1.1. Особенности доисламских верований башкирского народа

Учитывая этническую многонациональность Республики Казахстан, мы не можем не говорить о возрождении общей культуры народа, сохранении и восстановлении утерянных традиций, которые обеспечивали коренному и каждому малому этносу свою самобытность и неповторимость. Именно художественное творчество наиболее эффективно способствует духовному восстановлению личности через овладение культурными ценностями прошлого и настоящего.

Практика показывает, что большинство наших современников имеют слабое представление о культурной истории своего народа, забыты и утеряны традиции и обычаи предков. Сохранение и развитие культурной самобытности каждого народа невозможно без знания и изучения истоков, так как в культурных традициях каждой нации заключена многовековая мудрость житейского опыта. В настоящее время наблюдается повсеместный интерес к возрождению народных обычаев, праздников и обрядов, что позволяет говорить о необходимости теоретического и практического подхода к исследованию современных процессов, происходящих как в целом в культуре, так и в народном художественном творчестве на локальном уровне.

Культуру можно представить как «огромную лабораторию, в которой создаются общечеловеческие и национальные ценности, собираются воедино достижения человеческого общества с глубокой древности до наших дней» (30, с. 34). Как неисчерпаем и разнолик человек, так многогранна и культура, являясь объектом изучения историков, социологов, психологов, философов и т.д.

Настоящее поколение обогащается опытом прошлого и передает его будущему человечеству. И этот вечный круг трех единств не замыкается.

Происхождение хореографического искусства было бы невозможно, если бы на помощь танцевальной пластике не приходила музыка. Благодаря музыке в танце усиливается выразительность пластики, а также ее ритмическая основа. Вне музыки хореографическое искусство не существует. На примере могу привести народы восточных или же африканский племен, у них и по сей день сохранились танцы, сопровождающиеся только под ритм ударных инструментов. Ритм ударных инструментов, точнее существенная ее сторона тоже является музыкой. Танцев же без звука – ритмического сопровождения – не бывает.

Ритм в переводе с греческого означает «стройность», «соразмерность», ритм – это свойство музыки, которое проявляется в соразмерности воспринимаемых элементов: звуковых, изобразительных, речевых. Тембр, окраска, длительность, расположение звуков идущие гармонично друг за другом соблюдая все эти правила, только тогда музыка может считаться музыкой. Музыкальная тема создается сочетанием нескольких мелодических тем. Существует понятие «не каждое движение может быть языком танца, но и в музыке, не каждый звук считается музыкой».

Неотъемлемой частью, основой в хореографическом искусстве является музыка, которая развивает выразительность танцевальных средств в хореографии. Многозначной считается и ее роль в создании хореографического произведения. По многим, общим законам развивается музыкальное и хореографическое искусство. Имеется и различие, например: музыка живет только во времени, что касается танца, то танец живет и во времени и в пространстве.

Источником творчества каждого постановщика и исполнителя является музыка, которая вдохновляет его, определяет атмосферу, характер и настрой создаваемого образа. В свою очередь музыка для зрителя является некой подсказкой, которая помогает ему понять характер, эмоциональное состояние героя, обстановку танца, а также понять

содержание хореографической постановки. Музыкальное искусство двояко влияет на хореографическое искусство. Во-первых – хореографическое искусство подчиняется закономерностям музыки, что способствует раскрытию не выявленных возможностей танцевального развития. Во-вторых – поиск стилистических особенностей музыки с ее многословной структурой. Музыка с ее многослойной структурой и богатством гармонических компонентов играет высокую роль.

Музыкальное и хореографическое искусство являются взаимодополнением друг друга, вместе они создают зримые и слышимые образы, если такие образы совпадают, то это означает, что постановщик правильно понял и почувствовал музыку. Постановщик находит материал в музыкальном произведении, который помогает ему раскрыть характерные черты, основные интонации героев, и все это передает в собственном хореографическом решении. Важность заключается в одном: сила воздействия танцевального произведения в объединении музыкального и хореографического искусства.

Важным достоинством синтеза и хореографического и музыкального искусства заключается в том, что хореографическое искусство может определить в музыкальном содержании мысль, хореографическое развитие которой дополняет и обогащает восприятие музыкального сопровождения. Музыка имеет собственную многослойную структуру, а также многообразие гармонических компонентов, например: темп музыки (скорость звучания) определяет значение: задает общую скорость в танце и изменения (смены, замедления и ускорения).

Ценность музыкального и хореографического искусства заложено в способности существования друг без друга. Если эти два искусства предпочитают быть вместе, то это не для поглощения друг друга, а наоборот для взаимопомощи, именно это помогает раскрыть идеи и образы, задуманные ими сообща. Взять к примеру, бессюжетную хореографическую постановку и воплотить ее на не предназначенное для

танца музыкальное сопровождение, в свою очередь это приведет к конкретизации, а также сужению танцевальной композиции, благодаря этому композиция приобретает неприметные черты сюжетности.

При соединении музыкального и танцевального искусства в это время рождаются музыкально-танцевальные формы такие как пастораль, сюита и интермедия.

Музыкальное искусство было и будет опираться на выразительность интонации человеческой речи, в свою очередь хореографическое искусство опирается на выразительность движений человеческого тела. На основе драматургии музыки создаются танцевальные постановки, номера на концерты и даже спектакли. Первые упоминание о танцсимфонии появляются в определении И. Соллертинского, где он пишет, что симфонизирование классического танца хорошая попытка, создавая при этом форму, которая схожа с музыкальной на самостоятельной разработке танцевальных тем.

Считается, что танцсимфония является содержательной основой действия в хореографии, когда музыка передает ей специфические для нее основы драматургии. Образ является основой любого танца, при сопоставлении и развитии танцевального образа происходит выражение сложных отношений в жизни. В музыкальном и хореографическом искусстве, природа «человековедения» другая, отличающая от искусства драматургии, литературном произведении. Музыка и хореография обладают уникальными возможностями вникать вглубь процессов жизни, при этом раскрывая нечто всеобщее, типичное. «Симфонический танец» такое понятие упоминается, а также широко используется в балете, зарождается на родстве танцевальных форм с формами развития симфонической музыки. Если говорить о симфоническом танце, на сразу можно представить массовые хореографические постановки, где встречаются участие солистов, кордебалета, корифеев. Контрасты, лейттемы или лейтмотивы такие особенности присуще симфоническому

танцу, присуще симфонической музыки. Музыка в балете демонстрирует чувства, состояния, характер каждого героя, при этом раскрывает этапы развития действия, различные отношения, которые складываются между героями, а также содержащие в себе лейтмотивы.

Балетмейстер-постановщик при постановке спектакля или миниатюры, всегда должен опираться на музыку, содержательно обогащавшую сценарную канву, но не стоит и забывать о драматургической канве сценария, в результате существенно влияет на решения отдельных эпизодов, а также на форму драматургии. Музыкальная драматургия складывается по принципу ситуаций по жизни, а также конфликтных ситуаций, процессы которых свойственны инструментальной и симфонической музыке. Балет как искусство имеет свой путь, который проходит через органический синтез музыкальной и сценарной драматургии, через их взаимодействие в хореографическом действии. Совместная работа балетмейстера, сценариста, а также композитора приводит к плодотворному методу при создании новых балетных постановок.

Как мы уже говорили, хореографическое и музыкальное искусство несомненно родственны, музыка – есть составляющая и необходимая часть хореографического произведения. Музыка придает эмоциональное и образное содержание, музыка влияет на ритм, структуру, а также драматургию всего хореографического произведения. Но не стоит забывать, что музыка не должна полностью поглотить хореографию, то есть не должна превратиться в ее структурно-ритмическую копию, такое обычно вредит образности, и наносит ущерб содержанию драматургии.

Музыкальное и танцевальное искусство является дополнением друг друга, также способны к существованию без друг друга. Совместная их же работа, становится не порабощение одного другим, а взаимопомощь друг другу, помогает раскрывать идеи и тему танцевальной композиции. Хореографическое искусство располагается непосредственно по середине

между музыкальным искусством и литературным искусством. Хореографическое искусство более конкретизировано, что нельзя сказать о музыкальном искусстве, что касается поэзии более конкретизирована более однозначна, нежели хореография. Лишь по этой причине самый совершенный сценарий изложенный словами, теряет в хореографической постановке характерные черты и обретает мифологическую сосредоточенность.

История становления музыки, как и история хореографического искусства – это процесс развития человеческой культуры, развития общества, также процесс развития социальных особенностей разных времен. «Седая древность», именно тогда берет начало развитие танцевальное искусство. С помощью движения еще в глубокой древности люди открыли способы выражения своих эмоций, мыслей и поступков. Язык танца многонационален и понятен каждому народу, благодаря выразительности, пластичности человеческого тела вместе с сопровождением музыкальными ритмами и мелодиями.

Вначале человечество передавали в танце свои представления и верования в покровителей и богов – танец именовался «обрядовым». В танце люди просили у бога хорошего урожая, удачную охоту, спасение от болезней и недугов. В наши дни такие обрядные танцы можно встретить у американских индейцев или первобытных племен Австралии.

Шли годы, и человечество все бодрее и лучше открывало тайны мироздания, и танцевальное искусство помаленьку теряли свое первоначальное «магическое» назначение. Ныне же в них выражаются присущие почти каждому народу эмоциональные аспекты такие как: жизнерадостность, вольнолюбие, жизнеутверждающее восприятие мира. Вследствие этого танец всякий раз был нелюбим и непонятен ожесточёнными церковными служителями. Впрочем, танец оказался значительно сильнее и жизнеспособнее предрассудков и мракобесия. Танец вынес все тяготы, восторжествовал и расширил собственную сферу

воздействия. Возродилось единое искусство, которое в данное время мы именуем хореографией. Она, по собственному существу, не имея системы записей движений, передавалась из поколения в поколение, как эстафета, все важное и более выразительное, что происходило на протяжении ее исторического развития.

Как тайник творческих воображений и фантазий берегут и передают народы грядущим поколениям собственные танцы. Они формировались и оттачивались, как алмаз, на протяжении множества веков. В собственном новеньком обработанном облике национальные танцы переходили на паркет: на придворных балах танцевала аристократия. Артисты плясали в собственных спектаклях, дабы «внести некоторое оживление» в ход нешуточных и серьезных оперных и драматических представлений. Театральный танец наполнялся техничностью, направленной от артистов, шутов, акробатов и скоморохов. Таким образом больше четырех веков назад и зародился балет.

Зарождение танцевального искусства можно отнести к истокам людской культуры. В семнадцатом веке появилась возможность классифицировать и поделить большое количество движений, можно заявить, что подобная долгая дорога становления танцевального искусства и кропотливый отбор средств выразительности говорят о беспристрастной эстетической значимости и актуальной значимости данного искусства.

В башкирских танцах исторически складывались всевозможные танцевальные формы: танец парный, пляска, перепляс, хороводно-импровизационный хоровод. Немного позднее начали придумывать и отбирать более выразительные движения, интересные и разнообразные рисунки танца, таким образом, оставляя след в танцах. Данные танцы были посвящены разным событиям в жизни – сезонным праздничным дням, свадьбам, ритуалам, которые берут начало еще со времен язычества.

Можно смело сказать, что на протяжении всей истории танец совершенствовался, развивался и преумножал собственные накопления.

Как показала нам история, дорога к танцевальному искусству идет сквозь психологию и художественное раскрытие психологических нравов, и проходит через танцевально-музыкальный образ.

Разнообразно и уникально хореографическое искусство. Танцевальное содержание, определенный смысл заложенный балетмейстером или танцором передает хореографическое искусство путем таинственного, пластичного языка человеческого тела. Закончим словами американского хореографа и основоположника танца «модерн» Марта Грехем: «Танец – это тайный язык души».

## 1.2. Обрядовые башкирские танцы: тематическое многообразие и содержание

Окунемся немного в древность, в древности человек отражал в танцах важные этапы жизни, будь это охота, борьба, радость одержанной победы, все это выражалось в танцах. В музыки танцев древних племен, можно было найти не только ритмическую основу, но также и эмоциональную связанную с танцевальным решением.

Танцевальное искусство, если сравнивать его с другими видами деятельности человека, не часто оставлял свой след в истории, который просуществовал бы тысячелетия, например, каменные орудия, посуду предназначенная для домашнего обихода или живописи оставленных на камнях тех времен.

До сих пор, нельзя точно сказать с какого периода танец стал считаться частью культуры человека, однако можно с уверенностью можно заявить, что танец еще до появления самых древнейших цивилизаций являлся важнейшим элементом и украшений различных церемоний, ритуалов и празднований.

3300 г до н.э. появляются первые упоминания о наличии танца, например, можно увидеть танцующие фигуры на скальных рисунках в

жилищах древних народов Бхимбетка (Индия), а также в захоронениях Древнего Египта. Считается, что первым примером в использовании танца можно было встретить в сопровождении сказаний мифов. Танец был связан с любовной игрой, способ выражения своих чувств к противоположному полу.

Задолго, еще до возникновения письменности, танец считался способом для передачи сказаний, ну а танцевальные позы изучали выдающиеся скульпторы Древней Греции, целью служило изображение чувств посредством скульптуры. Упоминания о плясках можно не раз встретить в Ветхом Завете. Можно встретить такие упоминания как, например, Царь Давид, который обнажившись, плясал стоя перед ковчегом Завета, или же Силоамские девы в пляски водили хороводы. По данным археологическим раскопкам Древнего Египта, есть упоминания о коллективных женских танцах (гробница Ур-ари-эн-Птах, шестая династия).

Культура Древней Индии имеет глубокие танцевальные традиции. В Индии танец считался характерным действием бога Шивы. А индийский трактат назывался Натьяшастра, здесь идет описания видов индийских танцев, а также танцевальные переходы, которые называются карана. Нритта и Нритья два аспекта формы классического танца в Индии. Чистый танец, имеющий абстрактные движения человеческого тела, согласованные с хастами – жесты рук, все это относится к аспекту Нритта. Что касается, Нритья можно охарактеризовать сочетанием чистого танца с сюжетным танцем. В храмовых ритуалах, танцы занимали огромное место, поэтому архитектор предусматривал специальную площадку. Мата Хари исполнительница экзотического танца, благодаря ей индийский танец стал известен в Европе.

Архаические и ритуальные черты в танце сохранил в себе Китай. Танец в Китае исполнялся коллективно, массово во время больших праздников, например, танец дракона или танец льва.

Профессия танцовщиц в Японии переплеталась с профессией жрицы – Мико. В Японии танец содержащий определенное повествование (Кагура) представлял пантомиму. Нихон-буе так именуется в Японии развитый танец, суть такого танца в раскрытии заранее изученных поз, именующихся ката. Изучение танца в Японии, был введен в образование, то есть стал неотъемлемой частью женского образования, а также икебаной и каллиграфией. Также в Японии, важным атрибутом для танцовщиц был веер.

В Древней Греции танец широко представлен. Понятие «хореография» происходит от греческого именованья. В культуре Древней Греции ярко представлены религиозные танцы, в исполнении корибант и вакханк. Секуляризация танца имело огромное значение в Древней Греции, также здесь мы можем встретить брачные, военные, театральные, и даже салонные. Немало важным было то, что мужчины и женщины танцевали порознь.

С появлением и распространением христианства происходит исчезновение ритуальных танцев, пляски превращаются в низменное порицаемое занятие, танцы начинают восприниматься как пережиток язычества и подвергаются критике. Все это приводит к «танцевальной революции» в Европе. Танец становится привилегией господствующего класса, постепенно салонный танец приобретает важное значение, появляется такое понятие как бал, где окончательный вид получает парный танец. В 1385 году был зафиксирован первый бал, проведенный в Амьене. Такие танцы как бранль, сардана, павана, фанданго, аллемандра является примером староевропейского танца. Танец фламенко приходит вместе с цыганами, ну а танец краковяк получил распространение в Польше.

Туано Арбо в 1589 году выпускает учебник о появлении классического танца. Чуть позже уже в XVII веке появляется балет, где исполняются такие танцы как контрданс и менуэт. А уже в 1713 году в городе Париже была открыта первая школа в которой преподавали балет.

Такие танцы как вальс, болеро и кадрили появляются в XVIII веке, XIX веке появляется полька. Также в Париже в 1830 году рождается еще один сценический женский танец канкан, его отличительной чертой были высокие и энергичные махи ногами, поднятие юбок и эффектный шпагат в конце танца. Ла Гулю была известной исполнительницей танца канкан. Танцевальный жанр бурлеск приобретает популярность в 1868 году, также во Франции, вскоре после от этого жанра отпочковался стриптиз, именованный как Мулен Руж в 1893 году. Лои Фуллер становится основательницей такого танца как модерн в 1892 году, уже после данный танец развила Айседора Дункан. Русский балет Дягилева основывается в 1911 году. А уже в 1934 году Агриппина Яковлевна Ваганова публикует работу «Основы классического танца».

Вскоре появляются такие танцы как фокстрот, чарльстон, ча-ча-ча, а именно появляются в XX веке. Огромную роль в основании современного танца сыграла традиция свинга и музыка в стиле джаз. В танцах пасодобль и танго идет акцентировка конфликта между партнерами. Бразильская карнавальная самба стала известна всему миру. Японское буюто, на основе его было создано танцевальное направление.

Компактная импровизационная техника возникает в городе Нью-Йорке в 1970 году, именно она значительно развивает западную современную культуру танца. Брейкинг уличное направление танца хип-хоп культуры появляется в этом же году. Уже в конце XX века появляется танец гоу-гоу, основывается на характерных эротических движениях.

Проведя анализ, можно наблюдать, как видоизменялся танец на протяжении многовековой истории, какие черты и особенности приобретал. В различных исторических периодах виден свой уникальный след в танце. Танец сохраняет преемственность поколений, культурно связывая информацию и традиции различных народов. Если преемственность теряется, то общий культурный уровень людей снижается. Начинается это с непонимания до конца значения и смысла

танца его исполнителями, это можно охарактеризовать исполнения народных и ритуальных танцев. Данные танцы порождают чувства родства, единения народа, что давало жизненные силы и энергию для выполнения основных социальных функций.

Танцевальные движения облегчали серые трудовые и бытовые операции. Также данные телодвижения были важным элементом военных ритуальных танцев. Бракосочетание, как важнейшее событие в жизни человека, также сопровождалось ритуальными танцами, в процессе исполнения которых рождались родственные чувства между людьми. Поэтому танцы в древних времена имели ритуальный характер, и данный фактор сопутствовал появлению религиозных, социальных и эстетических функций танца.

Подводя итоги, можно сказать, что данные функции были представлены ритуалом, но еще не возможно было отделить их друг от друга. Танцы всегда служили средством объединения и общения людей и понимания друг друга. Танец является способом самовыражения.

### 1.3. Связь музыки и хореографии в башкирских танцах

Почти все выдающиеся знаменитые хореографы замечали глубокий смысл и значение музыки в рождении хореографического произведения. «Между танцем и музыкой... есть связь, а в следствии того балетмейстер, без сомнения получит для себя значительную пользу, в случае если станет символом с данным искусством: это всякий раз позволит ему яснее выразить композитору собственный замысел» - так писал Ж.Ж. Новер. «В органической взаимосвязи музыки и танца, в данном синтезе балетмейстерского и композиторского таланта и скрывается триумф грядущего балетного спектакля» - именно эту мысль нам передал русский балетмейстер Р.В. Захаров. Танцевальное и музыкальное искусство в балете, аналогично тексту музыке в певческой лирике, драме и музыке в

опере не разу не были и не имели возможность быть приятелями друг для друга. Вернее заявить, это «договор о взаимной поддержки», «взаимопомощи».

В первой трети XX века в русском балете основались два ведущих течения, они характеризовались формами диалога и их составляющих. Надежда на освобождения классического танца, раскрепощения его от кое-каких правил балета связанным с началом доминирование музыкального искусства, все это произошло в первое десятилетия XX века. 1920 год, этот год можно назвать годом новых поисков, любому из искусств определяется ограничения ролей в танцевальном представлении. Важным фактором на пути к созданию нового единства, оказался возврат композитора к роли, с которой бы справился и хореограф. Впрочем, духовное значение музыкального искусства не ограничивался миром собственных внутренних переживаний. Оглавление множества величавых произведений в музыке принуждают подумать о жизни. Это интенсивная и бездонная работа мысли, волевые порывы, огромные влечения, изображения возможных человеческих нравов в их обоюдном общении, борьбе и конфликтах вплоть до проигрывания в хоровой, оперной а также в симфонической музыке величавых образов человеческих обществ, борьбы связанных с освобождением этнических масс, больших социальных событий. Без сомнения, воззвания к таким знаковым звуковым образам, поспособствовало к осознанию сложных и больших произведений.

В хореографическом искусстве существует стадия рождения конкретного праяобраза – начальная ступень творческого движения. В этой стадии заложен исходный вид синтеза. И. Ставинский огромную роль уделял изобразительному моменту. В его ярчайших рукописях партитур, чувствуется пространственный охват грядущего музыкального произведения. Особенность праяобраза заключается в том, что спонтанность его появления, когда ощущается замысел возможно рождение, на первый взгляд, от абсолютно неважного для

предоставленного произведения вещей. Быстрое раскрытие праяобраза, может характеризоваться сохранением оригинальности соединяемых искусств. Работа двух авторов над одним произведением лишь усложняет проблемы взаимодействия. Противостояние авторов либо дает стимул синтезу, либо приводит к тотальному недопониманию авторами друг друга, можно смело сказать, что единство представления при такой проблеме нарушается. Примером таких работ, совместная работа двух авторов С. Прокофьева и Л. Лавровского постановка «Ромео и Джульетта».

Фиксированный текст возникает в итоге работы авторов балета, текст приобретает новые черты. Как обычно здесь имеются свои минусы и плюсы, с одной стороны потеря многозначности праяобраза, а с другой стороны синтез делается сокрытым, остается и глубинная связь. Любая часть хореографического сочинения, начинает обретать правильное звучание, соотношенным с цельным. Условна и неполна графическая фиксация балетного произведения. Фиксирующие записи и символы хореографов в абсолютной мере не могут передать настоящее воплощения хореографии. Без фиксации и записей на бумаге массовые сцены балета «Петрушки» были в большей степени импровизационные, поэтому это негативно сказалось при последующих постановках данного балета.

Следующий этап развития хореографического произведения – это модификация художественного образа и интерпретация артистов. Единство и полнота художественной жизни самого представления неотъемлемо зависит от художественного навыка интерпретатора.

Хореографическая судьба спектакля напрямую зависит от исполнителей – танцовщиков. Примером по служит идея, подсказанная А. Павлова и М. Фокин, которые работали над создания роли умирающего лебедя. Не редко в таких новаторских балетах XX века непонимание музыкального сопровождения, недоступность опоры классическую хореографию, временами присутствовали шокирующие костюмы, в которых невозможно было передать образ.

Хореографическое искусство начинается свое полноценное существование только тогда, когда происходит его восприятие, в атмосфере культурного опыта субъекта. Эмоциональные переживания восприятия в балете, существует акт сотрудничества, сотворчества в художественной работе. В балете представление каждого автора будь это балетмейстер, композитор содержат собственные, личные, своеобразные черты. Постоянно передвигающийся, разыскивающий, творимый процесс – представляет собой балет. Диалог творческих индивидуальностей и есть взаимодействие музыки и танца, который простирался на века, это разговор в которые новые личности вступают каждый раз.

Ритмическое начало танца – это музыка, музыка и танец довольно плотно переплетаются между собой. В музыке отображается в большей части людские переживания, тем самым помогает еще большему раскрытию хореографического произведения. Хотела бы дополнить, что музыка в хореографии применяется в трех аспектах, первый аспект иллюстративный, с помощью этого аспекта мы можем видеть как музыка усиливает драматическое содержание представления, программный аспект, характеризует персонажа с помощью грима, костюма и прочих декораций, драматический аспект, стержень воздействия рассчитан на отражение всех этапов танца.

Музыка зародилась на ранних стадиях общественного человеческого развития и выполняла практическую роль. Музыка тесно связана с литературным творчеством. Голос был первым мелодичным инструментом человека. Музыка в большей степени передавала человеческие переживания, чувства и эмоции, нежели описанием материального мира. Одним из самых эмоциональных и атмосферных жанров в танце был балет. В истории балета было много реформ, художники постоянно искали новые пути развития. В развитии балета наблюдается преемственность между творческими принципами жанра разных веков. В конце 18 века балетное творчество П. Чайковского, А. Глазунова - привнесло тенденции к

важнейшей роли музыки в спектакле в первые десятилетия XX века. Идеи Ж. Новерра во второй половине 18 века дали сильный импульс для развития французского балета. Они стали базовыми принципами балетной реформы 20 века. Ж. Новерр отрицал самоценность танца, сложным движениям он предпочитал естественность и свободу. М. Фокин, в начале 20 века, стремился к такому соотношению техники и содержания, при котором отрицался развлекательный момент, а акцент на игре всего тела, выразительности массовых сцен, индивидуальности каждого персонажа действия. Французские и российские хореографы по разному решают проблемы взаимодействия различных видов искусств в балете. Так

Ж.Ж. Новерр создал синтез балетной композиции, при которой элементы спектакля существовали в единстве и теряли собственную художественную ценность. Главной фигурой в его постановках был хореограф, который был и режиссером, который координировал действия с художником и композитором. В связи с этими изменениями, музыка в балете приобретала прикладную роль. Такая тенденция просуществовала до конца 19 века. Французский балетмейстер Ж.Перро в своих композициях требовал музыки «короткого дыхания», мелких форм, лишенных симфонического развития. Спектакль «Жизель» является кульминацией в развитии балета и одновременно началом застоя в балете. Во второй половине 19 века, положение композитора окончательно стало подчинённым.

П. Чайковский и А. Глазунов серьёзно взялись за реформацию музыкальной партитуры, взяв за основу структуру балета XIX века. П. Чайковский создал музыкальный театр, в котором балет впервые занял свое равноправное место с симфонией и оперой. Л. Иванов и М. Петипа утвердили принцип «танцевального симфонизма», в котором поставленные сцены отличались целостностью единством, и художественным равновесием форм классического балета и симфонического цикла. А. Глазунов привнес лирико-эпический тип балетного симфонизма в

традиционные композиционные формы балета. В трёх его балетах «Раймонда», «Испытание Дамиса», «Времена года» нет ярко выраженного конфликта и драматизма, а прослеживаются массовые танцевальные образы и сюитно-циклические формы. Сочинения П. Чайковского, А. Глазунова показывают о новых путях взаимодействиях хореографической и музыкальной части балета, что доказывает о более значимой роли музыки в балете, которую развивали композиторы в начале 20 века. Такие балетмейстеры, как Л. Иванов и М. Петипа, в балетных постановках требовали строго соответствия музыки композиционным канонам классического балета. Композитор подбирал удобную для танца музыку.

К началу 20 века возникнет потребность изменений в балете. Так М. Романов, М. Фокин, А. Горский отвергали композиционный канон, и внедряли свободный от балетных схем пластический танец, где композитору предоставлялась свобода выбора. Структура в котором заключается полная зависимость музыки от хореографии, сменяется максимальной независимости компонентов и их противостояний. Постепенное разрушение полноценности, где преобладает музыкальное начало мы можем встретить в работах «Петрушка», «Блудный сын», «На днепре». Стоит заметить, что первый спектакль который возник, не в работах хореографа, а у композитора, был спектакль «Петрушка». Вторым примером служит балетный опус И. Ставинского, М. Фокина, А. Бенуа, в начале их совместной работы прослеживалось недопонимание, что привело к лишению целостности, искусство выступило как нетрадиционная и самостоятельная роль, но при всех этих сочетаниях работа приводит к благотворному взаимодополнению.

Два основных этапа появляется в процессе развития музыкальной композиции. Первый этап основывается на высокой степени соприкосновения музыки и хореографии. На втором этапе происходит становление самостоятельности и самодостаточности музыки в хореографических постановках.

## ГЛАВА 2. РОЛЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ В РАЗВИТИИ И СОХРАНЕНИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БАШКИРСКОГО НАРОДА

### 2.1. Государственный академический ансамбль народного танца Башкортостана им. Ф. Гаскарова

Государственный академический ансамбль народного танца им. Файзи Гаскарова (ГААНТ им.Ф.Гаскарова) – профессиональный ансамбль народного танца Республики Башкортостан. Это единственный коллектив, награжденный премией имени Салавата Юлаева – «за большой вклад в развитие и пропаганду башкирского профессионального хореографического искусства и высокое исполнительское мастерство».

Сложился коллектив в 1936 -1938 гг. при концертно-эстрадном бюро Объединённых театров БАССР из учащихся балетного отделения Башкирского театрального училища и участников художественной самодеятельности.

В 1938 году реорганизован в Башкирский ансамбль песни, пляски и музыки при создаваемой Башкирской государственной филармонии.

11 марта 1939 года ученик Игоря Моисеева Файзи Адгамович Гаскаров становится художественным руководителем ансамбля и задаёт направление развития коллектива. Эта дата считается днем рождения ансамбля.

В 1940 году выделяется в Башкирский государственный ансамбль народного танца. Летом 1940 года ансамбль совершил первые гастроли по Башкирии. В начале 1941 года готовился в Декаде башкирской литературы и искусства в Москве.

В 1955 году участвовал в декаде башкирской литературы и искусства в Москве, который дал «гаскаровцам» всесоюзную известность.

В 1988 году творческому коллективу было присвоено имя Файзи Гаскарова.

В 1991 году отделяется от филармонии и приобретает статус юридического лица и современное название. В 1994 году проходили одновременно две зарубежные гастроли – в США и Турции.

В декабре 1996 года Министерством культуры Российской Федерации ансамблю присвоено звание «Академический».

В 2007 году ансамбль Файзи Гаскарова обрёл свою собственную площадку – новое здание, не имеющее аналогов в Урало-Поволжском регионе.

Награды и премии:

Республиканская премия имени Салавата Юлаева.

Премия имени Г. Саляма (1978).

В 1994 году ансамбль завоевал бронзовый приз фестиваля «Звезды мира» (Турция).

В декабре 2005 года Государственному академическому ансамблю народного танца имени Файзи Гаскарова вручена Премия «Известность», учрежденная российской газетой «Известия».

В октябре 2013 года в штаб-квартире ЮНЕСКО ансамблю вручены золотая медаль ЮНЕСКО «Пять континентов», диплом «Посол мира».

В репертуаре ансамбля и башкирские танцы, и танцы народов мира.

«Золотой фонд» (постановки Файзи. Гаскарова)

- башкирский лирический танец «Семь девушек»
- башкирский лирический танец «Загида»
- башкирский танец «Зарифа»
- танец горных башкир «Гульназира»
- шуточный башкирский танец «Проказницы»
- башкирский танец «Три брата»
- башкирский танец «Укротители»
- башкирский танец «Северные амуры»
- марийский танец «Вечером у калитки»
- шуточный татарский танец «Жених»

- татарский танец «Косари» и т. д.

#### Башкирские танцы

- башкирский танец — хореографическая постановка «Страна беркутов»

- башкирский танец воина «Баик»
- башкирский танец «Французский платок»
- башкирский танец «С кубызом»
- башкирский танец «Молодость Башкортостана»
- танец башкирских джигитов «Медный каблук» и т. д.

#### Танцы народов России и ближнего зарубежья

- танец «Русская сюита»
- корякский танец «Камчатские зарисовки»
- белорусский танец «Веселуха»
- русский танец «Тверские гуляния»
- чувашский танец «Кария»
- ингушский праздничный танец
- удмуртский праздничный танец
- еврейский танец «Шалом»
- украинский танец «Гопак» и т. д.

#### Танцы народов дальнего зарубежья

- американский танец «Кантри»
- танец аргентинских пастухов «Гаучо»
- корейский танец с веерами
- испанский танец «Андалузские вечера»
- испанский танец «Арагонская хота»
- индийский танец
- калмыцкий танец «Чичердык»
- «Ритмы и мелодии Бангладеш»
- греческий танец «Сиртаки»

И это далеко не полный перечень произведений ансамбля. На сегодняшний день в активе труппы более ста сорока танцев народов мира.

## 2.2. Особенности создания хореографического произведения на основе башкирского фольклора

Создание композиции хореографического произведения - процесс творческий, требующий огромной подготовительной работы.

Первой его ступенью является изучение этнографических, музыкальных, изобразительных, исторических источников по интересующей теме.

Второй ступенью – драматургия или содержание произведения (довольно часто встречаются хореографические номера без ярко выраженной сюжетной линии, но которые несущие в себе определенный хореографический образ). Содержание танца, народного в особенности, подчинено главной задаче – выражению характера народа, передаче национального колорита.

Третьей ступенью в создании танца является подбор музыкального материала. Часто бывает, что именно музыка вдохновляет на создание хореографического произведения.

Четвертая ступень – собственно сочинение танца и его пространственное выражение, точнее, сочинение хореографического текста и рисунка танца.

Как и все виды художественного творчества, хореография подчинена основным законам построения произведения. В первую очередь это относится к драматургии и выражается в обязательном соответствии экспозиции, завязки, развития, кульминации и развязки идее.

Это правило распространяется и на сочинение текста, рисунка танца. Даже небольшая танцевальная комбинация, выполненная с учетом этого правила, приобретет логическую завершенность.

Подготовительный процесс можно считать завершенным, если он привел к рождению внутренней формы танца. Мысли, чувства, переживания человека рождают в его сознании хореографические образы, что приводит к созданию яркого, выразительного самобытного произведения.

Произведения народной хореографии, как правило, не имеют конкретного автора, а являются продуктом коллективного творчества и тщательно оттачиваются впоследствии многими поколениями. Простота, лаконичность произведения малой формы, созданного в процессе совместного творчества несколькими народными умельцами, позволяют раскрыть красоту, широту, эмоциональность, лиричность русского танца.

Следующая исполнительская особенность – необыкновенная выразительность рук танцующего. Кисти, пальцы рук, плечи, а также лицо и голова являются средствами выразительности, позволяющими раскрыть индивидуальность исполнителя. Наконец, манера, «выходка» каждого участника танцевального действия отличается своеобразием, неповторимостью, непременно отражая личностные качества, настроение танцующего, и всегда является носителем местного колорита танца.

Движение и звук – это две категории взаимодействия музыки и танца. Только в синхронности движений достигается смысл сценической правды. Музыка сопровождение конкретизирует танец. Согласованность между хореографией и музыкой и есть основная задача при обработке и выборе музыкального материала. Драматургия и логика развития действия подчиняет эту согласованность между музыкой и хореографией. Эмоциональная достоверность – называют то, что воспринимается зрителем, возникает при ритмическом единстве, которое в свою очередь выражается в согласованности выразительности движений.

Для хореографической драматургии основой является музыкальная драматургия. Горе, радость, грусть и многие другие чувства, а также эмоциональное и душевное состояние человека, все это может выражать

музыка. Первым шагом в работе музыкально-хореографического произведения является сочинение музыкальных образов или выбор музыкальных тем, соответствующий настрою и содержанию задуманного танца. Балетмейстер основываясь на музыкальный материал в поисках образа, отталкивается только от сюжета или идеи.

Каждое танцевальное произведение основывается на базе музыкального произведения. Во всех случаях, будь это пьеса для оркестра народных инструментов, симфоническое произведение, аккордеона, баяна, фортепиано. Примером можно предоставить танец сопровождающий игрой на деревянных ложках, в таком случае хореографическое произведение должно было раскрыть музыку в хореографическом образе.

Характер музыки и ее ритмическая сторона, как и танцевальный язык должны быть связаны самым близким и тесным образом. Характер ритмической стороны музыкального произведения в сочиненном балетмейстером хореографическом тексте должен соответствовать характеру музыкального произведения. Совпадение рожденного музыкой образа с видимым хореографическим образом можно считать успешно составленным произведением.

Хореография полностью подчиняется музыки, именно она диктует решение хореографии, также танцевальный текст находится в полном и прямом взаимодействии с музыкальным материалом. Музыкальная тема, характерную для произведения вот что в первую очередь балетмейстер должен отразить в пластическом решении.

Процесс, имеющий большое количество ступеней, который возможно требует общих усилий представителей разных творческих профессий – это и есть создание нового хореографического произведения. Необходимостью при создании хореографического произведения можно назвать контакт балетмейстера и композитора. Р.В. Захаров о совместной работе балетмейстера и композитора говорил: «Драматургия является

первым компонентом композиции танца и балета, второй компонент музыка органически связанна с драматургией».

Работа хореографа заключается не только в сочинении танцевальных сцен, его работа также заключается сочинении самого сюжета, также разработка композиционного плана, в его обязанности входит создание танцевальных образов и умение использовать эти образы в сценических ситуациях. Для всей этой работы, конечно же необходимо правильно подобрать музыкальной сопровождение. Помощь в подборке музыкального сопровождения балетмейстерам оказывали композиторы, которые в свою очередь старались проникнуться их задумкой и идеей, в результате чего рождалось уникальное музыкальное произведение, подходящее для конкретного балетного спектакля. «Я пишу не музыку «вообще» а театральную музыку, потому вас прошу в композиционном плане подробно описывать все, что происходит на сцене и как это происходит. Прошу точно обозначить место, время и характер сценического действия и каждого танца, только тогда я сумею написать музыку для нашего балета, а не для концертной филармонической эстрады» так высказал композитор Глиэр, в то время когда он работал над балетом «Медный всадник».

На протяжении всей истории можно заметить, что балетмейстеры аккуратно подходили к каждому этапу создания хореографических произведений. Балетмейстеры по всем аспектам тщательно проводили подбор исполнителей, к созданию идейного сюжета будущих постановок и выбор музыкального сопровождения.

Сценическое искусство требует от исполнителей тщательной подготовки, четкости в движениях, внимательности, ежедневно практики, танцевальной техники, все это можно назвать одним словом, танец. Уметь музыкально и ритмично исполнять движения на занятиях хореографией, умеет большое значение для физического и эстетического воспитания, а также развития творческого потенциала. Вместе с танцем музыка является

фактором эстетического воздействия на людей, в целом на их культурное восприятие.

Музыка должна быть легкой, доступной и понимающей, она должна пробуждать фантазию, раскрывать идею постановки. К качествам музыкального сопровождения необходимые для хореографических постановок можно отнести: первое – это танцевальность, второе качество образность, мелодия, и ритмический рисунок. Содержание и форма танца зависит от содержания и формы музыки. Развитие и становление художественного вкуса исполнителей на прямую зависит от качества музыкального сопровождения.

Просмотрев анализ исторической связи музыки и хореографии, можно выделить, что балетмейстеры очень много времени уделяли подбору музыкального материала, пытаясь сделать его неповторимым и уникальным.

### 2.3. Проблема подбора музыкального материала при создании народного танца

Для многих современных хореографов выбор музыкальной композиции является актуальным вопросом, так как музыка для хореографов является идейным вдохновением при создании музыкальных постановок.

Главное в хореографическом произведении - единство музыки и танца. Хорошо высказался по этому поводу С.В.Катонов: - «Правильно подобранная и проанализированная музыка может поднять уровень творчества даже неудачливого хореографа, хореографическое произведение с плохой музыкой обычно уходит со сцены, унося с собой напрасно потраченные труды даже талантливого постановщика. Важно единство музыки и замысла будущего танца».

Распространенной проблемой для хореографов является выбор музыки для танца. Хореографы справляются с ней по-разному, важным является обоснование выбора музыкальной композиции - что в ней есть привлекательного? Чем она может зацепить зрителя? Чем она отличается от других схожих произведений.

Следующим шагом является анализ музыкальной композиции. Хореограф тщательно изучает музыку, её принципы звукоизложения (подробный разбор, что представляет собой музыка - тоновая, конкретная или тембровая, и т.д. Хореограф также изучает особенности ритмики, мелодики и исполнения. Также необходимо изучить принципы развития музыкальных тем и структурой построения текста. При анализе создаётся целостная структура музыкального произведения с указанием числа тактов во вступлении и последующих построениях с логикой их последовательности.

Руководитель коллектива при выборе музыки всегда обращает внимание на её содержание и чувствительность. Слияние средств музыки и танца выглядит гармонично, если она подходит к содержанию музыкальной постановки. От качества слияния зависит развитие музыкального вкуса танцоров. Чем выше по качеству музыка, тем сильнее её воздействие на танцоров и тем более она соответствует поставленной художественной задаче.

Исполнители создают определенные образы основываясь на музыке и её драматургии и действенной основы.

Главной задачей педагога-хореографа является привитие детям любви к танцу и музыке. Также важной задачей является формулирование баланса творческих и танцевальных способностей, танцевальную выразительность, воспитание силы и выносливости у детей. Современные танцы для детей помогают развить выносливость, вестибулярный аппарат, в связи со сложными телодвижениями и ритмичными движениями. Поэтому детям нравятся современные танцы.

Педагог-хореограф для воплощения в жизнь своих творческих идей и замыслов делает постановку хореографических номеров.

Постановочная деятельность состоит из 2 блоков:

- 1) создание танцевальных композиций
- 2) ) воплощение композиций исполнителей.

Чрезвычайно важным в работе педагога-хореографа является осознание значимости музыки в постановочной деятельности, так как музыка будет выступать стимулом для увлечения школьниками танцем.

Руководитель танцевального коллектива в своем композиционном плане обязан расписать, как и в каких моментах должна воспроизводиться мелодия определенного момента, как он задумал. После завершения композиционного плана руководитель приглашает музыканта, чтобы проиграть полученную музыку, обращаясь советом к музыканту, как будет лучше выразить определенное действие. Именно так, в совместной работе руководителя и музыканта создается хореографическое решение музыки и танца. Импровизация, аранжировка мелодии на их основе рождается музыка танца.

Метод подбора в соответствии с замыслом и композиционным планом, подразумевает под собой отбор музыки, которая по своему жанру будет соответствовать содержанию, теме и идеи танцевальной композиции. В основном используя этот метод руководитель старается искать уже готовое, законченное музыкальное произведение.

Жанр, музыкальная драматургия, содержание, форма, а также сколько частей состоит в хореографическом произведении всю эту работу выполняет руководитель, а помогает ему в этом концертмейстер.

Эмоции, мысли и чувства зарождающиеся в действенной основе музыкального образа, являются составной частью драматургии музыкального образа.

Профессиональные знания в области музыки вот, что нужно для творчества хореографа. Умение читать партитуру, умение раскрывать

музыку средствами хореографии, понимание интонационного строя музыки именно в этом в первую очередь заключается работа балетмейстера, концертмейстер может лишь поправлять, вносить небольшие изменения вся эта работа приводит к верному творческому решению. Это необходимо помнить, отбирая готовые музыкальные произведения для своей постановки. Композитор создающий музыку и хореограф сочиняющий хореографическое произведение свою работу основывают по программе созданной либреттистом.

Сейчас, в современном мире, найти композитора, который бы смог создать уникальное музыкальное произведение для конкретного балетмейстера, хореографа довольно таки проблематично. Но главное правило для создание хореографического произведения, всегда оставался и будет оставаться поиск и отбор, затрачивающий много времени, но приносящие огромный результат.

Реальная действительность в образно-обобщенном видении отражается всеми видами искусства, и каждая из них имеет свои выразительные средства. Выразительными средствами хореографии являются: движения рук, ног, головы, корпуса, т.е. танцевальная лексика, язык. К выразительным средствам также относятся мимика лица, жесты, которые фиксируются в танцевальных позах.

Танцевальные движения являются основой хореографического движения. Зарождение танцевального движения началось с древних времен человеческого бытия.

«Хореографическая лексика - отдельные движения рас и позы, из которых складывается танец, как художественное целое, т.е. как произведение хореографического движения искусства. Хореографическая лексика возникает на основе общения выразительных движений человека, в течении веков она накапливалась, совершенствовалась и шлифовалась. Сами по себе элементы хореографической лексики не являются носителями определенного образного содержания, но обладают кругом

выразительных возможностей, которые реализуются в конкретном контексте танца как целого и взаимосвязи элементов хореографической лексики складывается хореографический текст». На развитие танца, его рисунка влияли и условия быта народа, его занятия, климат и т.д. Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также жизненный уклад, его социальный строй. Каждое движение состоит из нескольких частей: исходное положение, затакт, основной элемент (раскрывает идею данной комбинации), проходящий (связующий), кульминационный (фиксация, определение позы, окончание, точка в движении).

Для создания танцевального языка, для раскрытия художественных качеств, немаловажное значение имеет сочетание движений рук, ног, головы. Отдельные танцевальные движения сочетаются в различных комбинациях, каждому виду хореографического искусства характерен свой танцевальный язык. Смешение танцевального языка ведет к утрате чистоты, к нарушению целостности хореографического произведения. Различают: подражательный, образный, национальный танцевальные языки.

При составлении хореографического текста учитывается тесная взаимосвязь идеи и драматургии танца, музыкального материала, национальные черты танца, характер образов, рисунок танца с танцевальной лексикой. Движение в танце имеет конкретную продолжительность во времени, сочетание с паузами. Прежде всего, нужно показать не внутреннюю логику построения движения, благодаря чему возможна передача определенных эмоций. Вторая черта эмоционального движения – природность, непосредственность. Фокин говорил: «Всякое движение в художественном танце является усовершенствованным развитием естественного движения в соответствии с характером, который данный танец должен выявить не одно отступление от натурального движения не должно быть неоправданным. Поднимается танцовщица на

пальцы, взлетает ли в воздух, стучит ли своими каблуками по полу, все это не искажение, а развитие естественного движения.

Соединение техничных движений с образом танца – важный момент при составлении танцевального языка. Постановщик не должен избегать сложных движений, если они помогают развитию образов, но и перегружать текст «трюками» ради «красивости или показа возможностей исполнителя».

В настоящее время очень расширилась тематика хореографических произведений, а это ставит новые требования перед балетмейстером. Требуется не только средства выразительности, но и создавать новые его формы. «Руководствуясь тонкой разборчивостью, творец балета может брать из них сколько хочет для определения характера пляшущих своих героев. Само собой, разумеется, что схвативший в них первую стихию, может развить ее и улететь выше своего оригинала, как музыкальный гений, из простой, услышанной на улице песни, создает целую поэму, по крайней мере, в танцах тогда будет больше смысла, и, таким образом, может более образнообразиться этот легкий, воздушный и пламенный язык до селе еще несколько стесненный». Н.В. Гоголь.

Хореографический текст – совокупность танцевальных движений и поз в определенной последовательности, создающих тот или иной танец или балетный спектакль в целом. Складывается из элементов танцевального языка (хореографической лексики), которые образуют целостную систему. Хореографический текст сочиняется балетмейстером для воплощения образа сценического героя на основе музыки, которая предназначена для танца (музыкальная драматургия балета). На одну и ту же музыку может быть сочинен разный хореографический текст в зависимости от видения балетмейстера. Исполнители зачастую дают хореографическому тексту свою творческую интерпретацию.

Структура хореографического текста зависит от многих факторов: количества исполнителей, особенностей музыки, драматургического

смысла эпизода спектакля. Существуют различные способы записи хореографического текста, однако не существует общепринятого и совершенного.

На основе музыкального произведения строится любое хореографическое произведение. Хореографическое сочинение раскрывает музыкальный материал в образах. Характер развития ритмичной стороны музыкального произведения должен соответствовать музыкальному произведению.

Музыкальная композиция состоит из танцевальных комбинаций, и основывается на музыкальном материале и отражает все особенности музыки, включая в себя экспозицию, завязку, ступени перед кульминацией, кульминацию и развязку. Для выразительности танец, нужно, чтобы и музыка была выразительной. Это необходимо знать, перед заказом музыкальной композиции у композитора или отбирая готовую музыку для постановки.

Хореографический текст должен соответствовать музыкальной композиции для произведения. При хорошем подборе хореографического текста хореограф – постановщик может рассчитывать на успех танцевального материала. Здесь постановщик преследует три основные цели: во-первых музыкальный материал – важная основа в работе балетмейстера по созданию хореографического произведения. Во-вторых, принцип отбора музыкального произведения для осуществления хореографической постановки. И в-третьих создание хореографического сочинения на основе музыкального материала. Единство идеи, темы, музыки в хореографическом произведении.

При постановке танца, танцевальных номеров возникает вопрос о соотношении хореографии и музыки. Их соответствие – выражение одного другим – один из обще кризисных критерий художественности танцевального искусства. Танец не производит музыку, но существует на основе музыки и исполняется с музыкой, но музыку само по себе

танцевать нельзя. Танец вне музыки не существует. Смысл выражения музыки в танце происходит: во-первых, в соответствии хореографии и образа музыки, это относится к общему характеру построения, но и к сложным образам; во-вторых, в соответствии темпа, ритма, т.е. в совпадении с темпом и характером музыки.

Ж.Ж. Новерр «Письма о танцах и балете»: «Хорошая музыка должна живописать, должна говорить. Отзываясь на нее, танец становится как бы эхом, послушно повторяющим вслед за ней всё, что она произносит». В танце отбивание каждой ритмической доли не обязательно, порой движения танца могут соответствовать не каждой доли такта, но расхождение музыки и танца не мыслимо как в целом, так по фразам. Если образы совпадают, значит, балетмейстер правильно понял музыкальное произведение. Значит, ему удалось танцевальными движениями раскрыть образ, заложенный музыкой.

Хореограф строит произведения, исходя из замысла. Балетмейстер часто встречается с готовым музыкальным произведением, либо сочинением композитора по заданию балетмейстера, либо либретто. Когда композитор сочиняет музыку по замыслу драматурга, балетмейстер создает композиционный план. В музыкальном произведении хореограф находит материал для национальных черт героя и интонации для характеристики эпохи, и в своем произведении отражает все это. При подборе музыки к танцу можно использовать несколько методов: метод аранжировки, метод фрагментации, работа с программой произведения, заказ музыки самодеятельному или профессиональному композитору. Требование к музыкальному материалу: танцевальность, образность, логичность построения музыки, музыкально-ритмическая законченность, единый стиль музыки.

Музыка придает танцу ритмичность и очень тесно связана с ней. Музыкальная композиция главным образом передает человеческие чувства и эмоции, что придает особый шарм танцу, совместно с движениями,

жестами и мимикой. Музыка также помогает описанию образов художественного произведения, дополняя сюжетную линию танца, что предопределяет развитие действия. Роль хореографа и его творческой работы видно не только в сочинении танцевальных сцен, но и сюжета, композиционного плана, и создании и постановке образов для исполнителей. Для всего вышеуказанного, необходимо правильное музыкальное сопровождение. Для этого балетмейстеры обращаются к композиторам за помощью. Успешные композиторы старались проникнуться задумкой и идеей танцевальной постановки балетмейстера, для создания уникальной музыкальной композиции для конкретного спектакля.

В современном танце, балетмейстеры в своем хореографическом коллективе являются одновременно балетмейстерами, драматургами, хореографами, и не часто обращаются, или не имеют возможности, к композиторам для написания музыки для их хореографических произведений. Обычно балетмейстер берет для своего хореографического произведения готовую музыку, не полностью подходящую ему. В современном мире имеется большая проблема выбора музыки для хореографических постановок. Возникает острая необходимость создания уникальных музыкальных произведений, так поиск производят среди существующих композиций, что ограничивает балетмейстера в фантазии создания хореографического произведения, и уменьшает его исключительность.

Таким образом, проблемы в выборе музыкального произведения остались и по сей день. Главной проблемой является современный подход балетмейстеров к подбору музыкальной композиции для своего художественного произведения. В некоторых случаях балетмейстеры для своих хореографических сочинений пытаются переделывать качественные музыкальные произведения под свою задумку. Такие переделки музыкальных произведений приводят к нарушению целостности и

гармоничности произведения. Создание музыкальной композиции должно протекать в атмосфере эмоционального воодушевления и творчества, когда мысли и чувства соединяясь создают художественное произведение. Балетмейстеры в своей работе должны прийти к единству музыки и танца. Музыка должна вдохновлять хореографа на творчество, будоражить его фантазию. Также музыка ставит определенные требования, определяет характер хореографического произведения.

Сложной задачей для балетмейстера является достижение единения композиторского и хореографического замыслов. Недопустимым является фоновое музыкальное сопровождение, которое носит однообразный и монотонный характер. Музыкальная композиция должна подходить идее танца. Соответственно, одной из первых целей, для балетмейстера - это неравнодушный и творческий выбор будущей музыкальной композиции.

Так как музыка – это средство более глубокого раскрытия содержания танца, идеи постановки и художественной индивидуальности образов. Важным плюсом синтеза музыки и хореографии является помощь хореографии в поиске новой мысли и образов в музыкальной композиции, в которой танцевальное развитие поможет обогатить понимание музыки. В связи с вышеизложенным, балетмейстеру не стоит пренебрегать тщательным анализом музыкального материала, так как музыка вдохновляет и эмоционально заряжает хореографическую постановку.

Каждому балетмейстеру хочется, чтобы его художественное произведение было уникальным. Но часто, из-за того, что подбор музыкального материала проводился не должным образом, это приводит к тому что танцевальная лексика не интересна зрителю и исполнителям, в ней не хватает новизны. Все это приводит к выводу, что в современном мире, не так часто встретишь новизну в хореографических произведениях, большая часть произведений однотипны.

Вывод: и музыка, и танец несут образную мысль. Оба эти искусства не конкретны, а ассоциированные. И танец, и музыка питаются из одной

«тарелки», т.е. всё берется из жизни. Для хореографии важно не только то, как ставит балетмейстер, но и во имя чего он ставит. Только в этом случае выразительные средства музыки и танца помогут создать образно-смысловые действия, а музыкальные формы при этом могут быть разными. Для решения данной проблемы, балетмейстерам необходимо изучать историческую литературу, исторические документальные видеоматериалы, которые вдохновляют к творчеству. Также немаловажным фактором в работе балетмейстера является практические навыки.

#### 2.4. Формирование хореографической и музыкальной культуры участников танцевального коллектива татаро-башкирского этнокультурного объединения «Дуслык» г. Костаная

Татаро-башкирское этнокультурное объединение «Дуслык» г. Костаная создано в 1996 году.

Основная задача: единение представителей татаро--башкирской диаспоры Костанайской области, сохранение традиционной культуры татаро-башкир.

Основные направления деятельности объединения:

-оказание методической помощи культурно-досуговым организациям, самодеятельным коллективам, целевым клубам, национально-культурным центрам города и области;

-пропаганда духовного наследия татаро-башкирского народа;

-возрождение государственных и социальных традиций и обычаев;

-культурно-досуговая работа, досуговая деятельность;

-внедрение и пропаганда передового опыта;

-организация, для повышения квалификации работников: семинаров, курсов, круглых столов, бесед, творческие лаборатории;

-высокая профессиональная подготовка и мастер-классы по проведению фестивалей, конкурсов;

-изготовление методических инструкций, сценариев, информационно-методических брошюр.

За время работы центр накопил много информации по возрождению традиций башкирского народного творчества. Была создана воскресная школа. На местах проводились конкурсы и фестивали, стали традиционными праздники Сабантуя. При объединении открыт хореографический ансамбль.

В настоящее время изменились взгляды школьников на воспитательное воздействие танца. Именно школьники сейчас широко вовлечены в реальную танцевальную среду с её разговорным сленгом, музыкальными пристрастиями, потребительской психологией, цинизмом, бездуховностью.

В практике общеобразовательных школ накоплен большой опыт стимулирования интереса к воспитанию культуры танца (соревнования, конкурсы, призы, поездки, экскурсии, и т.д.). Создавая условия для воспитания у школьников танцевальной культуры в учреждениях дополнительного образования детей, хореографический коллектив становится основным способом реализации моральных стимулов (интерес, игра, общественное мнение, грамоты, доверие, ориентация на будущую профессию). Очевидно, что сегодня культура танца может противостоять обострению негативных установок (анти-ценностей) и росту их привлекательности. При этом необходимо предложить школьникам такие формы работы, которые помогли бы самоутвердиться, самореализоваться в творческом процессе, предоставили возможность испытывать новые ощущения, познавать собственное «Я» и его возможности.

Воспитание танцевальной культуры школьников - это ориентация на современное понимание культуры, способ формирования ценностного отношения к эстетическим и этическим идеалам, вкусам, предпочтениям в хореографическом виде деятельности, где

концептуальные подходы способны усилить эффективность этого процесса. Танцевальная культура школьников характеризуется эмоциональным переживанием и любовью к искусству, вырабатывает тип поведения, внутреннюю культуру личности, которую необходимо отрефлексировать, пройти проверку по определенным критериям. Поиск выхода из этого состояния может быть осуществлен только путём воспитания общей культуры личности школьника, ее целеустремленности, выбора направленности танца, музыкального сопровождения. Поэтому процесс воспитания в хореографических коллективах в учреждениях дополнительного образования детей вытекает из противоречия между потребностью общества в высокой танцевальной культуре школьников и низким уровнем танцевальной культуры на практике.

Для того, чтобы лучше понять танцевальную культуру в целом, необходимо для начала изучить танцевальную культуру какого-либо народа, изучить характер, традиции и обычаи свойственный этому народу. Внутренний мир человека становится богаче и разнообразней зависит от того сколько разных танцев и культуру разных народов он успел изучить. Раскрыть сюжет новой хореографической композиции получается отнюдь не у всех исполнителей.

На начальных этапах обучения хореографии, утверждается музыкально – актерская культура, однако не у всех исполнителей она достаточно развита. Школа хорошо готовит своих исполнителей к большой сцене, содержание музыки должно стать для них творческим началом, внутренним чувством действия, которыми они должны научиться управлять за годы обучения в таких школах.

Второй школой для начинающего исполнителя можно уверенно считать сцену. На этом этапе, этапе сценической практики музыкально – актерская культура уже полностью формируется в нем. Слушать музыку не достаточно для исполнителя, исполнитель должен

проникаться музыкой, понимать ее, чувствовать, именно по этой причине преподаватели в школах уделяет особое внимание развитию эмоционально – действенной связи между музыкой и хореографией.

Понимание красоты, музыкальный вкус участников танцевального коллектива зависит во многом от качественного музыкального сопровождения. В своем изображении основываясь только на музыке исполнители воплощают образы, исходящие из драматургии, ее действенной основы. Чтобы создать синтез музыкального и хореографического образа, исполнители основываются только на понимании природы музыки, на ее эмоциональном содержании. Привить любовь к танцевальному искусству, формирование, не только творческих, но и танцевальных способностей, развитие выразительности, воспитание выносливости, раскрытие индивидуальных возможностей исполнителей, а также развития коллективизма, все эти качества должен привить педагог исполнителю.

Музыка – это искусство, музыкальность – это способность которая помогает чувствовать и передавать музыку, танцевальность – это способность чувствовать танец. Неразделимы и едины считается сценическое действие, и содержание музыки. За годы практики, исполнителей учат выполнять упражнения не только технически – грамотно, но и музыкально – правильно.

Существует три взаимосвязанных элементов, благодаря которым развивается музыкальная культура исполнителя. Способность согласовывать движения с музыкальным ритмом считается первым элементом. Как уже давно известно в каждом музыкальном произведении имеется ритм, ритм можно измерить метром, метр по своему строению подразделяется на темп и такт. Динамику и характер сценического действия определяет ритм музыкального произведения, в свою очередь хореографическое произведение подчиняется ритму. Лишь немного нарушить музыкальный ритм, то танец теряет точность и выразительность.

В начале обучение музыкально грамоте исполнители должны усвоить простейшие музыкальные размеры, две четверти, и четыре четверти, а затем уже переходить к более сложным три четверти, шесть восьмых и т.п., урок музыкальной грамоты должен строиться по принципу от простого к сложному, то есть от более медленных темпов, до более быстрого усиления динамики исполняемых упражнений. Отсюда можно сделать вывод, что музыкальный ритм должен восприниматься не как механический точный счет, а наоборот как средство выражения элемента хореографии. Умение слушать и понимать тему мелодии, перевоплощая ее в танце является вторым взаимосвязанным элементом.

Музыкальное произведение, то есть его содержание узнается по теме мелодии, известно, что тема мелодии способна передать различные состояния или же образы, которые обладают ритмическими, динамическими или же тембровыми особенностями. Музыкальная тема, ее эмоциональное восприятие должна побуждать в исполнителях стремление выполнять движение, не только полагаясь на свою технику, но и подходить к выполнению движения с творческой стороны. Не стоит забывать, что за все годы обучению хореографии, в основе каждого урока, каждого учебного задания лежит живое осмысление восприятия музыкального сопровождения, этим суждением можно назвать законом хореографии театра.

С первого года обучения, как только ученики пройдут этап усвоения экзерсиса у станка и на середине зала, после педагог должен воспитать в них способность воспринимать музыку внимательно и верно, постепенно работу эту развивая и углубляя совместно с освоением техники танца.

Последний, можно сказать завершающий элемент культуры музыки заключается во внимании вслушиваться в нюансы и интонации музыкальной темы. Исполнители должны стремиться правильно воплотить звучание музыки в пластике танца. Не стоит бояться, если у учащихся появляется свой взгляд на понимание музыки, это все равно что бояться

самой жизни, ибо это является плюсом к преодолению застойной техники движения, а также автоматизма, или что еще хуже монотонности.

Методы обучения - это способы совместной деятельности педагога и руководимых им учащихся, при помощи которых наилучшим образом усваивается учащимися музыкально-хореографический материал, прививаются танцевальные навыки, формируется и развивается у них эстетический вкус и хореографические способности.

Метод танцевального показа - это такой способ обучения, при котором педагог демонстрирует танцевальную композицию, отдельные фигуры и элементы, и соответственно анализирует их. Наглядно-образные представления, получаемые учащимися, являются основой для последующего разучивания схемы движения, поворотов, вращений и т.п. При демонстрации хореографического материала педагог не ограничивается только его показом, а также подробно анализирует и объясняет, как правильно исполнить данные элементы и фигуры.

Метод показа танца органически сочетается с методом устного изложения учебного материала. С помощью этого метода педагог сообщает учащимся знания об истории и современном состоянии хореографии, рассказывает об отдельных танцах и танцевальной музыке. Показывая и разъясняя те или иные танцевальные композиции, педагог помогает учащимся понять характер танцевальной лексики и особенности танцевальной музыки.

Метод познавательной деятельности. Различают иллюстративно-объяснительный, репродуктивный, проблемный, частично-поисковый и исследовательский методы. Эти методы применяются взаимосвязано. Они отличаются друг от друга по характеру познавательной деятельности учащихся. Использование педагогом этих методов способствует более глубокому и прочному усвоению танцевального материала учащимися.

Метод танцевально-практических действий.

Рассмотренные методы и приемы наглядного обучения и устного изложения материала органически сочетаются с методом танцевально-практических действий.

В своей работе уделяем основное внимание последнему методу обучения – это практической части занятий, урок танца чаще всего преимущественно строится как практическое занятие по разучиванию танцев и закреплению навыков. Кратко остановимся лишь на хореографических упражнениях и заданиях.

Тренировочные упражнения - это планомерно повторное выполнение танцевальных движений, которые учащиеся под руководством педагога осуществляют каждое занятие.

Танцевальные задания - это задания, с помощью которых учащиеся воспроизводят танцевальную лексику с целью дальнейшего ее закрепления, или это многократные повторения, в которых вырабатывают танцевальные умения и навыки, которые органично сливаются в танец.

С древнейших времен танец существовал как излюбленная досуговая деятельность в культурах практически всех народов мира. В настоящее время танцы являются не только приятным времяпрепровождением, но и выполняют функцию эстетического и морального воспитания, раскрывают человеку мир реально существующей красоты, что особенно важно при формировании нравственно-этических ценностей подрастающего поколения.

Воспитание детей средствами танцевального искусства помогает всестороннему развитию личности ребенка, учит его находить в танце эстетическое наслаждение. Поэтому работа в этом направлении представляется важным звеном в общепедагогическом процессе.

Обучение детей языку танца - это, прежде всего, обучение языку человеческих чувств; танцевальное движение скорее не обозначает, а выражает реалии человеческой жизни. Изобразительно-выразительные средства танца, используемые на занятиях, характеризуются

обобщенностью и условностью, раскрываясь в единстве с музыкой и драматургией. Развивая культуру танца у школьников, правильнее рассматривать этот процесс неотъемлемо с музыкальным воспитанием.

Танец - вид искусства, в котором художественный образ создается посредством ритмичных пластических движений и смены выразительных положений человеческого тела. Танец неразрывно связан с музыкой, эмоционально - образное содержание которой находит свое воплощение в его движениях, фигурах, композиции.

Танец - искусство пластическое. Тело исполнителя является средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения. Поэтому, чем лучше он будет им владеть, тем вернее, ярче и выразительнее станет его танцевальный язык.

Говоря о культуре исполнения танцевальных постановок участниками самодеятельных коллективов, мы подразумеваем под этим сочетание выразительности исполнения, музыкальности, свободы и законченности жеста, танцевальной техники. Регулярно проводимые учебно-тренировочные занятия являются неременным условием творческих успехов коллектива.

Без этих занятий, ограничиваясь только работой над репертуаром, нельзя добиться высокой танцевальной техники, выразительного исполнения.

Отсутствие тренировочных упражнений, прежде всего, отразится на технике исполнения: движения рук танцоров будут однообразны, скованны, лишены выразительности. Неправильное поставленное дыхание мешает хорошо провести весь танец: уже к середине его исполнители начнут уставать, выдыхаться, особенно если танец идет в быстром темпе, и к концу неизбежен значительный спад в его эмоциональной насыщенности.

Совершенно по-иному будет выглядеть танец в исполнении коллектива, в котором систематически проводятся учебно-тренировочная

работа. Умение владеть своим телом, четкость исполнения, правильно поставленное дыхание и тренированное сердце дадут возможность танцорам исполнить танец со всеми его характерными особенностями, не только, не снижая общего тонуса, но, наоборот, повышая его до полной кульминации. По окончании каждого этапа обучения, дети могут знать и уметь следующее (Таблица 1):

Таблица 1

## Прогнозируемые результаты при обучении танцу

Этапы	Могут знать	Могут уметь
I этап 7-8 лет	Темпы музыки; Правила положения корпуса на полу; Позиции рук и ног.	Выделять сильную долю; Правильно выполнять танцевальные шаги; Осуществлять правильную постановку корпуса (рук, ног, головы).
II этап 8-10 лет	Музыкальные размеры; Особенности дыхания при выполнении упражнений; Постановку корпуса на середине и у станка; Элементы: польки, марша; Отличие классических позиций от народных.	Выполнять перестроения; Выполнять упражнения на полу; Выполнение классических экзерсисов у станка и на середине
III этап 10-12 лет	Динамические оттенки музыки; Правила выполнения каждого упражнения на все группы мышц;	Составлять комбинации; Выполнять стойки у стены, «мостик» из положения лежа; Выполнение классических экзерсисов у станка и на середине.
IV этап 12-14 лет	Распределение нагрузки на все группы мышц; Основные технические элементы народного танца; Типы прыжков.	Различать основные движения танцевальных направлений; Выполнять движения в различных темпах. Выполнять движения в различных темпах: (адажио – медленно, виво – живо, ленто – протяжно, легро – широко, анданте – неспешно, аллегро – скоро);

Заключительный этап моей опытно-исследовательской работы заключается в подведении результатов, которые дети достигли за два года

обучения. Несомненно, что интерес к танцевальной культуре у школьников возрастает с каждым годом. На начальном этапе работы был установлен уровень сформированности музыкальных знаний. Из этого можно сделать вывод, что занятия танцами способствует развитию интереса к музыкальной культуре.

Полученные данные свидетельствуют о росте знаний музыкального материала и степени образованности учеников. (Таблица 2, 3)

Таблица 2

### Результаты учебного процесса обучения хореографии

Ф.И.О учащегося	Возраст участника	Музыкальный слух	Память	Чувство ритма	Итого
Алгаулова Н.	12	5	5	2	12
Бисемалиева Э.	12	2	5	3	10
Зацепина Е.	12	2	5	5	12
Кудряшева Ю.	11	5	5	2	12
Насибова К.	11	2	5	4	11
Омарова У.	11	4	4	4	12
Омарова Г.	10	5	5	2	12
Орманбекова Н.	14	4	4	3	11
Паномаренко К.	14	5	4	2	11
Утегенова А.	12	5	5	2	12

Таблица 3

### Уровень музыкальных способностей школьников

12 баллов	высокий	6 детей
9-11 баллов	средний	4 детей
0-9	низкий	отсутствуют

На занятия дети пришли с большими задатками нераскрытых танцевальных и музыкальных способностей. За два года их уровень вырос и обрел реальную основу. Школьники развили свои творческое мышление, наблюдательность, уже достаточно хорошо сформированы основы сценической и зрительной культуры.

Опыт показал, что школьники с большим удовольствием принимают участие в фестивалях, конкурсах, культурно – досуговых мероприятиях. Дети не только освоили программу занятий, но и научились реализовать, и реализовывать на практике.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что знания, направленные на приобщение школьников к танцевальной культуре средствами культурно-досуговой деятельности имеют положительные результаты.

Подводя итог можно сказать, что постановщики как и исполнители нуждается в музыкальной культуре. Она помогает им успешно создать грамотное, а главное последовательное хореографическое произведение. Также благодаря развитию музыкальной культуры у исполнителей, они учатся передавать все моменты, проникаться темой, задумками, а также музыкальным сопровождением, после чего хореографическая постановка становятся очень увлекательной и продуктивной.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В виду практического и теоретического изучения была выявлена разница к подходам воплощение танцевальных произведений при помощи музыки сравнительно временных эпох. Есть основные веяния, связанные с задачей взаимодействия искусств, для сотворения целого сценического произведения. Синтез с преобладанием музыкального начало относится к первому веянию. Ко второму веянию, преобладание такого синтеза, где любому из искусств отведена конкретная роль.

Стоит заметить, что при выходи музыки на первый план, слияние искусств делается более свободным. Музыка отводится роль иллюстрации лишь в том случае, когда «первенство» захватывает или сюжет или же хореография спектакля. Как раз эту казенную роль музыка обыгрывает в балетах Б. Афанасьева, Р. Глиэра.

Успех к балетмейстеру или композитору приходит тогда, когда приобретаются умение проникать в творческие замыслы друг- друга. Можно сказать, что и музыкальное искусство и хореографическое искусство в конечном итоге должны стать единым окончательно- законченным произведением искусства.

Доказано, что в ходе исторических изучений взаимосвязь музыкального и хореографического искусства менялись по мере смены времен, можно также добавить, что изменялось и отношение самих балетмейстеров, постановщиков к созданию собственных хореографических постановок. Оставалось неизменно лишь одно – это бережное отношение и кропотливый труд к выбору музыки. Собственно, что касается нашего времени, есть кое-какие трудности, связанные с избытком информации о значимости музыкального искусства в искусстве хореографии. Возможно обнаружить, собственно, что есть конкретная безграмотность в подходе к собственной работе и работе хореографа – постановщика.

Подводя итог, могу сказать, что сейчас в нашем современном мире, которые хранит в себе огромный клад уже готовых музыкальных материалов, на миг может показаться, что воплощение нового хореографического произведения – дело довольно таки и простое. Но не стоит забывать, что помимо всех этих разнообразных залежей музыкальных композиций, важным также остается идея и задумка будущего творения. Сейчас мы стали забывать об этом, как и о том, что каждое новое хореографическое произведения должно быть уникальным, быть исполненным в своей интерпретации, с музыкальным сопровождением от которого внутри будет захватывать дух.

Музыка – это душа танца. К этой душе, нужно относиться с трепетом, и к каждой новой танцевальной постановки относится бережно и с порывом души.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асанова С.А. Возрождение традиционных обрядов в современном Казахстане [Электронный ресурс]. URL: <https://ia-centr.ru/experts/857/> (дата обращения 28.10.2018)
2. Бабков В.Г. Национальное сознание и национальная культура [Текст] / В.Г. Бабков, В.М. Семенова. - М., 1996. – 87 с.
3. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира [Текст] / В.Е. Баглай. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 234 с.
4. Байгарин Р. Национальный вопрос в полиэтническом государстве [текст] / Р.Байгарин. – Алматы: Онер, 2000. – С. 34
5. Балтабаев М.Х. Концептуальная модель государственного регулирования социального развития культуры в Казахстане [Текст] / М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова.- Алматы, 2006. - 32 с
6. Борзов А.А. Танцы народов мира [Текст] / А.А. Борзов. - М: Ун-т Натальи Нестеровой, 2006. - 496 с.
7. Ботнарь В.Д., Сулова Э.К. Воспитание у детей эмоционально-положительного отношения к людям ближайшего национального окружения путем приобщения к их этнической культуре [Текст] / В.Д. Ботнарь, Э.К. Сулова. – М.: Искусство, 1993. – 112 с.
8. Бромлей, Ю.В. Современные проблемы этнографии [Текст] / Ю.В. Бромлей. - М., 1983. -277 с.
9. Василенко В.П. Художественная самодеятельность и фольклор [текст]: учеб. пособие / В. П. Василенко. – Москва, 1979. – 186 с.
10. Великанова, Е. В. Самодеятельное художественное творчество как основа возрождения национальных культурных традиций [текст]: Дис. ...канд. пед. наук / Е. В. Великанова. – Тамбов, 2000. – 223 с.
11. Газизова Л. Хореография Казахстана: проблемы и перспективы [Текст] /Л. Газизова // Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. - Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 137 с.

12. Государственная программа «Культурное наследие» Казахстана: этапы ее реализации и значение [Электронный ресурс] – Астана, 2006.-Режим доступа: URL: <https://ehistory.kz/ru/contents/view/1568> (дата обращения 05.08.2018)

13. Громов Ю.И. Работа педагога-балетмейстера в детском хореографическом коллективе [Текст] /Ю.И. Громов // Хореографическая педагогика: учебное пособие. – СПб.: СПбГУП, 2006 – 78 с..

14. Жиров М.С. Региональная система сохранения и развития традиций народной художественной культуры в современных социально-культурных условиях: Автореф. дис. докт. пед. наук. М., 2001.

15. Жукенова С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. – М., 2006. – 195 с.

16. Каргин А.С. Народная художественная культура: курс лекций для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусства [текст]: учебное пособие / А.С. Каргин. – Москва: Гос. респуб. центр русского фольклора, 2007. – 288 с.

17. Косарева В.Н. Народная культура и традиции [Текст] / В.Н. Косарева. – М.: Учитель, 2017. – 159

18. Костина А.В. Национальная культура. Этническая культура. Массовая культура. "Баланс интересов" в современном обществе [Текст] /А.В. Костина. - Либроком, 2011. – 216 с.

19. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством [Текст] / под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы, 2001.- 264 с.

20. Кульбекова А.К. Танцевальный фольклор: проблемы сохранения [Текст] / А.К. Кульбекова // Материалы областной научно-практической конференции «Расцвет области – расцвет Казахстана» (14-15 декабря, ЗКГУ). – Уральск, 2002. – С.37-39

21. Масанов Н. История Казахстана: народы и культуры [Текст] / Н. Масанов, Ж. Абылхожин, И. Ерофеева. - Алматы: Дайк-Пресс, 2001.

22. Мехнецов А.М. Народная традиционная культура. Статьи и материалы [Текст] / сост. Е.А. Валевская, К.А. Мехнецова; вст. ст. Г.В. Лобковой. – СПб., Нестор-История, 2014. – 440 с.
23. Михайлова Н.Г. Самодеятельное художественное творчество в современных условиях и направления его исследования [текст]: Сб. науч. тр. / Н.Г. Михайлова. - Москва, 1990. – 12 с.
24. Морина Л.В. Этническое своеобразие народной танцевальной культуры [Текст] / Л.В. Морина // Материалы междунар. конф., посв. 90-летию Л.Н. Гумилева. – СПб., 2002. Т. 3. – С. 192-198.
25. Нагаева Л.И. Башкирская народная хореография [Текст] /Л.И. Нагаева. –Уфа: Китап, 1995. – 144 с.
26. Народный танец: Проблемы изучения [Текст]: сб. науч. тр. / сост и отв. ред. А.А. Соколов-Каминский; редкол.: Л.М. Ивлева и А.А. Соколов-Каминский. – СПб., 1991. – С. 4.
27. Настюков Г.А. Народный танец на самодеятельной сцене [Текст] / Г.А. Настюков. – М.: Профиздат, 1987. – 78 с.
28. Наумова О.Б. Современные этнокультурные процессы у казахов в многонациональных районах Казахстана: автореф. дис. ...канд. ист. наук / О.Б. Наумова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/etnografia/sovremennye-jetnokulturnye-processy-u-kazahov-v-mnogonacionalnyh-rajonah.html> (дата обращения 17.10.2018)
29. О настоящем и будущем. Беседа Б.И. Пружинина с В.А. Лекторским // Вопросы философии, 2007, № 1. - С. 3-15.
30. Патраков В.П. Генокоды национальных культур. Концептуальные основы [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genokody-natsionalnyh-kultur-kontseptualnye-osnovy> (дата обращения 12.08.2018)
31. Путилов Б.Н. О региональном аспекте изучения фольклорной культуры. [Текст] / Б.Н. Путилов // Актуальные проблемы сибирской фольклористики. – Иркутск: Изд-во ИГПИ, 1991. – С. 19-30.

32. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука, 1994. – 239. [Электронный ресурс]. URL: [infoliolib.info/philol/putilov/1.html](http://infoliolib.info/philol/putilov/1.html) (дата обращения 18.09.2018).

33. Ромм В.В. Танец и секреты древних цивилизаций / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2002.

34. Рухани жаңғыру. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. Статья Президента РК от 12.04.2017 [Электронный ресурс] – режим доступа: URL: <https://informburo.kz/stati/statya-prezidenta-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya> (дата обращения 28.08.2018)

35. Снегирев, Н. Стилизация – это что такое? Стилизация в искусстве [Электронный ресурс]: URL: <http://fb.ru/article/159597/stilizatsiya---eto-chto-takoe-stilizatsiya-v-iskusstve> (дата обращения 22.07.2018)

36. Уральская В.И. Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства: на материале хореографии [Текст] / В.И. Уральская. – М.: МГИК, 1969. – 145 с.

37. Уткин А.И. Глобализация: процесс и осмысление [Текст] / А.И. Уткин. – М.: Логос, 2002. – С. 9-14.

38. Этническая и национальная культуры. Культурология: конспект лекций [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://culture.wikireading.ru/58907> (дата обращения 05.08.2018)