

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

С. В. Гутковская

**ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА.
СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ
НА ОСНОВЕ БЕЛОРУССКОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОР**

Учебно-методическое пособие

Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств
для специальности 1-17 02 01 «Хореографическое искусство
(по направлениям)», направления специальности 1-17 02 01-04
«Хореографическое искусство (народный танец)»;
специальности 6-05-0215-03 «Хореографическое искусство»,
профилизации «Народный танец»

Минск
БГУКИ
2025

ББК 85.325.2(4Бел)р30
УДК 793.3:398(476)(075.8)
Г 97

Рецензенты:

кафедра сценической речи, вокала и пластических дисциплин
учреждения образования «Белорусская государственная
академия искусств»;
В. В. Дудкевич, народный артист Беларуси,
художественный руководитель государственного учреждения «За-
служенный коллектив Республики Беларусь
Государственный академический ансамбль танца Беларуси»

Гутковская, С. В.

Г 97 Искусство балетмейстера. Создание сценической композиции на основе белорусского хореографического фольклора : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2025. – 107 с.
ISBN 978-985-522-376-5.

Содержится теоретический материал по теме, посвященной созданию сценической композиции на основе белорусского хореографического фольклора в рамках дисциплины «Искусство балетмейстера» по направлению (профилизации) «Народный танец» специальности «Хореографическое искусство». Представлена методика проведения занятий по овладению технологией сценической интерпретации фольклорных образцов. Практический материал сопровождается музыкальными примерами, которые могут быть использованы при выполнении творческих заданий.

Адресовано студентам и преподавателям учреждений высшего и среднего специального образования в области хореографического искусства.

**ББК 85.325.2(4Бел)р30
УДК 793.3:398(476)(075.8)**

ISBN 978-985-522-376-5

© Гутковская С. В., 2025
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2025

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое учебно-методическое пособие является продолжением изданий «Основы сочинения хореографической композиции. Часть 1» (2011), посвященного лексике танца, «Основы сочинения хореографической композиции. Часть 2» (2014), в котором рассматривается рисунок танца, и «Основы сочинения хореографической композиции. Часть 3» (2020), содержащего материал по вопросам создания художественного образа в хореографическом произведении.

В представленном пособии излагается лекционный материал по теме «Создание сценической композиции на основе белорусского хореографического фольклора», предлагаются подходы к ее освоению, даются методические рекомендации по выполнению творческих учебных заданий, рассматриваются теоретические вопросы, связанные с тематикой заданий.

Практика показывает, что увеличение внимания к фольклору в учреждении высшего образования дает положительный эффект: исследования в области фольклора, проведенные студентами в процессе обучения, создают возможности для непосредственного внедрения их результатов в творческую практику, для определенной экспериментальной работы в области сценической интерпретации фольклорных образцов и, следовательно, для дальнейшего успешного развития национального танцевального искусства в целом.

Учебная деятельность по подготовке специалистов в сфере народно-сценической хореографии имеет отличительные, характерные особенности, проявляющиеся прежде всего в глубоком теоретическом изучении национального фольклора и целенаправленной практической деятельности по его сценической интерпретации. Профессиональная подготовка будущих хореографов рассматривается кафедрой хореографии как система ценностного ориентирования студентов на работу балетмейстера, опирающегося в своей творческой деятельности на фольклорное наследие белорусского народа, что позволяет моделировать личность выпускника как результат профессионального становления.

На кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств ведется постоянная творческо-экспериментальная работа по сочинению танцевальных композиций на материале белорусского народного творчества и созданы благоприятные условия для осуществления на практике различных художественных экспериментов в этой области.

Традиционным является ежегодное проведение на кафедре хореографии фольклорных вечеров, подготовка которых осуществляется в рамках дисциплины «Искусство балетмейстера» согласно типовой учебной программе на протяжении 5-го и 6-го семестров. Студенты изучают способы художественной интерпретации танцевального фольклора, уровни и приемы трансформации материала фольклорного образца.

Фольклорные вечера представляют собой оригинальный творческий проект, в котором отдельные номера, созданные студентами на основе собранных в экспедициях фольклорных танцевальных образцов, объединяются в тематическую программу.

Во всех частях пособия освещается система сквозных заданий, разработанная и апробированная автором на кафедре хореографии в процессе преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера» (см. «Основы сочинения хореографической композиции». Части 1, 2 и 3), которая включает совокупность определенных принципов, приемов и подходов, дающих положительный эффект при применении в образовательной деятельности. Главным принципом предлагаемой системы является перманентное выполнение студентами-хореографами творческих заданий поискового, проблемного характера, которые логически увязаны между собой и выстроены в строгой последовательности – от наиболее простых к достаточно сложным заданиям художественного порядка, где без выполнения одного задания невозможно перейти к следующему («принцип лестницы»).

В этой части пособия за счет специальных понятий и терминов, необходимых для изучения темы «Создание сценической композиции на основе белорусского хореографического фольклора», расширяется категориальный аппарат, которым должны владеть будущие балетмейстеры.

Предлагаемое пособие знакомит с разнообразными подходами к сценической обработке образцов народного танцевального творчества, методикой работы с фольклорными первоисточниками, что позволяет сделать учебный процесс более эффективным и целенаправленным.

В соответствии с учебной программой для учреждений высшего образования по дисциплине «Искусство балетмейстера» на освоение темы

«Создание сценической композиции на основе белорусского хореографического фольклора» отводится 36 аудиторных часов, из которых 2 часа – лекции, 30 – практические занятия, 4 часа – индивидуальные занятия.

Автор пособия опирается на многолетний опыт преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера», имеет ряд публикаций, посвященных проблематике изучения, освоения и интерпретации хореографического фольклора, а также вопросам подготовки специалистов в сфере народно-сценической хореографии в специальных учебных заведениях (см. список литературы).

Приведенные в пособии музыкальные примеры могут использоваться при выполнении учебных творческих заданий. Предлагаемый музыкальный материал публикуется впервые и представляет собой обработки белорусских народных тем из архива Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества. Сочиненные концертмейстером кафедры хореографии Еленой Валентиновной Ильиной музыкальные тексты – обработки фольклорных танцевальных первоисточников двух основных жанров – хороводы и танцы (традиционные танцы, польки, городские бытовые).

Цель пособия – изложение конкретных практических рекомендаций по организации учебной деятельности в процессе освоения темы, связанной с изучением и популяризацией белорусского хореографического фольклора. Ее значимость для становления будущего балетмейстера не вызывает сомнений.

СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ БЕЛОРУССКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Развитие национальной культуры невозможно без освоения художественного наследия народа, в котором большое место принадлежит танцевальному творчеству. Танец понятен, близок каждому по своей выразительности и эмоциональности, не требующих перевода. В народных танцах воплотились представления об идеале красоты и о том, что называем душой, психологией, ментальностью нации.

«Фольклор (англ. *folklore* – народное знание, народная мудрость) – международный термин, обозначающий народную культуру (в различном объеме ее видов)» [6, с. 376]. Как важная часть национальной культуры фольклор объединяет поэтическое, музыкальное, драматическое, хореографическое, декоративно-прикладное, народное изобразительное искусства.

Освоение фольклорного наследия и создание на его основе сценических хореографических композиций требуют знаний стилистических особенностей главных средств выразительности, образной системы народной музыки и танца, умений раскрытия семантики, анализа характерных интонационных черт танцевальной пластики.

Белорусская народная хореография в целом представляет собой феномен древнего самобытного искусства, сочетающего элементы старинной и новой культуры. Народный танец не может рассматриваться обособленно от других фольклорных форм, иначе целые слои значений, а вместе с ними образная специфика уйдут от внимания. Балетмейстер должен обязательно помнить: хореография – лишь часть единого комплекса народной культуры. Знание фольклорных традиций, бережное отношение к ним являются необходимыми условиями успешного формирования профессиональных качеств хореографа.

Творческая интерпретация произведений народной хореографии служит единой цели – дать «вторую жизнь» танцевальному фольклору Беларуси на сценических площадках, воссоздавая народные образцы во всем богатстве форм, жанров, выразительных средств и образной системы.

В Беларуси проводилась и продолжает проводиться работа по сбору, фиксации и изучению танцевального фольклора. Изданы труды, посвященные танцу, многие соответствующие инстанции обладают фондами записей народного творчества.

Изучение материалов по хореографическому фольклору имеет для балетмейстера первостепенное значение. Сделаем краткий обзор основных публикаций, к которым может обратиться постановщик в поисках сведений о танцевальном творчестве белорусов.

Сбором собственно белорусского хореографического фольклора целенаправленно начали заниматься только в XX в.

Первым специальным научным изданием стала монография доктора искусствоведения, профессора Юлии Михайловны Чурко «Белорусский народный танец» [32]. Следующие работы этого автора – «Белорусский хореографический фольклор» [33] и «Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность» [34] – являются образцами фундаментального научного издания и одновременно сборника этнографических записей. Это историко-теоретические исследования белорусской народной хореографии в ее фольклорных и сценических формах. В них дается подробный анализ записей фольклора, содержащих отдельные сведения о танцевальном фольклоре, описания хореографических элементов в календарно-годовой обрядности белорусов, краткие описания танцев, оставленные такими известными историками, этнографами и фольклористами XIX в., как А. С. Дембовецкий, М. В. Довнар-Запольский, П. М. Шпилевский, П. А. Бессонов, П. В. Шейн, А. Е. Богданович, Е. Р. Романов и др.

На практическом материале, собранном Ю. М. Чурко во время многолетних экспедиций по Беларуси, начиная с 60-х гг. XX в., в монографии «Белорусский хореографический фольклор» впервые в отечественной науке дается классификация основных видов и жанров национального танцевального фольклора, выделяются его характерные черты, стилистические особенности в различных аспектах – фольклористическом, эстетическом, искусствоведческом, социальном, ареальном. Основой для классификации фольклорных материалов стал структурно-стилистический метод, согласно которому белорусское народное хореографическое искусство подразделяется на три основных жанра: хороводы, танцы и импровизированные пляски. В пределах двух жанров выделены отдельные группы: в хороводах – хороводные песни, игровые хороводы, хороводные танцы; в танцах – традиционные белорусские танцы, кадрили, польки, городские бытовые танцы.

Историко-этнографические справки о некоторых образцах белорусского танцевального фольклора содержатся в книге Л. К. Алексютович «Белорусские народные танцы, хороводы, игры» [1].

Записи образцов танцевального фольклора содержатся в 6-томном издании «Традыцыйная мастацкая культура беларусаў» (2001–2013), посвященном комплексному отображению аутентичных форм основных типов и жанров народной культуры всех шести историко-этнографических регионов Беларуси, каждый из которых представлен в отдельном томе [26; 27; 28; 29; 30; 31].

Анализ образцов самой поздней по происхождению группы танцевального жанра осуществлен в работе С. В. Гутковской «Гарадскія бытавыя танцы» [17].

Значительный интерес для хореографа-исследователя народного танцевального творчества представляет работа К. Я. Голейзовского «Образы русской народной хореографии» [7], в которой содержится много сведений и непосредственно о белорусском танцевальном фольклоре.

Богатый и разнообразный материал по хореографическому фольклору хранится в Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества (далее – ОНИЛ) при Белорусском государственном университете культуры и искусств, основанной в январе 1981 г. Сотрудниками лаборатории, преподавателями, студентами кафедры хореографии в фольклорных экспедициях на протяжении 10 лет были опрошены жители 766 деревень из 104 районов Беларуси (из них в 38 районах данные собирались из полной выборки населенных пунктов). Весь фольклорный материал зафиксирован словесно-графическим способом, на магнитной, а также кино- и фотопленках. Алфавитный, жанровый, топографический каталоги, фонотека, нототека, фильмотека, слайдотека и фототека насчитывают 17 тыс. единиц хранения. Значительная часть видеоматериалов оцифрована. Главной целью лаборатории, помимо сбора материала по белорусскому народному танцевальному творчеству и создания своеобразного фольклорного «банка», является широкое введение результатов исследования в учебный процесс подготовки хореографов и художественную практику профессиональных и любительских танцевальных коллективов Беларуси.

«Активное и преобразующее отношение к фольклору, предполагающее как его сохранение, так и органичное включение в современную хореографическую практику, остается приоритетным для профессионалов в области народного танца. Специалисты подчеркивают, что у фольклора прежде всего нужно учиться диалектике традиций и нова-

торства, обеспечивающей постоянный динамизм его форм, его вечное обновление», – подчеркивает Ю. М. Чурко [36, с. 57].

Целостный процесс творческой деятельности хореографа, связанный с использованием фольклора, подразделяется на такие логически выстроенные автономные этапы:

- подбор материалов по танцевальному образцу (фольклорному первоисточнику);
- пластическое «оживление» письменно зафиксированных образцов белорусского хореографического фольклора;
- сочинение танцевального этюда на основе воссозданного фольклорного танцевального образца;
- создание завершенной хореографической композиции;
- создание целостных фольклорных программ.

Эти этапы органически связаны между собой и в конечном итоге имеют цель сохранения и развития традиций народного искусства, обогащения их всем арсеналом профессиональных средств.

Серьезное изучение образцов фольклорного наследия и умелая их сценическая обработка позволяют профессиональным и любительским хореографическим коллективам сохранять самобытный местный колорит. Проблема, связанная с недооценкой потенциальной творческой энергии фольклора, его способности синтезироваться с новыми формами, неизбежно приводит к консерватизму, изоляции национальной хореографической культуры и по-прежнему остается актуальной.

На современном этапе традиционная танцевальная культура Беларуси непрерывно и динамично развивается в органической связи с художественными тенденциями эпохи. Критерием оценки произведения народно-сценической хореографии не может служить только верность фольклорной традиции. Происходит постоянный поиск конкретных решений в художественной интерпретации фольклора.

Рассматривая традиционное танцевальное наследие как особый язык или систему знаков, а его отдельные образцы как знак или последовательность знаков этой системы (семантика), современные хореографы при создании сценических произведений могут получить интересный творческий результат.

Сегодня перспективным является также направление деятельности профессиональных коллективов по реинтерпретации образцов белорусского народного танцевального творчества, т. е. по уточнению и изменению смысла и значения первоначально интерпретируемой информации в русле художественных принципов современности.

В учреждениях специального образования сферы культуры и искусства ведется серьезная систематическая работа по изучению студентами белорусского хореографического фольклора, образцов «золотого фонда» народно-сценического хореографического искусства Беларуси, а также по созданию оригинальных сценических произведений разной стилистики, базирующихся на традиционном материале.

Таким образом, хореографическая культура Беларуси вбирает фольклорные традиции, но воспроизводит их уже на другом уровне – с учетом трансформации исторического времени. Развитие народно-сценической хореографии на современном этапе – это процесс интерпретации пласта народной культуры средствами театральных, балетмейстерских и режиссерских приемов. С одной стороны, это течение способствует сохранению традиционных образцов танцевальной культуры белорусского народа в профессиональном искусстве и любительском творчестве, с другой – оказывает влияние на создание новых инструментов и форм актуализации традиционного материала в условиях динамично развивающейся современности, делает возможным процесс активного расширения жанровой и образной палитры танцевального искусства.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

ЗАДАНИЕ 1

Сочинение учебного этюда на основе народной игры из белорусского фольклора.

Ключевые слова: игровой фольклор, народная игра, импровизация

Началом работы студента над данным творческим заданием является выбор одной из народных игр из сборника «Дзіцячы фальклор» [21].

Игровой фольклор – богатый источник создания хореографических сценических произведений в первую очередь для детских коллективов.

«Фольклор игровой – понятие, обозначающее обширный круг явлений традиционной культуры. В различных видах игрового фольклора игровая функция может быть доминантной либо сочетаться с другими, например культовыми, что свидетельствует о разностадиальности конкретных явлений игрового фольклора. В него входят действия, связанные с календарными и семейными обрядами или являющиеся частью их структуры, календарные игры, а также забавы, игры, увеселения, не имеющие строгой хронологической и иной приуроченности» [6, с. 388].

Виды и жанры игрового фольклора в различной степени включают элементы пения, музыки и танца, драматического действия.

Народная игра – явление традиционной культуры, в основе которой лежат игровые действия, сложившиеся в некую целостность, поддерживаемую традицией.

«Народные игры – вид активного отдыха человека, исторически сложившегося на основе драматизированных, условных или творческих действий, у которого сложились определенные правила и приемы развлечений и который является средством физического, умственного и нравственно-эстетического воспитания. Многие народные игры возникли из ритуалов и развивались с древних времен и до сих пор несут на себе следы языческих культов, но в бытовании не воспринимаются как средство верований, а как средство отдыха и приобретения полезных навыков» [8, с. 17].

С конца XIX в. в фольклоре восточнославянских народов большинство игр, в которых проявлялись навыки и приемы, связанные с непосредственной жизнедеятельностью человека и явлениями окружающего

его мира, перешли в детскую среду. В традиционных играх кроется большой воспитательный потенциал, основанный на педагогическом опыте предыдущих поколений.

Наибольший интерес у детей вызывают игры, которые условно можно разделить на драматические и спортивные. В основе первых лежит драматическое действие, развивающееся в диалоге персонажей и их движениях. Пластические и пантомимные действия «солиста» («солистов»), ограниченные определенным рисунком, чаще всего иллюстрируют содержание сопровождающего игру песенного текста.

Персонажами многих из них, являющихся инсценировкой реальных жизненных ситуаций, выступают различные дикие и домашние животные («Авечачка», «Воўк і авечкі», «Заінька», «Казёл», «У ката і мышку», «У мядзвездзя на бару» и др.) или птицы («Арол», «Верабейка», «У ворана», «Гусак», «Гусі ляцяць», «Куры», «Кукушка», «У коршуна» и др.). В этих играх демонстрируются природные качества представителей животного мира, олицетворяющие определенные качества человека, такие, например, как мудрость, глупость, сила, храбрость, трусость, хитрость, доверчивость, жестокость, лень, хвастовство и др.

Группа традиционных игр, отличительной чертой которых является состязательность, представлена спортивными народными играми. Главным стимулом в этом случае выступает утверждение своего превосходства перед другими в результате противоборства нескольких сторон, т. е. установка на победу. Многие игры этой группы представляют собой схематичное подражание трудовым, военным или бытовым действиям («Апука», «Гула», «Гусі і воўк», «Шуляк»).

Важной составной частью многих игр был танец. Тесное взаимодействие игр и танцев накладывает определенный отпечаток на эти виды народного творчества, в результате чего некоторые танцы приобрели игровые черты, а игры обогатились интересными танцевальными движениями и рисунками. В связи с этим многие народные игры могут служить исходным материалом для сочинения игровых и сюжетных танцев.

В игровом фольклоре белорусов нередко применялся разнообразный реквизит (посуда, палки, полотенце, букет цветов, веник, камешки и т. п.), а в танцевальных играх часто использовались также элементы костюма (платок, пояс, передник, шляпа и т. п.), что помогало в воплощении содержания и достижении цели самого игрового действия.

Неотъемлемым элементом воспроизведения любой народной игры является *импровизация*. Импровизационные действия, т. е. действия без предварительной подготовки, неизбежны, поскольку невозможно заранее предвидеть поведение участников игры, как и сам ее итог. Таким обра-

зом, импровизация исполнителей является самым важным элементом при воплощении народной игры.

Специалисты отмечают как наиболее перспективный способ интерпретации игрового фольклора трансформацию языка игры в язык танца, когда событие игры передается не средствами бытовой пантомимы, а образной художественной пластики, возникающей в результате преобразования бытовых движений в танцевальные. Используя этот метод, постановщик танца исследует народную игру, определяя ее смысл, цель и события, условия игры, чтобы понять цепочку действий, затем, вычленив действие, находит выражающее его движение и создает образ [25, с. 20].

Для воссоздания народной игры в соответствии с ее содержанием студентам предлагается несколько обработок народных танцевальных мелодий по выбору.

Примечание. Народные игры активно используются в детских хореографических коллективах в промежутках между занятиями, поскольку не только способствуют раскрытию творческих способностей детей, но и позволяют снимать напряжение, выплескивать энергию и пробуждать положительные эмоции.

Рекомендации педагогу

Поскольку народная игра в последующем может послужить основным источником информации при постановке сценической хореографической композиции (это главная цель данного творческого задания), педагогу следует обратить особое внимание на отбор студентами игровых образцов. Выбранные игры должны позволить хореографу решить задачу преобразования действия народной игры из сферы бытовой в танцевально-сценическую.

Литература для самостоятельного изучения

Дзіцячы фальклор / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. М. Я. Грынблата; падбор нот, характарыстыка напеваў і муз. камент. В. І. Ялатава; ред. К. П. Кабашнікаў. – Мінск, 1972. – С. 437–550.

Савин, В. З. Композиция и постановка танца : (На материале нар. творчества) : метод. пособие / В. З. Савин. – М., 1990. – С. 17–24.

ЗАДАНИЕ 2

Подбор материалов по образцу белорусского хореографического фольклора.

Ключевое слово: фольклорный первоисточник

Создание на материале фольклора эстетически полноценного произведения современного искусства – достаточно сложный творческий

процесс, требующий от хореографа знаний как в области фольклора, так и в области сценической хореографии, театрального искусства.

Освоению сценической хореографией максимума выразительных средств фольклора способствует его многостороннее изучение, овладение технологией трансформации образцов народного танцевального творчества на сцене.

Фольклорный первоисточник – это основной источник информации о танцевальном образце, оригинальный документ, составленный чаще всего непосредственным участником фольклорных экспедиций в виде записи, выполненной разными способами и при помощи различных технических средств. Как правило, это записи, осуществленные словесно-графическим способом, и видеозаписи танцев, а также относящихся к ним песенных и нотных текстов, аудиозаписи музыкального сопровождения и др.

Существование записей народных танцев, детальной фиксации каждого образца является чрезвычайно важным потому, что позволяет создавать бесконечное множество оригинальных авторских произведений, не «исчерпывая» фольклорный первоисточник первой же сценической разработкой.

Алгоритм действий балетмейстера в работе с фольклорным первоисточником выглядит следующим образом:

- выбор танцевального образца (по названию, по региону бытования, по тематике и т. д.);
- сбор информации о данном образце из различных источников, содержащих его описание (записи словесно-графическим способом, видеозаписи, упоминание в трудах фольклористов и этнографов и другие сведения, непосредственно к нему относящиеся);
- обращение к косвенным источникам информации (фотографии, иллюстративный материал, энциклопедические издания, литературные произведения и т. д.);
- анализ собранной информации с целью выявления особенностей выбранного танцевального образца: определение жанра, вида, регионов бытования, выявление приуроченности к событиям семейно-бытового или календарно-годового цикла, вариантов исполнения;
- поиск нотной записи музыки к танцевальному образцу или архивного аудиоматериала музыкального сопровождения, записанного в фольклорных экспедициях, припевок к танцу.

Во многих случаях интерес представляет и выяснение этимологии названия образца.

Обратимся к примерам, взятым из практики проведения занятий по дисциплине «Искусство балетмейстера» на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Заинтересовавшись народным танцем «Бычок» и ограничившись одним историко-этнографическим регионом – Белорусским Поднепровьем, студент подобрал следующую информацию.

Танец «Бычок» имеет древнее происхождение. Он упоминается П. В. Шейном, который относит его к архаичной игре «Жаніцьба Цярэшкі» [33, с. 174]. Танец описывается также К. Я. Голейзовским, который считает, что название «Бычок» связано с основным движением, напоминающим бодание бычков [7, с. 277]. Материалы, полученные ОНИЛ в фольклорных экспедициях в наше время, подтверждают эту мысль.

«Бычка» танцевали в парах, стоя напротив друг друга и сцепившись руками в запястьях. Сначала исполнители медленно покачивались из стороны в сторону, тяжело переваливаясь с ноги на ногу. Когда темп музыки немного увеличивался, танцоры низко опускали головы и угрожающе крутили ими – при этом один делал несколько шагов вперед, другой отступал назад, а потом наоборот [ОНИЛ, п. 19, т. 3, с. 16]. (Здесь и далее при ссылке на архивные материалы Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества (ОНИЛ) Белорусского государственного университета культуры и искусств последовательно будут указываться номер папки (п.), тетради (т.) и страницы (с.).)

Более технически сложный вариант бытовал в деревне Барбарово Глусского района Могилевской области. Танец был сольный и исполнялся двумя парнями. Они, притоптывая, двигались по кругу, положив руки друг другу на плечи. В кульминации танца выполняли следующие движения: один парень наклонялся и цеплялся за талию другого. Последний, поддерживая за туловище, приподнимал его от пола. Первый в этот момент высоко подпрыгивал и откидывал назад согнутые в коленях ноги. Потом роли менялись [ОНИЛ, п. 22, т. 5, с. 24].

Оригинально танцевали «Бычок» в деревне Глыбов Речицкого района Гомельской области. Три парня становились рядом, крайние обхватывали одной рукой за талию того, который был в середине, а другой рукой делали ему «рогі». «Тройка» двигалась по кругу, сильно притоптывая [ОНИЛ, п. 25, т. 7, с. 1].

Чрезвычайно интересный шуточный вариант танца – с включением элементов игры – был записан студентами в экспедиции в деревне Никоновичи Быховского района Могилевской области. Исполнив несколько традиционных па под мелодию «Барыні», участники танца вместе хлопали в ладоши, начинали «дзяліць быка ад рагоў да капытаў». Ведущий по очереди указывал на кого-то из исполнителей со словами:

Табе рогі,
Што ў цябе крывыя ногі.
Табе хвост,
Што ў цябе малы рост.
Табе вока,
Што ты сам высокі.
Табе рэбры,
Што ты живеш ля грэблі.

После каждых двух строк все танцевали, стараясь выполнить смешное причудливое колено [ОНИЛ, п. 23, т. 2, с. 21].

Обобщая собранный материал, студент выделил следующие особенности фольклорного образца «Бычок»:

- танец исполнялся только мужчинами;
- существовали сольные и массовые варианты;
- танец имел игровой характер;
- движениями в танце имитировалось поведение быка;
- танцу были присущи трюковые движения;
- исполнение танца часто имело импровизационный характер.

Музыкальным сопровождением «Бычка» часто являлась мелодия, приведенная Г. И. Цитовичем, – «Прадай, прадай, бабушка, бычка» [2, с. 437], но анализ лейтмотивных движений хореографической композиции, сравнение их с другими традиционными танцами приводят к мысли: изначально танец исполнялся под другие музыкальные темы.

Проблема музыкальной первоосновы касается довольно широкого круга белорусских традиционных танцев, не только «Бычка». Так, В. И. Елатов отмечает, что «старинные инструментальные (плясовые, игровые) мелодии сохранились в белорусской народной музыке весьма неполно. Многие из них претерпели значительные изменения под влиянием вокальной музыки и перешли в различные песенные жанры. Ладомелодическая структура почти не выдает их древних генетических истоков, выявление которых – в основном задача метроритмического анализа» [22, с. 135]. На этом основании можно было бы сделать вывод о том, что мелодии ряда белорусских традиционных танцев не сохранились. Но активизация исследовательской деятельности в области белорусского музыкального фольклора в последние годы показала: часто то, что специалисты считали навсегда утерянным, заботливо сохраняется народом. К такому же результату приводит анализ музыкальных тем к танцу «Бычок», опубликованных в 1989 г. в сборнике «Беларуская народная інструментальная музыка» [4, с. 345–347].

Таким образом, параллельно со сбором сведений о танцевальном образце ведется подбор музыкального материала: изучаются музыкальные

издания, сборники, в которых содержатся описания танцев и отдельные нотные примеры. Часто в сборниках приводятся лишь короткие частушки, фрагменты мелодий, но и они могут послужить материалом для последующей обработки.

В процессе творческой интерпретации образцов народного танцевального творчества каждый из элементов фольклорного первоисточника должен быть адаптирован к новым условиям существования, увязан с другими и функционально оправдан, поскольку он призван стать органичным средством раскрытия идейно-художественного содержания уже не фольклорного, а сценического искусства. В связи с этим сбор информации о фольклорном первоисточнике и поиск музыкального материала являются особенно важными этапами.

Примечание. В данном творческом задании студент активно сотрудничает с концертмейстером, который дает конкретные рекомендации по поиску и подбору подходящего для танцевального образца музыкального материала.

Рекомендации педагогу

Итогом выполнения данного задания является представление в письменном либо электронном виде всех собранных по фольклорному образцу материалов, включая косвенные источники, с обязательным указанием данных атрибуции фольклорного образца («паспортных» данных о нем), выходных данных печатного издания, если используется образец, опубликованный в нем. Эта информация является отправной точкой для дальнейшей практической работы с ним по овладению технологией интерпретации фольклора на сцене.

Литература для самостоятельного изучения

Беларускія народныя танцы, карагоды і гульні / склад. В. С. Семенякоў, навук. рэд. Ю. М. Чурко. – Мінск, 1989. – С. 12–129.

Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Юлия Чурко. – Минск, 2016. – С. 31–316.

ЗАДАНИЕ 3

Пластическое «оживление» письменно зафиксированных образцов белорусского хореографического фольклора.

Ключевое слово: вариант

В хореографической фольклористике термин «вариант» касается как танцевального произведения в целом или его отдельных составных частей, так и зафиксированного фольклорного произведения, отличающегося от других записей одноименного образца. В этом случае исходят из того постулата, что в процессе развития фольклора все варианты явля-

ются равнозначными и что каждый имеет свою степень полноты, цельности, художественности и эстетической ценности.

Из всех собранных сведений скрупулезно отбирается наиболее заинтересовавшая информация.

Музыкальное сопровождение при осуществлении этой работы является обязательным, здесь наблюдается симбиоз музыки с танцевальным движением, рисунком. Тесная совместная работа студента и концертмейстера имеет своим результатом «параллельное выстраивание» формы музыки и танца.

Остановившись на одном из вариантов фольклорного образца, студент-постановщик проецирует его на исполнителей, т. е. практически воссоздает записанные движения, позы, жесты, танцевальные рисунки, фигуры, положения в паре и др. В случае, когда существует видеозапись фольклорного образца, зафиксированный в ней танцевальный текст нужно в точности воспроизвести.

В некоторых случаях целесообразно работать не с одним, а с несколькими вариантами фольклорного образца. При этом для каждого варианта создаются отдельные самостоятельные танцевальные фрагменты.

Приступая к выполнению этого задания, важно определиться с составом исполнителей, так как чаще всего в записях фольклора не указывается их точное количество в танце. Здесь используются самые разные композиционные формы: соло, дуэт, камерный и массовый танец. Необходимо учитывать, что танцевальный материал фольклорного первоисточника может также предполагать, например, исполнение образца только женским, только мужским или же смешанным составом.

В результате создается наглядный образ, формируется общее впечатление о воссозданном фольклорном произведении, проявляются выразительные хореографические движения, жесты, детали, что позволяет балетмейстеру разглядеть особенности и оценить возможности дальнейшей работы.

Прежде чем перейти к описанию следующего этапа – созданию танцевального этюда, обратим внимание на один существенный момент. В отличие от рассмотренного выше примера со сбором сведений о танце «Бычок» хореограф часто обладает гораздо меньшей информацией о конкретном народном танцевальном образце, т. е. не располагает сведениями, включающими подробное описание движений и рисунков, информацию о составе участников и манере исполнения, а также не имеет закрепленного за образцом музыкального материала.

Рекомендации педагогу

Следует обратить внимание на предварительную подготовку студента-постановщика для его совместной с исполнителями – своими одно-

курсниками – работы по практическому воссозданию фольклорного образа, т. е. студент должен тщательно изучить и запомнить входящие в хореографию движения и рисунки, хорошо знать музыкальный материал. В процессе освоения танцевального текста обязательно надо добиться правильной передачи характера и манеры исполнения произведения народного танцевального творчества.

Литература для самостоятельного изучения

Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Юлия Чурко. – Минск, 2016. – С. 20–30.

ЗАДАНИЕ 4

Сочинение танцевального этюда на основе воссозданного фольклорного образца.

Ключевые слова: *танцевальный этюд, пластический мотив, композиционный фрагмент*

«Выйдя» на сцену, фольклор начинает подчиняться ее законам.

Одним из важных этапов в учебной деятельности студента по овладению технологией сочинения сценического произведения на основе фольклора является создание танцевального этюда.

Этюд (фр. *étude* – изучение) – понятие, которое встречается во многих видах искусства.

Танцевальный этюд – это небольшое хореографическое произведение, имеющее законченную форму, построенное по законам музыкально-хореографической драматургии и приближающееся по своему содержанию и качеству к самостоятельному сценическому номеру.

В случае работы с фольклорным первоисточником танцевальный этюд рассматривается как своего рода подготовительный «набросок» к будущему хореографическому произведению. В него включаются *пластический мотив*, сочиненный на базе движений фольклорного танцевального образца, *композиционный фрагмент* с изложением рисунков и фигур, которые составляют основу того или иного (выбранного студентом для своей постановки) образца народного танцевального творчества.

Главная учебная задача студента при создании танцевального этюда – формирование «скелета» будущего сценического произведения, который позволяет в дальнейшем работать с основными средствами выразительности, используя приемы их творческого развития в целях воплощения художественного замысла.

С этой целью сочиняется основной *пластический мотив*, что требует усложнения исходного материала за счет изменения ракурсов, амплиту-

ды, ритмического рисунка, темпа исполнения движений, а также добавления поворотов, вращений, пространственного решения и т. д. Обязательно воссоздается исполнительская манера.

В случае, когда основным выразительным средством фольклорного образца является рисунок танца (например, образцы хороводного жанра), ведется работа по созданию композиционного фрагмента как наименьшего пространственного построения, являющегося лейтмотивом танца.

В этюде закладываются основы образности будущего сценического произведения.

При работе с несколькими вариантами фольклорного первоисточника, которые студент воссоздал в предыдущем задании, следует подготовить один танцевальный этюд путем отбора и последующего синтеза наиболее ярких элементов из всех вариантов.

Для постановки студентом этюда концертмейстером выбираются такие формы обработки музыкального материала, подобранного для танцевального образца, как период, простая двух-, трехчастная, вариационная композиции. Это объясняется тем, что форма танцевального этюда не требует сложной музыкальной драматургии, введения контрастного тематизма. В основе обработки лежат, как правило, одна музыкальная тема и, соответственно, один художественный образ [18].

Важность и необходимость этюдной работы неоспоримы. Не отрицая ее ценности, подчеркнем, что этюд является лишь фундаментом для создания завершенной хореографической композиции.

Примечание. На последнем этапе происходит обязательная корректировка танцевального этюда с учетом замечаний и пожеланий преподавателя.

Рекомендации педагогу

После завершения работы над танцевальными этюдами необходимо осуществить их видеозапись с последующим просмотром в целях разбора. В этом случае каждый студент, видя свою работу по выполнению творческого задания со стороны, может реально ее оценить, осуществляя действенный самоконтроль. Имея в своем распоряжении видеозапись этюда, студент также получает возможность быстрее и продуктивнее приступить к сочинению завершенной хореографической композиции на его основе, не обращаясь каждый раз к исполнителям.

Литература для самостоятельного изучения

Гуткоўская, С. В. Стварэнне сцэнічнай кампазіцыі на аснове харэаграфічнага і музычнага фальклору : вучэб. дапам. / С. В. Гуткоўская, Н. М. Хадзінская. – Мінск, 2000. – С. 15–19.

Гутковская, С. В. Танцевальный и игровой фольклор – источник народно-сценической хореографии в детских коллективах Беларуси / С. В. Гутковская // Теория и практика развития хореографического творчества в дополнительном образовании детей и молодежи: материалы Междунар. хореографического форума / сост. Е. Н. Левина. – Минск, 2021. – С. 11–14.

ЗАДАНИЕ 5

Создание завершенной хореографической композиции на основе воссозданного фольклорного образца.

Ключевые слова: *интерпретация, художественный замысел, хореографический образ, балетмейстерский прием*

Обращение к фольклорным первоисточникам позволяет создавать на их основе неограниченное количество оригинальных авторских хореографических произведений, в каждом из которых образец народного танцевального творчества претерпевает определенную трансформацию, связанную с реализацией балетмейстером своего художественного замысла.

Интерпретация – необходимый элемент процесса художественного творчества, переосмысление произведений фольклора в ходе его наследования.

В зависимости от количества и подробности информации, которую удалось собрать, хореограф выбирает способ интерпретации образцов народного танцевального творчества. При этом он ориентируется на известные в искусствоведении принципы сценической обработки фольклора. Перечислим главные из них:

- исполнение аутентичного фольклора, приспособление к трехмерному сценическому пространству;
- художественная обработка фольклорного образца;
- творческая разработка фольклорного первоисточника, сочинение сценической хореографической композиции по мотивам фольклорного образца;
- создание авторского произведения без прямого цитирования фольклорного образца.

Сделаем разбор сценических композиций, созданных на занятиях по дисциплине «Искусство балетмейстера», в котором речь пойдет не столько об анализе драматургии завершенных номеров, сколько о поиске оригинальной формы подачи материала, подборе соответствующих средств выразительности с использованием разных принципов сценической обработки фольклорного первоисточника.

Во всех случаях первоначально формируется художественный замысел, обрисовывается хореографический образ будущего сценического

произведения, которое сочиняется по всем законам создания хореографической композиции с применением различных балетмейстерских приемов, опорой на музыкальный материал, обработанный концертмейстером.

«Сложность и интерес работы концертмейстера на занятиях по “Искусству балетмейстера” заключаются в том, что концертмейстер должен владеть навыками обработки фольклорной мелодии, приемами композиторской техники. Умение гармонизировать мелодию, сочинить под нее подголосок или контрапункт, использовать возможности ладогармонического, фактурного, тембрового варьирования, “тематической работы” (т. е. вычленения отдельных мотивов, их разработки) – все эти приемы должны быть в арсенале средств музыканта.

Не менее важным является знание законов музыкального формообразования» [18, с. 34].

1. Исполнение аутентичного фольклора, приспособление к трехмерному сценическому пространству.

Данный подход возможен в том случае, когда первоисточник сохранился полностью в записях собирателей фольклора или исполняется в сельской местности до сих пор. В этом случае первоисточник претерпевает самые незначительные изменения: снимаются повторы одинакового танцевального текста (убираются «длинноты»), незначительно усложняются основные движения, композиция «разворачивается» на зрителя с учетом особенности сценической площадки, добавляются простые или интенсивные переходы между основными рисунками и т. п. Другими словами, фольклорное действо должно воссоздаваться с учетом законов его восприятия зрителем.

Примером использования такого принципа работы с фольклором может служить создание хореографической композиции на основе фольклорного образца «Полька “Мост”». При создании композиции студентка использовала подробное описание танца, приведенное в одном из томов фольклорно-этнографического исследования «Традиционная мастацкая культура беларусаў» [31, с. 143–152].

Танец исполнялся в городском поселке Копаткевичи Петриковского района Гомельской области. Это парно-групповой многофигурный танец местной традиции со свободно регламентированной композицией и преимущественно устойчивой лексикой. В танце могло участвовать любое четное количество пар (не меньше четырех).

Для польки «Мост» характерно то, что все фигуры в образце исполнялись с предшествующими командами (в конце каждой фигуры) и отсутствием музыкальных пауз между ними. К танцевальному образцу прилагался музыкальный материал в нотной записи.

Отличие данного фольклорного образца заключается в том, что он состоит из отдельных фигур. Фигура танца, представляющая собой устойчивую, целиком воспроизводимую при повторе последовательность нескольких движений, объединенных определенным композиционным построением в некий блок, всегда имеет смысловую и тематическую завершенность. При создании сценической хореографической композиции на четыре пары студентка сохранила такое построение с обязательным объявлением всеми участниками названий фигур (в первоисточнике это делал «ведущий»): «Полька “Мост”», «Обшчы круг», «Мост масціць», «Распляцісь», «Два кругі», «Развітальная». При чем связующим элементом между ними послужила фигура «Обшчы круг», которая периодически повторялась, что придавало первоисточнику форму рондо.

В целях преодоления монотонности ритма студенткой было осуществлено изменение ритмического рисунка основных шагов в танце, использовались разные уровни положения корпуса участников. Фигуры под названиями «Мост масціць» и «Распляцісь», которые фактически представляют собой распространенную в белорусском хореографическом фольклоре фигуру «ланцуг», сохранились без изменений, поменялся лишь ракурс исполнения с разворотом на зрителя, т. е. в положение, когда «заплетение» в руках смотрелось наиболее выигрышно.

2. Художественная обработка фольклорного образца.

Данный принцип предполагает изменения, развитие фольклорного произведения для решения поставленных творческих задач.

Изменения происходят за счет усиления средств выразительности в танце, разработки новой драматургии, введения сюжетной линии, использования балетмейстерских приемов. Развитие народного танцевального образца в этом случае означает добавление хореографом к оригиналу поэтической концепции, не противоречащей духу фольклорного произведения. Такой подход возможен при сохранении достаточно подробных сведений о танцевальном образце.

Рассмотрим реализацию этого принципа на конкретном примере.

Образец «Сарока», зафиксированный в историко-этнографическом регионе Западное Полесье в различных вариантах, относится к традиционным танцам (группа – иллюстративно-изобразительные). Для сценического воплощения студентом был выбран образец, записанный фольклорной экспедицией в деревне Трухановичи Пружанского района Брестской области в 1989 г. от информатора Марчук Ольги Романовны 1925 г. р., местной жительницы, белоруски.

Образец танцевали на вечерах юноши и девушки. Движения напоминали повадки сороки. «Девушки бежали по кругу и махали руками, словно крыльями, а парни, присев в глубокое приседание по шестой по-

зиции и обхватив руками с внешней стороны пятки, в таком положении прыгали перед понравившейся девушкой» [ОНИЛ, п. 42, т. 7, с. 13]. Также парни могли выполнять присядку по шестой позиции, держась левой рукой за пятку, а правой рукой держали партнершу. Она кружилась вокруг парня, подпрыгивающего в присядке, против часовой стрелки движением па шассе. Затем движение могло повторяться в другую сторону. После этого парни, взявшись за обе пятки руками, прыгали за партнершей, идущей по кругу [34, с. 150].

Таким образом, в первоисточнике представлена достаточно конкретная информация об образном содержании, движениях рук и ног, положениях корпуса и передвижениях исполнителей в пространстве. Для музыкального сопровождения была выбрана мелодия польки «Шчабятуха» в обработке Е. В. Ильиной.

Формирование художественного замысла будущей хореографической композиции – первый этап в работе с фольклорным образцом.

Образец «Сарока» студент-постановщик решил воплотить в дуэтной форме, придав шуточный характер танцу, в основе содержания которого – взаимоотношения в паре исполнителей, изображающих птиц – сорок. В начале номера девушка-«сорока» подшучивает над партнером, оставляя ему лишь роль марионетки, когда же юноше-«сороке» надоедает «плясать под дудочку» девушки, он берет инициативу в свои руки, и исполнители меняются ролями, т. е. ситуация становится диаметрально противоположной. Финал танца примиряет исполнителей: парня девушка «берет под крыло», и они вместе «улетают». Для исполнителей была сочинена хореографическая лексика с подражанием птичьим повадкам: изображение движения крыльев, ходьбы и прыжков, полета сороки. Большую роль играли и элементы танцевальной пантомимы, органично вплетенные в хореографический текст.

С целью усиления комического эффекта студент применил художественный прием гротеска, что позволило в карикатурном виде посредством хореографической лексики высмеять стремление персонажей доминировать во чтобы то ни стало.

Основным рисунком сценического варианта танца стал круг. Выбор кругового мотива был обусловлен тем, что в первоисточнике описано именно круговое движение исполнителей как в паре, так и по отдельности. Свою роль сыграл и тот факт, что сороки строят гнезда шарообразной формы.

В качестве главного балетмейстерского приема был выбран прием вариационного «вопроса-ответа», что полностью оправдано дуэтной формой данного сценического произведения.

В целях реализации художественного замысла сценического произведения большое внимание при воплощении хореографического образа

уделено эмоциональной окраске движений. Исполнители, взаимодействуя друг с другом и меняясь ролями на протяжении всего номера, ярко демонстрировали свою реакцию на происходящее не только посредством танцевальной лексики, но и во многом благодаря актерскому мастерству.

3. Творческая разработка фольклорного первоисточника, сочинение сценической хореографической композиции по мотивам фольклорного образца.

Балетмейстер расшифровывает, интерпретирует составные части образца народного танцевального творчества, исходя из анализа общей информации о нем и отыскивая самые яркие структурные элементы танца. Он выделяет основной пластический мотив, отличительный композиционный фрагмент или яркий образ и различными художественными средствами и приемами творчески их развивает. В итоге накопление материала ведет к качественному обновлению, обогащению фольклорной танцевальной формы и художественного содержания.

Творческая разработка как преломление исходного материала является более высокой ступенью трансформации образцов народного танцевального творчества по сравнению с первыми двумя. Из фольклорного образца как бы вычлениются основное образное ядро, самый яркий пластический мотив, ведущая идея в лексике, рисунке, исполнении, образности – любом из компонентов танца, которые разрабатываются, развиваются вплоть до перехода в новое качество. Как отмечает Ю. М. Чурко: «По сути, здесь происходят разборка фольклорного произведения на отдельные элементы, их переосмысление, трансформация и новая сборка уже сценического произведения в соответствии с замыслом автора» [34, с. 353–354].

В качестве примера рассмотрим работу над сценической хореографической композицией под названием «Верч».

Описание фольклорного танцевального образца «Верч» приведено в издании «Беларускія народныя танцы, карагоды і гульні» [5, с. 24]. Информация об этом танце содержится также в архиве Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества [п. 11, т. 5] и в монографиях Ю. М. Чурко «Белорусский хореографический фольклор» [33; 34]. Согласно сведениям, записанным в Лельчицком районе Гомельской области в деревне Приболовичи, «Верч» является традиционным танцем. Музыкальное сопровождение имеет размер 2/4 и исполняется в быстром темпе. При вращении девушки партнер ритмично исполняет сильные удары стопой о пол. Отличительной чертой данного образца является движение по рисунку «восьмерка» [ОНИЛ, п. 11, т. 5, с. 55].

Очевидно, что само название фольклорного образца произошло от множества входящих в него быстрых вращений, выполняемых парами или только девушками. Танцевальные движения, построенные на вращениях, в различных местах Беларуси назывались «круцёлкамі».

Изучив разные косвенные источники, студентка-постановщик обратила внимание на то, что между названием фольклорного образца и его основными выразительными средствами (рисунками и движениями) существует опосредованная связь. В справочнике Х. Э. Керлота «Словарь символов» слово «верч» (в русском языке – «вихрь») определяется как «символ, характеризующий спиральным или винтовым движением, что выражает динамику трехмерного креста, т. е. самого пространства; это порывистое круговое движение ветра» [23, с. 113].

Таким образом, основу фольклорного образца «Верч» составляют сольные вращения девушек, а также повороты под рукой партнера или в паре с ним. Причем во время вращений девушки партнер исполняет ритмичные акцентные удары ногой о пол. Характерным является движение исполнителей по рисунку «восьмерка», что символизирует жизненные циклы, смену сезонов, магические действия или движения небесных тел.

Для своей сценической композиции студентка выбрала круговой мотив в его различных вариациях, развитие которого позволило создать эффект объемного изображения. Это были концентрические круги, когда несколько кругов вращаются внутри друг друга, спиральное построение, где исполнители движутся по кругу, постепенно приближаясь к центру, а затем удаляясь от него. Построение «восьмерка» в его горизонтальном изложении было интерпретировано следующим образом: использованы два симметрично расположенных и примыкающих друг к другу круга – исполнители двигались в одном круге по ходу часовой стрелки, в другом – против, а дойдя до центра, сольно или парой переходили в другой круг, продолжая движение в заданном рисунке. При этом применялся балетмейстерский прием постепенного добавления исполнителей во время танцевального текста, происходило ускорение, а затем замедление темпа исполнения движений. Вращение как основной элемент фольклорного образца также активно использовалось в композиции в самых разных модификациях.

Найденная в архиве ОНИЛ в соответствии с жанром и содержанием хореографического образца музыкальная тема получила дальнейшую обработку, в основе которой лежал прием агогики (темп постепенно менялся от медленного к быстрому и наоборот), что диктовалось художественным замыслом балетмейстера.

Итогом творческой разработки фольклорного первоисточника стала постановка оригинальной сценической хореографической композиции по мотивам образца народного танцевального творчества «Верч».

4. Создание авторского произведения без прямого цитирования фольклорного образца.

В основе этого подхода лежит художественное переосмысление широкого круга фольклорных традиций, например событий календарно-годовой и семейно-бытовой обрядности белорусов, образцов танцевального фольклора различных жанров, произведений народного устно-поэтического творчества и т. д.

Народное творчество является первоосновой художнических изысканий, необходимым материалом для создания новых композиций, обогащенных профессиональными знаниями, эстетическими представлениями хореографа.

При осуществлении балетмейстером постановочного процесса выявляется двойственный характер его возможностей. С одной стороны, необходимо придерживаться народной традиции, традиционной подачи материала на основе научных знаний в определенной области. С другой – он может пользоваться относительной свободой творческого выбора при постановке сценической хореографической композиции, что означает воплощение приобретенных им умений и навыков в оригинальных формах, создание новых вариантов, оригинальных трактовок известных образцов. Залогом успеха здесь являются художественное воображение, фантазия и изобретательность балетмейстера.

Принцип создания авторского произведения без прямого цитирования фольклорного первоисточника был применен при работе с образцом народного танцевального творчества «Рэшатуха».

Во всех источниках, в которых упоминается данный фольклорный образец, отсутствует конкретное описание танцевальных движений и рисунков, а также действий основных персонажей. Сохранились лишь самые общие сведения.

Образец «Рэшатуха» имеет древнее происхождение.

Описание данного образца приводит Ю. М. Чурко в монографии «Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность», относя его к танцу-игре: «На вечеринках в Брестской области играют и танцуют “Рэшатуху”. Самому ловкому из участников надевают на голову решето, а под горло завязывают длинную юбку. Он танцует, импровизируя и стараясь рассмешить зрителей» [34, с. 43].

Упоминается «Рэшатуха» также в исследовании «Традиционная мастацкая культура беларусаў. Т. 5. Цэнтральная Беларусь». В нем приводится следующее описание: «Танец-игра. “Чудили [«прычударвалі» – переодевались]... и играли в колядные вечера, на молодежных вечерин-

ках” (Нина Абабурка, 1940 г. р., д. Морочь, Клецкий район). Исполняется на мелодию польки. Подружки переодевают девушку. На голову девушки ставят решето, которое она удерживает двумя руками. Затем задирают вверх и, собрав в «пучок», завязывают над решетом низ ее юбки... Надевают одёжину (сорочку, кофту и др.). В рукава одёжины с боку со стороны спины просовывают чепелу. Нарядив девушку-«рэшатуху», пускают в пляс. Она топает ногами («ходя и приседая»), выбивает дробь в ровном и синкопированном ритмах – на месте и с продвижением вперед, в повороте – то в одну, то в другую сторону; подпрыгивает; переступая накрест, двигается то вправо, то влево. Наиболее часто выполняет повороты и вращения. “Как ладная женщина, то и в присядки идет, а поворачиваться – любимая работа” (Татьяна Ахрименя, 1948 г. р., д. Морочь, Клецкий район”).

Примечание. Для данного фольклорного образца характерны повороты и даже вращения в разных темпоритмах» [30, с. 224–225].

В материалах ОНИЛ хранится следующая информация: «Рэшатуха» – игра-забава. Парня одевали в юбку, полукожух или фуфайку, но так, чтобы руки были спрятаны под застежкой фуфайки, а вместо них в рукава просовывали трость или коромысло. На лицо надевали решето, верх которого повязывали платком. В таком виде «рэшатуха» внезапно приходила на посиделки. Она танцевала с девушками под музыку, ходила в присядки, размахивала руками-палками и вдруг обнимала девушек еще одной парой рук, которые были спрятаны под фуфайкой. Это вызывало смех, шутки у присутствующих. Второй вариант переодевания в «рэшатуху» такой: парень или девушка одевались в две юбки – длинную поверх короткой. Верхнюю юбку завязывали вокруг шеи или сверху на голове. На голове было надето решето с нарисованным лицом, обвязанное платком. На плечи парня клали коромысло, продетое через прорезь в юбке, таким образом получалось огромное чудовище – баба. Поэтому «Рэшатуха» имеет еще одно название – «Мар’я Доўга» [ОНИЛ, п. 1, т. 1, с. 4].

В сценическом хореографическом произведении «Рэшатуха» была поставлена задача передать атмосферу молодежной колядной вечеринки за счет синтеза средств выразительности разных видов искусства. Для воплощения задуманного образа использовалось органичное сочетание музыки, танца, пантомимы, мимики, актерской игры с включением элементов декоративно-прикладного искусства – костюма, маски, символических атрибутов и реальных бытовых предметов, характерных для белорусского крестьянства.

Основой для сочинения сценического номера стала ранее не опубликованная музыкальная полечная тема из архива ОНИЛ, которая была

обработана музыкальным руководителем учебного курса в соответствии с замыслом постановщика.

Проблема создания хореографического образа решалась за счет применения художественного приема гиперболизации. В данном случае предметом преувеличения стали внешность главного персонажа (девушки с решетом) и эмоциональное состояние остальных исполнителей номера. Использование художественного приема гиперболизации позволило значительно усилить эмоциональную и смысловую выразительность сценического произведения.

Хореографический номер строился на основе многоплановых танцевальных рисунков, смысл которых раскрывался только в их взаимодействии. Для этого сценическое пространство делилось на несколько планов (как по горизонтали, так и по вертикали). На переднем плане всегда происходило действие, связанное с главным персонажем – девушкой, которую наряжали «решатухай». Ее лицо закрывали решетом и повязывали платком, отчего голова становилась неестественно большой. Кроме того, с помощью юноши, взявшего ее на плечи, но прикрытого общей с ней длинной юбкой, девушка-«решатуха» в кульминации номера становилась трехметрового роста с длинными руками-чепелами. На втором и третьем планах находились скамейки и табуреты, на которых располагались остальные участники этого действия, своими движениями и перемещениями создающие необходимый пластический антураж и атмосферу веселого розыгрыша.

Для сочинения пластического мотива в соответствии с музыкальным материалом использовались различные полечные движения на месте и в продвижении, синкопированные дробные выстукивания, а также разнообразные позы и жесты, в которых присутствовало решето как главный атрибут данного действия.

Лексическое наполнение проводилось за счет технически сложных присядок и вращений в разных темпоритах. В итоге всей проделанной работы родилось яркое оригинальное сценическое хореографическое произведение.

Хореографическая композиция, созданная для показа на сцене, имеет свои законы. Среди них закон цельности, предусматривающий взаимосвязь темы и средств ее воплощения; закон контраста (образов, пластических тем, частей целого и т. д.); закон развития пластического мотива и др.

В отличие от этюда хореографическая композиция должна иметь четко разработанную драматургию, которая, как известно, состоит из экспозиции, завязки, нескольких ступеней развития действия, кульминации, развязки, и имеет достаточную продолжительность, соответствующую законам зрительского восприятия.

При создании сценической хореографической композиции постановщик обязательно должен опираться на перечисленные положения.

Таким образом, приведенный анализ свидетельствует о необходимости реализации всех описанных выше этапов работы над фольклорным материалом при создании сценической хореографической композиции.

Литература для самостоятельного изучения

Гуткоўская, С. В. Стварэнне сцэнічнай кампазіцыі на аснове харэаграфічнага і музычнага фальклору : вучэб. дапам. / С. В. Гуткоўская, Н. М. Хадзінская. – Мінск, 2000. – С. 32–41.

Чурко, Ю. М. Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве / Ю. М. Чурко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 38–45.

Чурко, Ю. М. Проблемы традиционного фольклора и современное хореографическое искусство / Ю. М. Чурко // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. – СПб., 2016. – С. 24–25.

ЗАДАНИЕ 6

Написать сценарий фольклорного вечера, в котором необходимо все сценические композиции студентов академической группы, созданные на основе фольклорного первоисточника (задания 1–5), объединить единым художественным замыслом.

Ключевые слова: фольклорный вечер, сценарий

Одним из наиболее сложных видов работы с фольклором является создание крупной формы, где отдельные номера объединяются в единую программу, так называемый фольклорный вечер. Подготовку к этому мероприятию можно считать завершающим этапом знакомства студентов с разнообразными подходами к интерпретации танцевального первоисточника.

Фольклорные вечера традиционно готовятся и проводятся каждой академической группой третьего курса в конце учебного года с приглашением публики – студентов, выпускников и преподавателей университета, руководителей профессиональных и любительских хореографических коллективов, всех, кто интересуется белорусским народным танцевальным творчеством.

Фольклорный вечер – представление, в котором различные хореографические композиции, созданные на основе фольклорного первоисточника, объединяются единым режиссерским замыслом, сквозной драматургией, где в качестве связующих звеньев между номерами используются словесные тексты, театральное драматическое действие, вокальные номера, музыкальные интермедии, видеоконтент и др.

Самобытная фольклорная программа представляет собой своеобразное путешествие во времени, в прошлое нашего народа, отражающее историю и особенности развития белорусского танцевального творчества, которое было неотъемлемой частью жизни белорусов.

Проведение фольклорных вечеров на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств стало традиционным и является, по сути, творческим проектом, в процессе реализации которого студенты приобретают навыки в исследовательской, режиссерской, продюсерской, репетиционной и исполнительской видах деятельности. Это мероприятие может иметь формат театрализованного спектакля или фольклорного концерта. Каждый раз отыскиваются новые формы, оригинальная подача материала, свежее режиссерское решение. Так, авторы первых фольклорных вечеров стремились создать естественную атмосферу, близкую к аутентичной, когда зрителей и исполнителей не разделяет сцена. В условиях камерной аудитории каждый зритель фактически чувствовал себя участником происходящего. С течением времени в проведении фольклорных вечеров наблюдалась тенденция к большей театрализации. В них четко обозначалось пространство сцены, использовался сценический костюм, декорации.

Кафедрой хореографии накоплен богатый опыт организации и проведения фольклорных вечеров, что позволяет предложить некоторые методические советы.

Приступая к подготовке целостной фольклорной программы, при написании сценария и разработке драматургии можно остановиться на конкретном народном празднике, обряде или обычае, взять за основу праздничный цикл одного из времен года; можно ограничиться рамками конкретного фольклорного жанра (хороводы, танцы, импровизационные пляски), определенной тематики (трудовой, любовной и т. д.) или одного историко-этнографического региона Беларуси. В поисках интересной идеи автор сценария может обратиться к богатейшему устно-поэтическому творчеству белорусского народа: календарной, семейно-бытовой обрядовой поэзии, сказкам, легендам, преданиям, произведениям народного театра и т. п.

Сценарий фольклорного вечера – литературно-драматическое произведение, представляющее собой краткую сюжетную схему, ход развития событий театрализованного представления.

В сценарии определяются персонажи (главный герой и его союзники, антагонист и др.), продумывается расстановка сил, описываются действия, формулируется во всех деталях развитие сюжета с обязательным наличием конфликта, приводятся реплики и диалоги с указанием произносящих их действующих лиц, дается краткое описание обстановки, в которой разворачиваются действия.

Обязательными условиями для успешного решения творческих задач при подготовке фольклорного вечера являются:

- определение сверхзадачи всей программы (общей задачи, ради которой готовится представление), ее темы и идеи;
- наличие подробно разработанной драматургии;
- образная взаимосвязь и взаимообусловленность всех номеров, входящих в программу мероприятия;
- использование танцевальных, словесных, музыкальных и других связей между отдельными хореографическими композициями, созданными на основе фольклорного первоисточника.

В зависимости от художественного замысла обеспечиваются декорации, костюмирование, грим, световое оформление. Все студенты академической группы должны быть задействованы в представлении как исполнители танцевальных образцов, а также выступать в качестве различных персонажей.

Опыт кафедры подтверждает, что для балетмейстеров в создании фольклорных программ разных форм существуют безграничные возможности. Театрализованные фольклорные представления помогают прикоснуться к богатейшим, уникальным пластам древней и самобытной народной культуры белорусов.

Примечание. Каждый студент пишет свой краткий сценарий фольклорного вечера, предлагая его название. Все сценарии зачитываются на занятиях с последующим их обсуждением.

Рекомендации педагогу

В рамках данного творческого задания студенты на конкурсной основе выбирают наиболее интересный с художественной точки зрения сценарий, который берется за основу. Целесообразно подобрать инициативную группу из наиболее заинтересованных и активных студентов с целью окончательной доработки сценария. В дальнейшем для достижения достойного художественного результата необходимо привлечь к организации фольклорного вечера всех студентов группы, распределив между ними обязанности – ассистента режиссера (режиссером является преподаватель), автора диалогов, дизайнера афиши и пригласительного билета, ответственных за изготовление атрибутов и декораций, подбор костюмов, подготовку и размещение анонса в социальных сетях, осуществление фото- и видеосъемки и т. д.

Литература для самостоятельного изучения

Гуткоўская, С. В. Гарадскія бытавыя танцы : вучэб.-метад. дапам. / С. В. Гуткоўская. – Мінск, 2008. – С. 28–43.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексютович, Л. К.* Белорусские народные танцы, хороводы, игры : учеб. пособие / Л. К. Алексютович ; под ред. М. Я. Гринблата. – Минск : Выш. шк., 1978. – 530 с.
2. *Анталогія беларускай народнай песні / уклад., прадм. і камент. Г. Цітовіча.* – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 1975. – 615 с.
3. *Архив Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского народного танцевального творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств*
4. *Беларуская народная інструментальная музыка / фоназапісы, натацыя, рэд. і сістэматызацыя найгрышаў, уступ. арт., навук. камент. і паказальнікі І. Д. Назінай.* – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 655 с.
5. *Беларускія народныя танцы, карагоды і гульні / склад. В. С. Семенякоў, навук. рэд. Ю. М. Чурко.* – Мінск : БелСЭ, 1989. – 138 с.
6. *Востоочнославянский фольклор: словарь науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.].* – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
7. *Голейзовский, К. Я.* Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. – М. : Искусство, 1964. – 368 с.
8. *Гульні, забавы, ігрышчы / уступ. арт., уклад., сістэматызацыя матэрыялаў і камент. А. Ю. Лозкі.* – 3-е выд. – Мінск : Белнавука, 2003. – 534 с.
9. *Гутковская, С. В.* Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск : БГУКИ, 2011. – Ч. 1. – 136 с.
10. *Гутковская, С. В.* Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск : БГУКИ, 2014. – Ч. 2. – 125 с.
11. *Гутковская, С. В.* Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск : БГУКИ, 2020. – Ч. 3. – 135 с.
12. *Гутковская, С. В.* Компьютерные технологии и база данных архива образцов танцевального фольклора / С. В. Гутковская // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. – СПб., 2016. – С. 46–48.
13. *Гутковская, С. В.* Создание хореографической композиции в стиле фольк-модерн / С. В. Гутковская // Хореографическое образование на стыке веков : сб. докл. и тез. Всероссийской науч.-практ. конф. (Москва, 25–28 апр. 2003 г.) / отв. ред. В. Н. Нилов. – М., 2003. – С. 48–51.
14. *Гутковская, С. В.* Танцевальный и игровой фольклор–источник народно-сценической хореографии в детских коллективах Беларуси / С. В. Гутковская // Теория и практика развития хореографического творчества в дополнительном образовании детей и молодежи : материалы Междунар. хореографического форума / сост. Е. Н. Левина. – Минск, 2021. – С. 11–14.
15. *Гуткоўская, С. В.* Выкарыстанне «метаду праектаў» пры рабоце над мастацкай апрацоўкай фальклору / Святлана Гуткоўская, Міхаіл Камінскі // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў V Міжнар. навук. канф. (Мінск, 29 крас. – 1 мая 2011 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2011. – С. 137–139.

16. Гуткоўская, С. В. Вытокі харэаграфічнай вобразнасці / С. В. Гуткоўская // Весці Акадэміі навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 1994. – № 2. – С. 89–97.

17. Гуткоўская, С. В. Гарадскія бытавыя танцы : вучэб.-метад. дапам. / С. В. Гуткоўская. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2008. – 140 с.

18. Гуткоўская, С. В. Стварэнне сцэнічнай кампазіцыі на аснове харэаграфічнага і музычнага фальклору : вучэб. дапам. / С. В. Гуткоўская, Н. М. Хадзінская. – Мінск : БУК, 2000. – 56 с.

19. Гуткоўская, С. В. Танцавальны фальклор у сістэме падрыхтоўкі студэнтаў спецыяльнасці «Харэаграфічнае мастацтва» / С. В. Гуткоўская // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук. канф. (Мінск, 27–29 крас. 2012 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 130–132.

20. Гуткоўская, С. В. Да пытання аб семантыцы беларускага народнага танца / Святлана Гуткоўская // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. прац удзельнікаў IX Міжнар. навук. канф. (Мінск, 24–26 крас. 2015 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 95–96.

21. Дзіцячы фальклор / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. М. Я. Грынблата ; падбор нот, характарыстыка напеваў і муз. камент. В. І. Ялатава ; рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 736 с.

22. Елатов, В. Ладовые основы белорусской народной музыки / В. Елатов ; ред. В. Беляев. – Минск : Навука і тэхніка, 1964. – 216 с.

23. Керлот, Х. Э. Словарь символов : [Мифология. Магия. Психоанализ] : пер. / Хуан Эдуардо Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 601 с.

24. Савин, В. З. Композиция и постановка танца : (На материале нар. творчества) : метод. пособие / В. З. Савин. – М. : ВНМЦНТ и КППР, 1990. – 39 с.

25. Савин, В. З. Создание сценической хореографии на материале народного творчества : метод. пособие / В. З. Савин. – Минск : [б. и.], 1987. – 25 с.

26. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе / Т. Б. Варфаламеева, В. І. Басько, М. А. Козенка [і інш.] ; склад. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Белнавука, 2001. – 797 с.

27. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. Т. 2. Віцебскае Падзвінне / Т. Б. Варфаламеева, А. М. Боганева, М. А. Козенка [і інш.] ; склад. Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Белнавука, 2004. – 910 с.

28. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне : у 2 кн. Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.] ; аўт. ідэі Т. Б. Варфаламеева ; агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2006. – 736 с.

29. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе : у 2 кн. Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.] ; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2009 г. – 863 с.

30. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. Т. 5. Цэнтральная Беларусь : у 2 кн. Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.] ; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2011. – 811 с.

31. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе : у 2 кн. Кн. 2 / А. М. Боганева [і інш.] ; ідэя і агул. рэд. Т. Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2013. – 1231 с.

32. Чурко, Ю. М. Белорусский народный танец: историко-теоретический очерк / Юлия Чурко. – Минск : Навука і тэхніка, 1972. – 194 с.

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

34. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор: традиции и современность / Юлия Чурко ; вступ. ст. С. В. Гутковской. – Минск : Четыре четверти, 2016. – 388 с.

35. Чурко, Ю. М. Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве / Ю. М. Чурко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 38–45.

36. Чурко, Ю. М. Хореография в зеркале критики : сб. ст. / Ю. М. Чурко. – Минск : БГУКИ, 2010. – 356 с.

37. Чурко, Ю. М. Проблемы традиционного фольклора и современное хореографическое искусство / Ю. М. Чурко // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. – СПб., 2016. – С. 24–25.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ
ДЛЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ
(обработка Е. В. Ильиной)**

1. Бярозка

Хоровод

Lento

1

pp mp

This system contains measures 1 through 6. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 1 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 4 begins with a first ending bracket labeled '1'. Measure 6 ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part features chords and eighth-note patterns, while the treble part has flowing eighth-note lines.

7 2

pp

This system contains measures 7 through 11. Measure 7 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 11 begins with a second ending bracket labeled '2'. The piano part continues with rhythmic accompaniment, and the treble part features melodic lines with some grace notes.

12

mp

This system contains measures 12 through 15. Measure 12 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 13 includes a triplet of eighth notes in the bass. The piano part has a more active eighth-note accompaniment, and the treble part continues with its melodic flow.

16 3

mf

This system contains measures 16 through 19. Measure 16 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 17 begins with a third ending bracket labeled '3'. The piano part features chords and eighth-note patterns, while the treble part has flowing eighth-note lines.

42 6

pp *pp*

3

46

mp *mf*

50 7

mf *f*

56 8

mf *mf*

61

f *marcato* *marcato*

22

f *mf*

27 4

mf

30

f *marcato* *marcato*

32 5

marcato *marcato* *pp*

37

mp

64

marcato

marcato

rit.

2. Мaсты мaсціць

Хоровод

Andante

1

The first system of the musical score is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats). It begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, mostly beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

6 2

The second system continues the melody from the first system, starting at measure 6. It maintains the same musical texture and dynamics, with the right hand carrying the melodic line and the left hand supporting with chords.

11 3

The third system begins at measure 11. It introduces a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand continues the melodic development, while the left hand features more complex chordal textures, including some triplets.

16

The fourth system starts at measure 16. The melody in the right hand continues, with the left hand providing a steady accompaniment of chords and moving lines. The system ends with a final chord in the left hand.

21 4

p

28 5

mf

33

38 6

p

43 7

48 8

pp *mf*

54

59 9

mf

63

67 10

p

72 11

77

82 12

88

93 13

98

Musical score for measures 98-102. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, often beamed in pairs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

103

14

8va

Musical score for measures 103-107. Measure 103 begins with a double bar line. The right hand features a melodic line with eighth notes, including a triplet in measure 105. A dashed line labeled '8va' indicates an octave trill starting in measure 105. The left hand plays sustained chords in measures 104 and 105, followed by a single note in measure 107. The system concludes with a double bar line.

3. На росу

Хоровод

1

Moderato

Measures 1-5 of the musical score. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is Moderato. The first system shows measures 1-5. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) in measures 1, 2, and 4.

Measures 6-10 of the musical score. The right hand continues the melodic development with various note values and rests. The left hand maintains the accompaniment. Measure 10 ends with a double bar line.

Measures 11-14 of the musical score. Measure 11 is marked with a '2' above the staff. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) in measure 11 and *mp* (mezzo-piano) in measure 14. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 13.

Measures 15-18 of the musical score. Measures 15 and 16 feature a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3'. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in measure 17. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 18.

Measures 19-22 of the musical score. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in measure 20. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 21.

23 4

ppp *ppp*

27

31 5

mp

35

39

43

The musical score is presented in a system of six systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 23, 27, 31, 35, 39, and 43 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamic markings include *ppp* (pianississimo) at measures 23 and 24, and *mp* (mezzo-piano) at measure 32. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks.

47 6

47 6

52

52

56 7 3

56 7 3

60 3 8

60 3 8

64

64

68

ff

72

dim.

poco à poco

76

p

9

80

p

84

pp

88

92

96

99 10

103

4. Бондар

Традиционный танец

Grave

1

The first system of the musical score is in 2/4 time, key of D major (two sharps). It begins with a *Grave* tempo marking. The right hand starts with a rest, followed by a series of eighth notes with accents. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present. The system ends with an 8va (octave up) marking.

The second system continues the piece. It features a tempo change to *Più mosso* and *Adagio*. The right hand plays a melody with eighth notes and rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is used. The system ends with an 8va marking.

The third system shows a further tempo change to *Più mosso* and *Andante*. The right hand has a melody with eighth notes and rests. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *f* dynamic marking is present. The system ends with an 8va marking.

The fourth system continues the piece. It features a tempo change to *Più mosso*. The right hand has a melody with eighth notes and rests. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *f* dynamic marking is present. The system ends with an 8va marking.

27 **Moderato**

Measures 27-32, Moderato tempo. Treble and bass staves with treble clef and key signature of two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble and block chords in the bass.

33 **Grave**

Measures 33-38, Grave tempo. Treble and bass staves with treble clef and key signature of two sharps (F# and C#). Measures 33-35 are marked *p* (piano). Measure 36 has a *sfz* (sforzando) marking. Measure 37 has a *p* marking. Measure 38 has a fermata over the final note. A measure rest of 5 measures is indicated above measure 37.

Più mosso
Adagio

39

Measures 39-45, Più mosso and Adagio tempo. Treble and bass staves with bass clef and key signature of one flat (Bb). Measure 40 is marked *mf* (mezzo-forte). Measure 45 has a fermata over the final note.

Più mosso
Andante

46

Measures 46-51, Più mosso and Andante tempo. Treble and bass staves with bass clef and key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and block chords in the bass.

Più mosso
Moderato

52 ⁶

57 ⁷

62

67 ⁸ Grave

73 ^{Più mosso} ^{Adagio}

80

Più mosso
Andante

86

Più mosso
Moderato

f *mf*

8^{va} 8^{va}

93

f

(8) 8^{va}

100

f

105

f

110

dim. *mf*

113

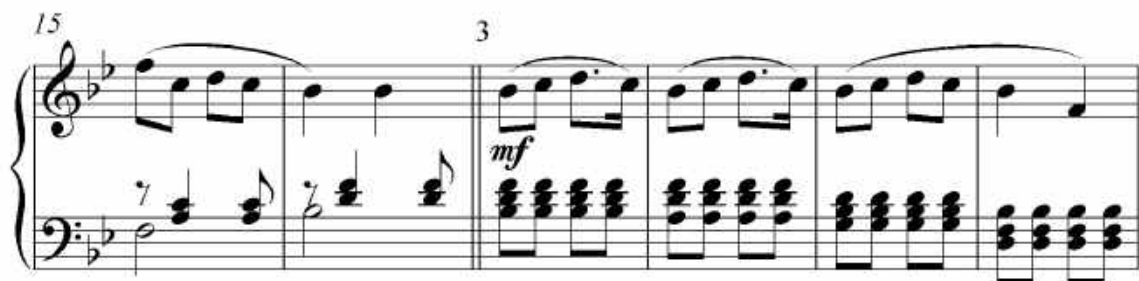
p

115

pp

5. Мяцеліца
Традиционный танец

Allegro



27

4

p

34

mf

41

cresc.

f

5

48

6

f

54

60

7

ff

66

71

8

mf

78

84

cresc.

9

89

Measures 89-93 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The left hand plays a steady accompaniment of eighth-note chords. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 89.

94

Measures 94-97 of the musical score. The right hand continues the melodic development with various note values and rests. The left hand maintains the eighth-note chordal accompaniment.

98

10

Measures 98-103 of the musical score. Measures 98-100 show the continuation of the previous texture. At measure 101, there is a double bar line and a key signature change to C major. The right hand has a melodic line with some ledger lines, and the left hand plays chords. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is indicated at the end of the system.

6. Рассыпуха

Традиционный танец

Adagio

1

Measures 1-3 of the piece. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 1 is a whole rest. Measure 2 begins with a first ending bracket and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Measures 4-6. Measure 4 starts with a second ending bracket and a forte (*f*) dynamic. Measure 5 continues the melody with a forte (*f*) dynamic. Measure 6 begins with a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Più mosso

Measures 7-9. Measure 7 starts with a first ending bracket. Measure 8 continues the melody. Measure 9 begins with a second ending bracket and a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked 'Più mosso'. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Andante

Measures 10-12. Measure 10 starts with a first ending bracket and a forte (*f*) dynamic. Measure 11 continues the melody. Measure 12 begins with a second ending bracket. The tempo is marked 'Andante'. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

12 ⁴

p

15 **Più mosso** ⁵ **Moderato**

f

17 ⁶

f

19 ⁷

f

21 ⁸

23

f

Allegretto

26 9

28 10

31 11 **Più mosso**

f

33 12 **Allegro**

35

Adagio 13

40

7. Шуплядка

Традиционный танец

Moderato

1 *p* scherzioso 2

6

11 3 *mf*

16

21

25 4

ff

29 5

33

36 6

39 7 *mf*

43

47 8

51

55 9 *ff*

59 9

ff

63 10

f

68 11

dim. *mf*

74

p

80 12

ppp

8. Крумкач

Игра

Moderato

Measures 1-4 of the piece. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is Moderato. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 ends with a first ending bracket labeled '1'. Measure 3 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 4 continues the pianissimo texture.

Measures 5-8. Measure 5 begins with a fifth finger (5) fingering. Measure 6 features a trill in the right hand. Measure 7 has an 8va (octave up) marking. Measure 8 continues the melodic line.

Measures 9-11. Measure 9 starts with a crescendo (*cresc.*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 10 continues the crescendo. Measure 11 starts with a second ending bracket labeled '2' and mezzo-forte (*mf*) dynamic. Below measure 9 is a rehearsal mark (8) with a dashed line.

Measures 12-14. Measure 12 begins with a crescendo (*cresc.*) and forte (*f*) dynamic. Measure 13 continues the crescendo. Measure 14 ends with a forte (*f*) dynamic. A rehearsal mark 12 is placed above measure 12.

15

f *cresc.*

18

sf *f* 3

21

mp *f*

24

mp

27

pp 4

30

8^{va}

This system contains measures 30, 31, and 32. The treble clef staff features a melodic line with a slur over measures 30 and 31, and a final note in measure 32. The bass clef staff has a complex accompaniment with a slur over measures 30 and 31, and a final note in measure 32. An 8va marking is present in measure 31.

33

rall.

p

(8)

This system contains measures 33 and 34. The treble clef staff has a slur over measures 33 and 34. The bass clef staff has a slur over measures 33 and 34. A *p* marking is present in measure 34. A *rall.* marking is present in measure 34. A (8) marking is present in measure 34.

9. Мядзвездзь

Игра

Grave

1
левая рука

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 1-8. Темп обозначен как Grave. Ключевая подпись *mp* встречается в начале первой и второй систем. Левая рука (1) играет ритмический рисунок из восьмых нот. Правая рука (левая рука) вступает в начале второй системы с аккордами и восьмыми нотами. В конце фрагмента (меры 7-8) есть акценты (*>*) на некоторых нотах.

правая рука

9
2 правая рука

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 9-15. В начале второй системы (мера 10) появляется динамическая подпись *f*. Левая рука (левая рука) продолжает играть ритмический рисунок. Правая рука (2 правая рука) вступает в начале второй системы с аккордами и восьмыми нотами, а в начале третьей системы (мера 12) переходит к более активной фактуре. В конце фрагмента (меры 14-15) есть акценты (*>*) на некоторых нотах.

левая рука

16
3 правая рука

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 16-22. Динамическая подпись *f* встречается в начале первой системы (мера 16), а *mf* — в начале второй системы (мера 19). Левая рука (левая рука) продолжает играть ритмический рисунок. Правая рука (3 правая рука) вступает в начале первой системы с аккордами и восьмыми нотами, а в начале второй системы (мера 19) переходит к более активной фактуре. В конце фрагмента (меры 21-22) есть акценты (*>*) на некоторых нотах.

левая рука

23
4

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 23-29. Динамическая подпись *f* встречается в начале второй системы (мера 26). Левая рука (левая рука) продолжает играть ритмический рисунок. Правая рука (4) вступает в начале первой системы с аккордами и восьмыми нотами, а в начале второй системы (мера 26) переходит к более активной фактуре. В конце фрагмента (меры 28-29) есть акценты (*>*) на некоторых нотах.

30 5

f

37

ff

44 6 левая рука

f

правая рука

50 7 правая рука

f

левая рука

55

mf *mp*

10. На кієчку

Игра

Andante

1

7

2

12

17

3

ppp

cresc.

poco à poco

p

cresc.

poco à poco

mp

mf

22 4

27 rit.. 5 A tempo Più mosso

32

Più mosso 37 6

42 7 Allegro

47

52

8

57

subito
9 **Adagio**

gliss.

f

62

10 **Più mosso**

mf

67

accel.

72 **Più mosso** 11

77 **Più mosso** 12

82

87 **Più mosso** 13

93 *subito*
Adagio

11. Украдабей

Игра

Moderato

1



19 3

24 4 мизансцена 5

31 Менo mosso 6

36 cresc.

42 accel. A tempo 7

48

Measures 48-52 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the final note of measure 52.

53

8

Measures 53-57 of the musical score. Measure 53 begins with a repeat sign. A first ending bracket spans measures 54 and 55, leading to a key signature change to C major in measure 56. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

58

Measures 58-62 of the musical score. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 62.

12. Польша "Балёвая"

Allegretto

1

Measures 1-7 of the piece. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is in a piano style with a moderate tempo. The first four measures are chords in the right hand and single notes in the left hand. The last three measures feature a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 5 and 6.

8

Measures 8-12 of the piece. The melody continues in the right hand with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 8 and 9.

13

Measures 13-16 of the piece. The melody becomes more active with sixteenth notes in the right hand. The left hand continues with chords. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present in measure 13.

Раз, два, тры, чатыры, пяць, пачынаем мы гуляць!

17

Measures 17-20 of the piece. The melody continues with eighth notes in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment of chords. The dynamic marking *p* (piano) is present in measure 17.

2 (все)

21

Сяр - гей, ве - ра - бей, на ка - ні ка - таў - ся. Ру - кі - но - гі

Measures 21-25: Treble clef, key of D major. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line is mostly whole rests.

26

па-ла-маў, без шта-ноў за - стаў - ся!

Measures 26-30: Measure 26 continues the melody. Measures 27-29 are whole rests in the treble. Measure 30 begins a triplet of eighth notes in the treble, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass line has chords in measures 26-29 and eighth notes in measure 30.

31

Measures 31-35: Treble clef, key of D major. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line consists of chords in measures 31-35.

36

Measures 36-40: Treble clef, key of D major. Measures 36-37 have a piano (*p*) dynamic. Measures 38-40 feature a rapid sixteenth-note melody in the treble. The bass line consists of chords.

41

Measures 41-45: Treble clef, key of D major. Measures 41-44 feature a rapid sixteenth-note melody in the treble, marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 45 is a whole note, marked with a 4 (все) and the lyrics "Ба - рыс -". The bass line consists of chords.

46

бар-ба-рыс на вя-роў-цы па-віс. Дзеў-кі ду-ма-лі-ма-лі-на,

51

ад-ку-сі-лі па-ла-ві-ну!

5

mf

56

(один из танцующих) Эй, улюшка-кушка, слабая, як сушка! Пеўня не ўзлюбіла,

61

p

хлопца ўпусціла!

6 (солистка)

66

Шла ку-куш-ка мі-ма се-ці,

71

а за ё - ю я - е дзе-ці. Ку-ку-ку, ку-ку-ку - пры-ні-май ад -

76 7 (один из танцующих)

ну ру-ку. Раз, два, тры, ча-ты-ры, я - е гра-ма - це ву-чы-лі.

81

Не пі-саць і не счы-таць, а за мыш-ка - мі ска-каць.

85 8

92

98

103

9 (солистка)

Я тан - цу - ю, я пля - ю -

107

вы пе - ра - шка - джа - е - це. Я па мі - ла -

110

10 (один из танцующих)

му су - му - ю - вы не заў - ва - жа - е - це. Ты і ў гор - ку - чы - чы - чы.

115

Ты і з гор - кі - чы - чы - чы. Пра - чы - чы - ка -

118

ла мі - ло - га, дык ця - пер не ля - ман - чы.

121 11

f

127

p

132

f

136

f

13. Полька "На пяце"

Allegretto



25

p *mf*

31

p

36

41

mf

46

mf

51

cresc. *f*

55

f *mf*

60

cresc. *f*

65

f 5

70

f

75

75

80

80

85

85

90

90

95

95

100

100

105

p *f*

8

110

f

14. Польки
"З падкіндасам", "Вінтом" и "Дзедаўская"

Allegretto

1

mf

6

11

2

mf

p

16

f

21 ³

f

25 ⁴

p

30

35 ⁵

f

f

40

45

Measures 45-48. Treble clef: 45 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 46 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 47 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 48 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass clef: 45 (chord, eighth, eighth, quarter), 46 (chord, eighth, eighth, quarter), 47 (chord, eighth, eighth, quarter), 48 (chord, eighth, eighth, quarter).

49

Measures 49-52. Treble clef: 49 (chord, eighth, eighth, quarter), 50 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 51 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 52 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass clef: 49 (chord, eighth, eighth, quarter), 50 (chord, eighth, eighth, quarter), 51 (chord, eighth, eighth, quarter), 52 (chord, eighth, eighth, quarter).

53 6

mp

Measures 53-57. Treble clef: 53 (chord, eighth, eighth, quarter), 54 (chord, eighth, eighth, quarter), 55 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 56 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 57 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass clef: 53 (chord, eighth, eighth, quarter), 54 (chord, eighth, eighth, quarter), 55 (chord, eighth, eighth, quarter), 56 (chord, eighth, eighth, quarter), 57 (chord, eighth, eighth, quarter).

58

Measures 58-62. Treble clef: 58 (chord, eighth, eighth, quarter), 59 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 60 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 61 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 62 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass clef: 58 (chord, eighth, eighth, quarter), 59 (chord, eighth, eighth, quarter), 60 (chord, eighth, eighth, quarter), 61 (chord, eighth, eighth, quarter), 62 (chord, eighth, eighth, quarter).

63 7

p

Measures 63-67. Treble clef: 63 (chord, eighth, eighth, quarter), 64 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 65 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 66 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter), 67 (quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter). Bass clef: 63 (chord, eighth, eighth, quarter), 64 (chord, eighth, eighth, quarter), 65 (chord, eighth, eighth, quarter), 66 (chord, eighth, eighth, quarter), 67 (chord, eighth, eighth, quarter).

68 8

73

78 9

83

88

93 10

f *p*

98

103 11

f *f*

108

113

f

118 12

123 1.

127 2.

15. Многофигурный вальс

Фигура 1

Presto

1

7

13

18

23

p

mf

f

mp

mf

3

3

3

3

28

Measures 28-31. Treble clef: half notes (Bb, Bb, Bb) in measure 28; half notes (A, G, F) in measure 29; half notes (E, D, C) in measure 30; half notes (Bb, A, G) in measure 31. Bass clef: half notes (F#, E, D) in measure 28; half notes (C, Bb, A) in measure 29; half notes (G, F, E) in measure 30; half notes (D, C, Bb) in measure 31. A slur covers measures 29-31 in both staves.

32

Measures 32-35. Treble clef: half notes (A, G, F) in measure 32; half notes (E, D, C) in measure 33; half notes (Bb, A, G) in measure 34; half note (F) in measure 35. Bass clef: half notes (C, Bb, A) in measure 32; half notes (G, F, E) in measure 33; half notes (D, C, Bb) in measure 34; half note (A) in measure 35. A slur covers measures 32-34 in both staves. Measure 35 is a final measure with a 3/4 time signature. A dynamic marking *f* is present in measure 35.

37 **Allegro** Фигура 2

43

49

54

60

66

72

72

f

Measures 72-75: Treble clef, key of B-flat major. Measure 72: quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4. Measure 73: quarter note Bb4 with a fermata, eighth notes G4, A4, Bb4. Measure 74: half note Bb4, quarter notes A4, G4. Measure 75: quarter notes F4, E4, D4. Bass clef: Measure 72: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Measure 73: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Measure 74: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Measure 75: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Dynamics: *f* starting at measure 73.

76

76

Measures 76-80: Treble clef, key of B-flat major. Measure 76: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 77: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 78: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 79: half note Bb4 with a fermata. Measure 80: quarter note Bb4. A slur covers measures 76-79. Bass clef: Measure 76: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Measure 77: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Measure 78: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Measure 79: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Measure 80: quarter note Bb2, chord of F4 and Bb4. Time signature change to 3/4 at the end of measure 80.

Фигура 3

81 **Presto**

87

93

99

105

III

This musical score segment consists of six measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation is as follows:

- Measure 111:** Treble clef has a whole rest with an accent (>) above it. Bass clef has a quarter note B-flat followed by two chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, and a dyad of B-flat and D-flat.
- Measure 112:** Treble clef has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a quarter note chord of B-flat, D-flat, and F. Bass clef has a quarter note B-flat followed by two chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, and a dyad of B-flat and D-flat.
- Measure 113:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a quarter note B-flat followed by two chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, and a dyad of B-flat and D-flat.
- Measure 114:** Treble clef has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a quarter note chord of B-flat, D-flat, and F. Bass clef has a quarter note B-flat followed by two chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, and a dyad of B-flat and D-flat.
- Measure 115:** Treble clef has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a quarter note chord of B-flat, D-flat, and F. Bass clef has a quarter note B-flat followed by two chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, and a dyad of B-flat and D-flat.
- Measure 116:** Treble clef has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a quarter note chord of B-flat, D-flat, and F. Bass clef has a quarter note B-flat followed by two chords: a triad of B-flat, D-flat, and F, and a dyad of B-flat and D-flat.

Dynamic markings include *p* (piano) in measure 114 and *mp* (mezzo-piano) in measure 115. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

Фигура 4

117 Andante 1

123

129 2

135 3

141

Фигура 5

146 **Prestissimo**

151

156

161

Фігура 6

166 **Andante**

1

171

176

2

181

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ БЕЛОРУССКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА	6
ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕН- ДАЦИИ	11
1. Сочинение учебного этюда	11
2. Подбор хореографического материала по образцу	13
3. Пластическое «оживление» письменно зафиксированных образцов	17
4. Сочинение танцевального этюда	19
5. Создание завершенной хореографической композиции	21
6. Написание сценария фольклорного вечера	30
Список использованной литературы	33
МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ (обработка Е. В. Ильиной)	36

Учебное издание

Гутковская Светлана Вячеславовна

**ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА.
СОЗДАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ
НА ОСНОВЕ БЕЛОРУССКОГО
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА**

Учебно-методическое пособие

Редактор В. В. Коташвили
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки А. В. Высоцкой

Подписано в печать 18.02.2025. Формат 60х84 ¹/₈.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 12,56. Уч.-изд. л. 8,76. Тираж 50 экз. Заказ 893.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск