

которое считало фольклор источником выразительной естественности движения; 3 этап (вторая половина XX века) связан с формированием неоклассического стиля фолк-модерн танца, для которого характерен синтез и универсализация хореографических систем с классическим академическим танцем; 4 этап (конец XX – начало XXI столетия) ознаменовался свободным экспериментом со многими формами и направлениями современного танца, такими как модерн, джаз, стрит и т. д.

Любое хореографическое направление имеет свою философию и специфику, выраженную посредством танцевальной техники. Постмодернизм привел народно-сценическую хореографию к композиционному амальгмированию, и подверг изменению ее содержательный и технический уровни. Содержательный уровень народно-сценической хореографии (смысловая, сюжетная и тематическая части) строился на поиске фольклорного пластического образа, с его последующей художественной обработкой. Фолк-модерн использует уже существующие национальные пластические мотивы и на основе их создает новые, нетрадиционные формы сценического танца. Лексической составляющей народно-сценического танца является веками выкристаллизовавшаяся движущая система, канонизированная в рамках национального технически совершенного исполнительства. Техника модерна и contemporarydance является инородной для национального лексического фонда. Поэтому фолк-модерн базируется на позиции синтеза новой, принесенной извне пластической системе и устоявшейся национальной лексике. Достаточно часто хореографы, работающие в жанре народно-сценической хореографии, пытаясь быть современными и при этом оставаться в рамках национальной школы, механически соединяют движения из народного танца и танца модерна. В этом случае выразительность движения, основанная на смысле, приносится в жертву созданию внешней необычности движения, и на техническом уровне «определяющим становится постмодернистский принцип пастиша, синтеза стилей и форм» [5, с. 34].

Направление фолк-модерн танца обращается к пересмотру фольклора и определяющим фактором в данном процессе является интерпретация традиционных основ без искажения их сущности в новых современных формах танца, воплощающих традиционные идеи и образы.

Об этом свидетельствуют работы выпускников кафедры хореографии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» направления специальности «народный танец», в которых проявляются современные подходы в поиске новой лексики и образности. Хореографическая постановка выпускницы 2016 года Леоцкой Екатерины «Страла» пронизана синтезом традиционной женской лексики с нижним брейк-дансом. Вплетая в пластическую канву отбивания ритма ногами и хлопками, постановщик придал особую специфичность женскому образу, наделяя его чертами мужского характера – это быстрота, ловкость, сила и выносливость. В хореографической миниатюре Прокофьевой Дарьи «Думкі» в традиционную женскую лексику органично вплелись модерн-формы. Но не только хореографический текст подвергся изменению – само содержание номера приобрело философскую канву. Мысли были представлены в образе девушек, обладающих разным темпераментом. Работа выпускницы Стрельченко Марии «Агонь Жыбжаль» на музыку фольклорного ансамбля «Баламуты», несмотря на использование традиционной лексики, выглядела очень современно и даже авангардно благодаря оригинальному подходу к рисункам танца. Мгновенно сменяющиеся картины происходящего создавали иллюзию постепенного разгорания костра.

Таким образом можно определить, что фолк-модерн танец выражает идею «фолк» современными техническими приемами. В данном направлении термин «фолк» представляет традиционное фольклорно-хореографическое творчество, а термин «модерн» характеризует его современное прочтение, основой чего является использование техники модерн-танца в соединении с движущей системой народно-сценической хореографии.

#### Список литературы:

1. Гиглаури, В. Как я понимаю модерн / В. Гиглаури // Танцевальный клондайк. – М. : Алетей, 2000. – Вып. 2. – С. 106–110.
2. Гутковская, С. В. Создание хореографической композиции в стиле фолк-модерн / С. В. Гутковская // Хореографическое образование на стыке веков : сб. докл. и тез. Всерос. науч.-практ. конф., Москва, 25–28 апр. 2003 г. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2003. – С. 48–51.
3. Карчевская, Н. Проблемы синтеза традиций и новаций в современном хореографическом искусстве Беларуси / Н. Карчевская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.] : VIII Междунар. науч.-практ. конф. (г. Минск, 15 мая 2014 г.). – Минск, 2014. – [Вып. 8]. – С. 101–104.
4. Кондратенко, Ю. Новый стиль современного национального танца : опыт создания образов фолк-танца / Ю. Кондратенко // Культура народов Мордовии : традиции и современность : матер. Респ. научн.-практ. конф. (г. Саранск, 10-11 апр. 2003 г.). – Саранск, 2003. – С. 48–53.
5. Устьяхин, С. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С. Устьяхин. – Саранск, 2006. – 190 л.

*Ольга Беляева*

#### **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА В СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ**

*Olga Belyaeva*

#### **INTERACTION OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC FOLKLORE IN SCENIC PRACTICE**

*Статья посвящена анализу взаимодействия структурных элементов музыкального и хореографического фольклора в сценических образцах белорусского народного танцевального творчества.*

*The article is devoted to the analysis of the interaction of structural elements of musical and choreographic folklore in scenic samples of Belarusian folk dance.*

Важнейшей составляющей в практике постановочного процесса является работа по сценической интерпретации фольклорных образцов белорусского народного танцевального творчества. Выступая способом реализации художественного замысла, музыка в данном контексте является структурно-организующей основой воплощения идейно-содержательного, метроритмического и интонационного строя танцевального изложения, предопределяет его стилистику, жанр, тональность, формирует способы и приемы развития пластических мотивов.

Приоритетную функцию в сценической интерпретации фольклорного первоисточника выполняет темп. Темпом (с лат. – «время») в музыке называется скорость исполнения произведения, точнее, частота пульсирования метрических долей. Как художественно-временная структурная единица темп выступает в музыке в качестве одного из решающих способов мелодической

организации, определяет характер музыкальных интонаций, служит основой для их метроритмического изложения. Существует большое разнообразие музыкальных темпов. Наиболее распространенными из них являются: *adagio* (ададжио) – медленно, *andante* (анданте) – не спеша, *allegro* (аллегро) – быстро, *moderato* (модерато) – умеренно, *largo* (лярго) – протяжно, *grave* (граве) – тяжело, *accelerando* (ачеллерандо) – ускоренно и др. В процессе работы над танцевальным образцом темп, так же как и в музыке, является одной из формообразующих категорий организации лексического материала, предполагающих прямую зависимость пластических мотивов от элементов музыкальной структуры.

Более того, каждый образ в сценической интерпретации предусматривает определенную скорость движения. Любое, самое незначительное отступление от заданного темпа ведет к трансформации сценического персонажа, разрушает его эмоциональную и пластическую выразительность. Излишне частая смена музыкального темпа также приводит к диссонансному изложению хореографической фактуры, к измельчению и дробности пластических мотивов. Так, динамичность или конфликтность танцевального образа при замедленном темпе теряют свой активный характер, и наоборот, лиричность или философичность действующего лица при убыстренном темпе лишаются глубины и убедительности, нанося ущерб как характеристике сценического персонажа, так и единству всей хореографической композиции в целом. В этом случае владение основными принципами и приемами музыкального и хореографического развития, интуиция и художественный вкус могут безошибочно подсказать постановщику допустимую меру взаимодействия музыки и танца в сценической интерпретации фольклорного образца.

Наряду с традиционными формами в сценической практике нередко встречаются примеры, касающиеся полной смены или частичного отклонения от первоначального музыкального темпа. Это сценические образцы, созданные на основе белорусского хореографического фольклора, в которых средствами музыкальной и пластической выразительности выступают так называемые гибкие темпы. В массовом парном танце «Мяцелачка», бытовавшем на юго-западе Беларуси, присутствуют гибкие темпы, плавного, кантиленного характера. Они выражают различные моменты эмоционально-психологического состояния исполнительниц, способствуют раскрытию содержания хореографического действия. Сценическая композиция состоит из двух фигур. В первой фигуре две девушки, стоя друг против друга, пружинным движением (до-за-до) меняются местами, после чего, пританцовывая на месте, начинают энергично размахивать руками, имитируя жесты метущего и сопровождая их резкими поворотами головы. Эта фигура, занимающая несколько проведений мелодии, исполняется в ускоренном подвижном (*accelerando*) темпе и дополняется песней в куплетно-вариационной форме.

Вторая фигура пляски состоит из вращательных движений исполнительниц в паре со сцепленными в локтях руками. Мелодия этой фигуры, исполняемая также на протяжении нескольких музыкальных периодов, постепенно и плавно сменяется в соответствии с эмоциональным состоянием танцующих на более минорную. Темп танца, обусловленный требованиями драматургического развития, замедлен и ограничен музыкальными периодами. Синхронного соответствия музыкального и танцевального темпов в сценической композиции не наблюдается, как не обнаруживается эта особенность и в большинстве традиционных белорусских танцев. Таким образом, в композиции с постепенным, ярко выраженным музыкальным сопровождением, создающим ощущение развивающейся инерции, нелогичны какие-либо замедления или резкообразные скачки, поскольку противоестественное замедление в музыке, в большей степени, тормозит динамику танцевальных движений, создает обратный эффект в развитии хореографического действия.

В другом примере – традиционном белорусском танце «Каваль», фольклорный образец которого зафиксирован во многих районах Гомельской и Гродненской областей, структура музыкальных мотивов построена на однородном ритмически организованном рисунке мелодии. В основе сценического танца, чрезвычайно разнообразного по своим локальным и стилистическим особенностям, лежит пластический мотив, имитирующий тяжелую работу кузнецов. Мотив, сопровождающийся ударом молота по наковальне, дополняется кулаками и ладонями, «нагамі, як куюць», а также комбинированными трюковыми и акробатическими элементами. Лексика пляски подкрепляется инструментальными наигрышами, построенными на многократно повторяющейся метрической пульсации баса (*basso ostinato*), вторящей ритмическому рисунку ударных движений кузнецов.

Музыкальное строение танца отличает умеренная скорость (*moderato*) исполнения с преобладанием двухчетвертного музыкального размера. Простота мелодической организации сочетается с квадратностью структуры (симметричным чередованием фраз и предложений), повторяемостью восьмитактового музыкального периода. Такая повторяемость периодов сопровождается ритмической формулой анапеста (двухдольного размера с акцентом на сильную долю такта), которая также многократно повторяется и варьируется. Предположим, в музыкальную структуру сценической композиции внесены радикальные изменения: в первоначально равномерный темп вводится художественный прием – внезапное и резкое изменение динамики исполнения. От умеренного и равномерного (*moderato*) исполнения темп сменяется на стремительный, быстрый (*presto*). В результате такого изменения (если оно не продиктовано особенностями хореографического построения – контрастностью частей, сопоставлением образов, стилистической выразительностью средств и т.п.) происходит торможение инерции, вследствие которой возникает кадансовая дифференциация мелодических оборотов, разрушающих ладовую, метрическую и интонационную основы музыкальной ткани. В итоге происходит трансформация хореографической структуры композиции, в частности, нарушается архитектура частей, разрушается логика драматургического развития, разбивается квадратность периодов, деформируется симметричность мотивов, прерывается напряженность восприятия, которые, в конечном итоге, приводят к дискредитации танцевального образа.

Важнейшую функцию в интерпретации хореографического фольклора выполняют динамические оттенки. Наиболее распространенными динамическими оттенками в музыке являются: *forte* – громко; *mezzo forte* – умеренно, громко; *fortissimo* – очень громко; *piano* – тихо; *mezzo piano* – умеренно тихо; *pianissimo* – очень тихо. При переходе от одного музыкального оттенка к другому происходит постепенное усиление звучания, именуемое *crescendo* или постепенное ослабление – *diminuendo*. Для динамических оттенков в музыке характерно постепенное ускорение или замедление темпа, максимальное или минимальное изменение динамики исполнения, плавное или прерывистое исполнение мотива. Обусловленные музыкальной структурой танцевальные элементы в хореографической композиции могут быть сильными и энергичными или мягкими и нежными, резкими и пульсирующими или слитными и плавными, свободными и широкими или мелкими и дробными. Достаточно сложно перечислить всю палитру темповых красок, которую может продиктовать балетмейстеру выразительная, динамическая насыщенная фактура музыкального материала.

#### Список литературы:

1. Ананченко, Г. В. Музыкальная грамота / Г. В. Ананченко. – Минск: Дизайн ПРО, 1999. – 223 с.
2. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки / М. Ш. Бонфельд. – М.: Владос, 2003. – 207 с.
3. Вахромеев, В. А. Элементарная теория музыки / В. А. Вахромеев. – М.: Музыка, 1995. – 258 с.
4. Ладыгин, Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца. Метод. пособие / Л. А. Ладыгин. – М.: МГК, 1993. – 145 с.
5. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М.: Музыка, 1985. – 276 с.