

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

С. В. Гутковская

ОСНОВЫ СОЧИНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Часть 2

*Рекомендовано УМО по образованию в области культуры
и искусств в качестве учебно-методического пособия
для студентов учреждений высшего образования
по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям)*

Минск
БГУКИ
2014

УДК 793.3.071.5(075)
ББК 85.320я7
Г97

Р е ц е н з е н т ы:

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

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

Гутковская, С. В.

Г97

Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод.
пособие / С. В. Гутковская ; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Бело-
рус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2014. – Ч. 2. –
125 с.

ISBN 978-985-522-093-1.

Во второй части учебно-методического пособия, разработанного в соответствии с программой дисциплины «Искусство балетмейстера», предлагается методика изучения рисунка танца как составной части и выразительного средства хореографической композиции. Первая часть, посвященная лексике танца, издана в 2011 г. Практический материал сопровождается музыкальными примерами, которые могут использоваться при выполнении творческих заданий.

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

УДК 793.3.071.5(075)
ББК 85.320я7

ISBN 978-985-522-093-1 (ч. 2)
ISBN 978-985-522-045-0

© Гутковская С. В., 2014
© Оформление. УО «Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции	8
Творческие задания и методические рекомендации	20
<i>Задание 1</i>	22
<i>Задание 2</i>	27
<i>Задание 3</i>	29
<i>Задание 4</i>	31
<i>Задание 5</i>	32
<i>Задание 6</i>	35
<i>Задание 7</i>	37
<i>Задание 8</i>	39
<i>Задание 9</i>	40
Экзаменационное задание	41
Литература	43
Музыкальные примеры для выполнения творческих заданий	45

ПРЕДИСЛОВИЕ

Представленное учебно-методическое пособие является продолжением работы «Основы сочинения хореографической композиции. Часть 1» (Минск: Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011), где рассматривалась лексика танца.

Во второй части пособия излагается лекционный материал по теме «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции», предлагаются подходы к ее освоению, даются методические рекомендации по выполнению творческих заданий, рассматриваются связанные с этим теоретические вопросы.

В первой и второй частях пособия освещается разработанная автором и апробированная в процессе преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера» на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств *система сквозных заданий*, которая представляет совокупность определенных принципов, средств, приемов, дающих положительный эффект при использовании в образовательной деятельности.

Система сквозных заданий позволяет студентам нарабатывать практический опыт, способствующий как дальнейшему успешному обучению в целом, так и профессиональной реализации после окончания учреждения высшего образования. Анализ результатов, полученных на протяжении 30-летнего опыта преподавания дисциплины «Искусство балетмейстера»,

позволяет выявить *ряд обязательных условий* для практического воплощения заявленной системы на практике.

Одним из важных условий функционирования данной системы является единство взглядов и согласованность методов работы преподавателя, осуществляющего художественное руководство академической группой в целом, и концертмейстера, который выступает в качестве музыкального руководителя курса. Это способствует эффективному обучению и воспитанию художественного мышления будущих балетмейстеров, а также успешной выработке навыков сочетания хореографической пластики с музыкой.

Важно, чтобы студент в соответствии с содержанием высшего профессионального хореографического образования был нацелен на активную самостоятельную творческую работу, предполагающую в первую очередь готовность к самосовершенствованию.

Преподавателю необходимо поощрять неформальную обстановку на занятиях, реализовывать индивидуальный подход к студентам.

Лекции предваряют практическое выполнение творческих заданий.

В этой части пособия к специальным понятиям и терминам, приведенным в первой части и уже усвоенным студентами, добавляется ряд новых, необходимых для изучения темы «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции». Таким образом, значительно расширяется категориальный аппарат, которым должны оперировать будущие балетмейстеры.

От педагога требуется определенная методическая гибкость: он должен учитывать конкретные условия организации учебно-воспитательного процесса, а также уровень одаренности и подготовленности студентов, поскольку реальный процесс подготовки балетмейстера чрезвычайно сложен и неоднозначен.

В пособии предлагаются конкретные практические рекомендации организации учебного процесса по дисциплине «Искусство балетмейстера» специальности 1-17 02 01 «Хореографическое искусство», направления специальности 1-17 02 01-04 «Хореографическое искусство» (народный танец).

Представленная *система сквозных заданий*:

- включает обязательный систематический сочинительский тренинг, поскольку обучение и воспитание балетмейстера направлены на формирование способности творить и осваивать навыки постановочного ремесла;

- предполагает логическую взаимосвязанность творческих заданий: от наиболее простых до относительно сложных, выстроенных по «принципу лестницы»;

- базируется на материале белорусского народного танцевального творчества;

- предусматривает обязательный речевой тренинг, воспитывающий умение четко излагать мысли и работать с концертмейстером и исполнителями;

- обеспечивает обязательное включение в учебный процесс соревновательного элемента (мини-конкурсов среди студентов на лучшее выполнение творческих заданий), что оказывает положительное влияние на формирование профессиональных качеств хореографа-постановщика;

- позволяет, как показывает опыт, в процессе профессиональной вузовской подготовки сформировать практически у каждого студента умения и навыки постановочной деятельности;

- предусматривает выбор творческих заданий с учетом индивидуальных психологических особенностей и природных способностей студента;

- способствует формированию устойчивой мотивации студента к творчеству благодаря созданию перспектив в учебной деятельности и возможностей для их достижения, т.е. позволяет использовать полученный художественный продукт в профессиональной деятельности (участие в конкурсах хореографического искусства, апробация полученных результатов в концертной деятельности и т.п.);

- позволяет студентам добиться ощутимых результатов в учебной творческой работе, а также последующей профессиональной деятельности после окончания учебного заведения.

В соответствии с типовой учебной программой для учреждений высшего образования по дисциплине «Искусство балетмейстера» на изучение темы «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции» отводится 52 аудиторных часа, из которых 2 часа – лекции, 46 – практические (лабораторные) занятия, 4 часа – индивидуальные занятия.

Большую практическую значимость имеют приведенные в пособии музыкальные примеры, которые могут использоваться при выполнении творческих заданий. Подбор, обработка и запись музыкальных тем подготовлены Еленой Валентиновной Ильиной.

РИСУНОК ТАНЦА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Рисунок танца наряду с танцевальной лексикой выступает в качестве составной части и выразительного средства хореографической композиции. «Как бы разнообразны ни были хореографические культуры, сколь собственно национальных черт они бы ни несли, все они подчинены свойственному танцу соотношению ритмико-временных и композиционно-пространственных измерений. И только в единстве этих слагаемых могут определяться как самостоятельное художественное явление», – подчеркивает В. И. Уральская [10, с. 49].

Эти слагаемые, являясь неотъемлемой частью хореографической композиции, не могут существовать сами по себе. Вместе с тем каждый из элементов обладает определенной степенью влияния на композицию в целом (общую структуру композиционной организации хореографического произведения), особенностями включенности в нее и, следовательно, является значимым.

Неделимая целостность всех компонентов композиции представляет определенные трудности для теоретического осмысления, но акцентирование на рисунке танца в данном пособии производится сознательно, с целью анализа, характеристики и выявления основных особенностей сочинения и построения танцевальной композиции.

Рисунок танца – понятие, которое включает:

– пространственное расположение исполнителей на сценической площадке (фигурность);

– путь движения исполнителей по сценической площадке.

Другими словами, рисунок в хореографической композиции проявляется как в статике, так и в динамике. Можно сказать, что рисунок танца формирует пространство сцены. Рисунки имеют поистине безграничное разнообразие, и во многих случаях именно они создают художественную неповторимость хореографического произведения.

Рисунок танца исторически тесно связан с орнаментом.

Как утверждают исследователи, при зарождении рисунки орнамента, перейдя в рисунки древних танцев, представляли собой контурно-знаковые символы конкретных предметов и явлений. Рисунки на сосудах, например, объединялись в сложную орнаментальную систему, в которой преобладал архаичный геометрический стиль, воплощавший в предельно условных формах культовые мотивы. Рисунок танца всегда отражал окружающую его действительность, на его формирование наложили отпечаток условия и образ жизни людей, среда их существования. Есть рисунки, которые встречаются в танцевальных культурах почти всех народов, что вполне объяснимо, так как они представляют собой древние символические образы. Это, прежде всего, *круг*, олицетворяющий солнце, *квадрат*, предстающий как выражение чувства правильной формы, и *линия*. «Вполне возможно, – отмечает Э. А. Королева, – что именно в военных танцах, воспитывающих чувство солидарности, умение действовать синхронно и точно, подчиняясь единой тактике ведения боя, впервые появились линии как осознанные построения, в которых исполнители двигались рядами, держась за плечи, руки или пояса друг друга» [16, с. 81].

Для образцов белорусского хореографического фольклора характерны следующие танцевальные рисунки. В традиционных танцах наряду с кругом присутствуют построения в линиях и колоннах; в кадрилиях основным является построение по квадрату или кругу, другими словами, обязателен замкнутый рисунок; в польках и импровизационных плясках,

наоборот, нет строго регламентированных рисунков, поскольку здесь главным средством выразительности выступают разнообразные танцевальные движения; по кругу строится обычно и композиция городских бытовых танцев, что обусловлено бесконечной повторяемостью составляющих его своеобразных танцевальных блоков. Самым большим богатством и разнообразием танцевальных рисунков отличаются образцы хороводного жанра. Здесь встречаются круги, «змейки», колонны, движение «стенка на стенку», сдвоенные восьмерки, как, например, в «кривых танках», и многие, многие другие [22].

Рисунки бывают простые и сложные, симметричные и асимметричные, одноплановые и многоплановые.

Простые рисунки представляют собой известные геометрические фигуры: круг, овал, квадрат, треугольник, прямоугольник, ромб, трапеция и другие. Самыми распространенными простыми рисунками являются круг и линия, расположенная на сценической площадке горизонтально, вертикальное же ее построение в хореографии носит название «колонна».

Сложные рисунки в танце создаются путем соединения нескольких простых рисунков как способом их наложения друг на друга (круг в квадрате и т.п.), так и путем одновременного размещения на разных уровнях сценического пространства.

Одним из главных принципов гармонизации пространственного решения хореографического произведения выступает симметрия, поэтому танцевальные рисунки бывают симметричные и асимметричные.

Симметрия (от греч. *symmetria* – соразмерность) – полное соответствие в расположении частей целого относительно средней линии, центра; строгая правильность в расположении, размещении чего-либо.

Симметричные рисунки – это пространственные построения, выполненные по законам симметрии. В работе «Композиция сценического пространства» Ю. А. Мочалова читаем: «Когда мы говорили о зеркальной гра-

фике, имелся в виду прием, при котором невидимое зеркало предполагается в профиль к нам, чаще всего посередине сцены» [7, с. 27]. Симметрия – это наиболее простой композиционный прием, с помощью которого достигается равновесие частей рисунка и создается впечатление устойчивости и покоя. Возможно поэтому симметричные рисунки, отражающие и «отзеркаливающие» форму друг друга, чаще других встречаются как в фольклорных танцевальных образцах, так и в номерах, решенных средствами народно-сценической хореографии.

Асимметрия, напротив, – это несоразмерность, отсутствие или нарушение симметрии.

Асимметричным является рисунок, в котором законы симметрии сознательно не соблюдаются.

Рисунки также разделяются на одноплановые, двухплановые, многоплановые. *Одноплановым* считается любой одиночный рисунок.

Двухплановые и *многоплановые* рисунки представляют собой комбинацию существующих одновременно в общем композиционном пространстве и относительно независимых построений, равнодействующая которых создает впечатление стройной, гармоничной структуры хореографического произведения. В некоторых вариантах можно обеспечить полную их композиционную равнозначность и даже тождественность. Каждый должен полноценно функционировать, но важно найти пропорцию между ними. Обращение к многоплановым композиционным построениям находится сегодня в центре поисковой постановочной работы.

В случае использования двухплановых и многоплановых танцевальных рисунков, смысл которых раскрывается только во взаимозависимости (т.е. отдельно каждый из них не имеет самостоятельной значимости), постановщику следует осуществлять четкое деление сценического пространства на планы. Сценическое пространство имеет три измерения: ширину, высоту и глубину. Таким образом, сценические планы могут получать как горизонтальное, так и вертикальное изложение.

В многоплановых композиционных построениях, как правило, можно вычленить основной рисунок и второстепенный (аккомпанирующий). Здесь важно сделать главные акценты и тщательно продумать общую картину. При создании такого типа рисунков на первый план выступает принцип подчиненности второстепенного рисунка основному. Между ними существует взаимозависимость, взаимосвязь, взаимообусловленность. При этом *основной* рисунок всегда выражает главную мысль, хотя может находиться и на заднем плане. *Аккомпанирующий* рисунок играет подчиненную роль, и от него можно отказаться без большого ущерба для композиции танца, раскрывающей его художественное содержание. Основной же рисунок убрать невозможно.

Основной и аккомпанирующий рисунки всегда должны работать на одну мысль. При этом аккомпанирующий рисунок может либо вторить основному, либо контрастировать с ним, но контраст этот должен быть обусловлен замыслом автора. Построение основного и аккомпанирующего рисунков не является обязательным для каждого хореографического произведения. Их наличие или отсутствие в конкретном номере всецело зависит от художественного замысла балетмейстера.

Как и при сочинении танцевальной лексики, строить каждый рисунок следует исходя из законов зрительного восприятия, а развивать – с учетом заложенной в нем тенденции. Руководить восприятием зрителя можно благодаря особой организации пространственных связей и отношений между рисунками созданной хореографической композиции. Восприятие рассматривается и как отношение зрителя к представленному на сцене действию и как способ использования полученной от сцены информации для ее понимания и анализа [20, с. 40]. Если говорить о таком понятии, как «*точка восприятия*», играющем роль ориентирующего зрителя указателя, то ее можно определить как своеобразный акцент, который ставится в тот или иной момент в то или иное место хореографи-

ческого произведения. Благодаря точке восприятия «зритель как бы замирает в точке схода линий сцены: он неизбежно становится пассивным существом и наблюдателем, легко поддающимся иллюзии. Создается впечатление, что все концентрируется и разыгрывается в поле его зрения» [20, с. 210].

Любой рисунок как единица пространственного построения хореографической композиции несет в себе скрытую предрасположенность, предпосылку, тенденцию к определенному сценарию развития, а значит, и к определенному характеру его восприятия.

Первоначально заявленный в рисунке мотив (обычно это происходит в экспозиции, где хореограф сообщает необходимую информацию для оценки ситуации и понимания действия, которое будет представлено) обязательно должен получить дальнейшее развитие. Если постановщик в качестве основного выбрал круговой мотив, то нужно сохранять его во всех последующих рисунках и не отказываться, не исчерпав всех его возможностей. Круг, например, может трансформироваться в полукруг, концентрические круги, может получить развитие в фигуре «шторка» и т.п.

Каждый рисунок обязательно должен быть выявлен и иметь логическое завершение, подобно тому как каждая фраза в речи и каждый период в музыке. *Завершение* танцевального рисунка – понятие многофункциональное, оно, например, может поставить точку в развитии рисунка или служить переходом к следующему. Другими словами, зритель получает определенный сигнал, что одна хореографическая мысль завершена.

Ключевым моментом при построении рисунков танца является практическое освоение хореографом-постановщиком принципов обеспечения композиционной целостности, упорядоченности, гармонического единства. Важными художественными средствами, помогающими балетмейстеру найти верное композиционное построение в соответствии с замыслом, являются перспектива и пропорция.

При построении рисунков танца применяются специальные понятия: линия танца, интервал, переход между рисунками танца, рассматриваемые в разделе «Творческие задания и методические рекомендации».

Исполнители двигаются по *линии танца*, а расстояние между ними в общем танцевальном рисунке или между отдельными рисунками, составляющими общую композицию, называется *интервалом*.

Переход от рисунка к рисунку – это мостик, связывающий их в единую последовательность. Образно говоря, это «своего рода мелодический рефрен, размечающий произведение» [20, с.169]. Переход к другому рисунку осуществляется только после полного «выявления» предыдущего танцевального рисунка. Переходы в рисунках бывают интенсивные и простые.

Простым считается переход, при котором исполнители перестраиваются из одного рисунка в другой кратчайшим путем и за минимально короткое время. Переход является *интенсивным*, если в нем продолжает развиваться пластическая мысль предыдущего танцевального рисунка либо заявляется следующий рисунок.

Существуют композиционные решения, когда один рисунок перетекает в другой без переходов. Например, из круга заводится фигура «змейка», плавно переходящая в фигуру «улитка» и т.д. По такому принципу чаще всего построены образцы хороводного жанра белорусского хореографического фольклора.

Применительно к рисункам танца балетмейстер оперирует также понятиями «композиционный фрагмент» и «фигура танца».

Композиционный фрагмент – наименьшее пространственное построение, являющееся лейтмотивом танца.

Фигура танца – это структурный элемент хореографической композиции, который, как правило, представляет собой последовательность нескольких движений и рисунков, объединенных хореографическим за-

мыслом в некий блок, имеющий смысловую и тематическую завершенность. Значение этого устойчивого и целиком воспроизводимого при повторе элемента в пространственном решении номера очень велико, особенно в сценических произведениях, созданных на основе народного танцевального творчества.

Определенные правила построения имеет рисунок танца на традиционной сценической площадке, где пространство разграничено линией, разделяющей публику и сцену, так называемой четвертой стеной (это воображаемая стена, отделяющая сцену от зала), и зритель находится только с одной стороны. Постановщик хореографического произведения в этом случае ориентируется при построении рисунков на так называемые зоны восприятия. Для их получения сценическая площадка условно разбивается на квадраты или сектора (рис. 1). Лучше всего всем зрителям видны композиционные построения, расположенные на авансцене (все квадраты). У задника сцены хорошо видна только линия центра (два центральных квадрата). Это активные зоны восприятия.

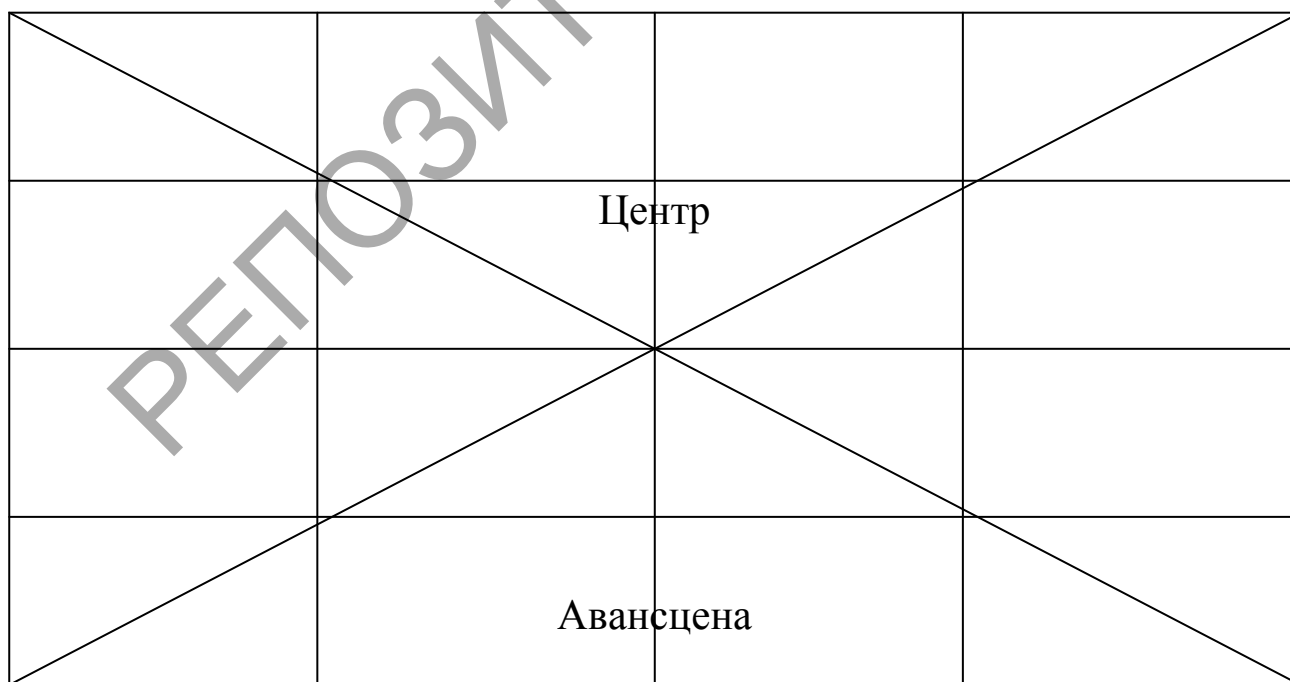


Рис. 1

По-иному строятся танцевальные рисунки в произведении, созданном для показа на арене, стадионе и т.п., когда зрители находятся не с одной стороны сценической площадки, а располагаются вокруг нее либо с двух противоположных сторон, как, например, во время спортивно-художественных праздников, носящих характер уличных шествий. Происходит отказ от фронтальности и учитывается, что площадка активно вытянута по горизонтали.

Остановимся подробнее на особенностях построения такого рода рисунков, так как этот вопрос мало освещен в специальной литературе.

Стадион разбивается на мини-площадки квадратной или прямоугольной формы, на каждой из которых одновременно транслируется некое хореографическое действие (чаще всего одинаковый танцевальный текст), специально сочиненное таким образом, чтобы оно имело самостоятельное значение, и в то же время все вместе воспринималось как единое целое. Количество таких мини-площадок определяется как общим художественным замыслом, так и размерами сценического пространства, на котором это действие происходит.

Здесь для каждой мини-площадки используется принцип создания рисунка, который по аналогии с орнаментом можно назвать *центрическим* или *розеточным*: отдельные построения фиксируют центр общего, обычно сложного рисунка танца, как будто вписанного в квадрат или круг, ромб или многогранник в зависимости от замысла автора. Важно учитывать, что в этом случае мы имеем дело с монументальным пространственным решением хореографической композиции, которое подчиняется определенным законам. «Монументальная композиция непременно имеет большую обобщенность, некоторую жесткость формы, упрощенность деталей. С увеличением масштаба повышаются требования к уравновешенности и целостности композиции» [21, с. 35].

Рисунок танца для показа во время уличных шествий, следуя той же аналогии, можно назвать *линейно-ленточным*, так как он имеет большую протяженность и строится по принципу текучести, т.е. характеризуется отсутствием фиксированной точки восприятия. Как и в произведении живописи, в такой ленточной хореографической композиции очень важно выявить главный элемент, в повторяемых (транслируемых) фрагментах, распадающихся на отдельные мини-изображения, основной рисунок. Обязательно нужно использовать такие рисунки, в которых ракурсы исполнителей выбираются с учетом наличия зрителей с двух противоположных сторон. Одной из наиболее распространенных ошибок постановщиков подобных масштабных номеров является сочинение хореографической композиции исключительно для группы зрителей, находящихся по одну сторону улицы, другими словами, по принципу построения хореографического действия на традиционной сценической площадке. В этом случае зрители противоположной стороны видят лишь «изнанку» композиции, когда исполнители танцевального действия практически все время находятся к ним спиной. Одним из плодотворных путей сочинения такого рода хореографической композиции является транслирование в ней искомого (основного) рисунка с использованием приема зеркального отражения. Однако предполагаемое зеркало размещается не поперек, а вдоль площадки, на которой показывается композиция. В этом случае исполнители должны быть представлены двумя равнозначными по количеству участников и составу группами. Участок улицы, где происходит действие, условно разделяется по горизонтали на две равные части. Предполагаемая, как будто прочерченная по центру линия служит условным задником для обеих групп исполнителей, каждая из которых работает на своего зрителя, зеркально отражая танцевальные рисунки и текст друга друга.

Существует также понятие *образного рисунка*. Для композиции как процесса в любом виде искусства достаточно использовать определенные законы, выразительные средства и приемы, но для автора и зрителя необходимы еще содержание и образ. Посредством рисунков танца можно создать самые разные образы, обращенные к ассоциативному мышлению зрителя. Следовательно, к образным рисункам относятся такие пространственные построения и перемещения, которые несут ярко выраженную эмоциональную и смысловую нагрузку.

Рисунок танца в зависимости от замысла позволяет выражать состояние покоя или напротив активного движения, что умело использует опытный балетмейстер.

Замысел автора часто диктует неординарные решения пространственного построения номера. Иногда, чтобы создать иллюзию безграничности показанного на сцене действия и для того, чтобы зритель домысливал происходящее за рамками сцены (она в данном варианте представляется лишь как «окно», в которое смотрит зритель), балетмейстер обращается к приему создания так называемой открытой композиции. В этом случае границы танцевальных рисунков размыты, зритель не видит их полных очертаний, присутствует некоторая недоговоренность, рисунки «уходят» в безграничное пространство, существующее за пределами сценической площадки.

Различается также выбор рисунков для ансамблевого (коллективного, унисонного) исполнения и для камерных и сольных танцевальных композиций. Рисунки обретают смысл только в совокупности всех слагаемых хореографического произведения, выбор которых обусловлен постановочным замыслом.

Рисунок не существует сам по себе, он соотносится с лексикой, как и движения возникают и развиваются в определенном пространственном решении. Только конкретные танцевальные движения позволяют

придать рисунку, например, поступательный или вращательный характер. В рамках одной и той же хореографической композиции доминирующим выразительным средством, как правило, является либо танцевальная лексика, либо рисунок танца, иногда они равнозначны.

Рисунок танца находится в нерушимом единстве с музыкальным материалом, который выполняет в хореографической композиции художественно-эстетические и структурно-организационные функции. Закономерности во взаимосвязях выразительных средств музыки и танца необходимо неуклонно выполнять. Танцевальные рисунки должны отражать образное содержание музыки, ее характер, стиль, тесно контактировать с темпом и ритмом, учитывать форму музыкального произведения и его фактуру. «Интонационность, ритм музыки, ее характер не только побудители фантазии художника, но и те конкретные рамки, в которых его творчество протекает» [11, с. 54]. Так, например, контраст становится главным структурным принципом хореографического номера в том случае, если он существует в музыкальном произведении, выбранном балетмейстером для воплощения своего замысла. Следовательно, рисунки, имеющие яркое контрастное строение, могут появиться в хореографической композиции только в соответствии с контрастным материалом музыкального произведения. «Чем выше оказываются степени и формы слияния выразительных средств музыки и танца, тем более художественно-совершенным, как правило, становится результат этой творческой работы» [6, с. 5–6].

Таким образом, роль танцевальных рисунков в хореографической композиции сценического произведения велика, и зачастую умело выбранный рисунок танца оказывается решающим в достижении высокого художественного результата.

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ И МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Параллельное усвоение студентами-хореографами теории и практики является основополагающим принципом учебных занятий по дисциплине «Искусство балетмейстера». Определенная часть учебного времени отводится на разъяснение ключевых моментов содержания и особенностей работы над творческим заданием. В конце каждого занятия необходимо объяснять методическую цель следующего. Применительно к заявленной теме «Рисунок танца как составная часть и выразительное средство хореографической композиции» эта цель, как правило, заключается в овладении теми или иными принципами композиционно-пластической организации сценического пространства на основе применения различных средств, способов, подходов и приемов.

Таким образом, цель предлагаемых творческих заданий заключается в выявлении основных принципов, дающих сочинителю хореографического произведения возможность сознательно управлять активностью визуального восприятия зрителя.

Важнейшее значение имеет выбор музыкального материала, его художественная ценность. Студентам для выполнения каждого творческого задания предлагается на выбор несколько музыкальных фрагментов, которые представляют собой обработку белорусских народных тем.

Подходы к практическому выполнению заданий условно можно разделить на несколько этапов:

- прослушивание музыкальных примеров, предложенных педагогом и концертмейстером;
- анализ всех музыкальных примеров под руководством педагога и концертмейстера;
- выбор студентом одного из предложенных музыкальных примеров для выполнения задания;
- выбор танцевальных рисунков, подходящих для воплощения выбранного музыкального примера по интонационному и жанровому соответствию;
- выполнение предварительных графических набросков танцевальных рисунков на бумаге;
- сочинение переходов между рисунками танца;
- сочинение танцевального этюда с использованием приемов развития рисунка танца;
- работа по разучиванию танцевального этюда с исполнителями;
- показ сочиненного танцевального этюда в балетном классе;
- корректировка танцевального этюда с учетом замечаний и пожеланий преподавателя;
- повторный показ доработанного студентом танцевального этюда.

Особое значение при выполнении творческих заданий приобретает самостоятельная работа студентов: в балетном классе в контакте с преподавателем, так называемая условно самостоятельная работа студентов, и вне учебной аудитории – абсолютно самостоятельная работа студентов, которая имеет первостепенное значение в воспитании балетмейстера как сочинителя (формирование образного мышления, художественного вкуса, расширение кругозора), так и постановщика (приобретение практических умений и навыков в процессе воплощения художественного замысла) хореографических произведений.

Учебный процесс организован таким образом, что каждый студент выступает в одном случае в роли постановщика, в другом – исполнителя хореографического текста, сочиненного другими студентами. Это позволяет тренировать профессиональную память, поскольку приходится осваивать и запоминать большое количество материала в довольно сжатые сроки; дает возможность идентифицировать себя со зрителем, когда постановщик видит свою работу со стороны.

Проверку творческих заданий целесообразно сочетать с коллективным обсуждением представленных работ, в процессе которого необходимо учитывать следующие критерии:

- точность и полнота объема выполнения творческого задания;
- методическая последовательность работы;
- оригинальность композиционного решения;
- стилистическое единство всех выразительных средств как элементов композиции и целостность ее внутренней структуры.

Выполняя творческие задания, студент использует движения из лексического фонда белорусского народно-сценического танца.

ЗАДАНИЕ 1

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития рисунка танца (круговой мотив)*.

Задание предусматривает использование основных приемов развития танцевального рисунка.

Музыкальные примеры 1-2

Ключевые понятия

Рисунок танца, линия танца, интервал, тенденция, точка восприятия, длинна.

Существует известная схема деления пространства сцены (представленной в виде прямоугольника), в которой выделяются восемь точек, служащих ориентирами и расставленных по порядку по часовой стрелке, начиная с *точки 1*, находящейся по центру первой линии и соответствующей положению тела танцовщика анфас (рис. 2). Выделение точек необходимо для ориентации исполнителей в пространстве с учетом расположения зрителей вдоль линии: *точки 2 – 1 – 8*. Совершенно очевидно, что постановщик танца (студент, выполняющий творческое задание) становится напротив *точки 1* лицом к исполнителям, примеряя на себя, как сочиненное хореографическое произведение будет восприниматься зрителями.

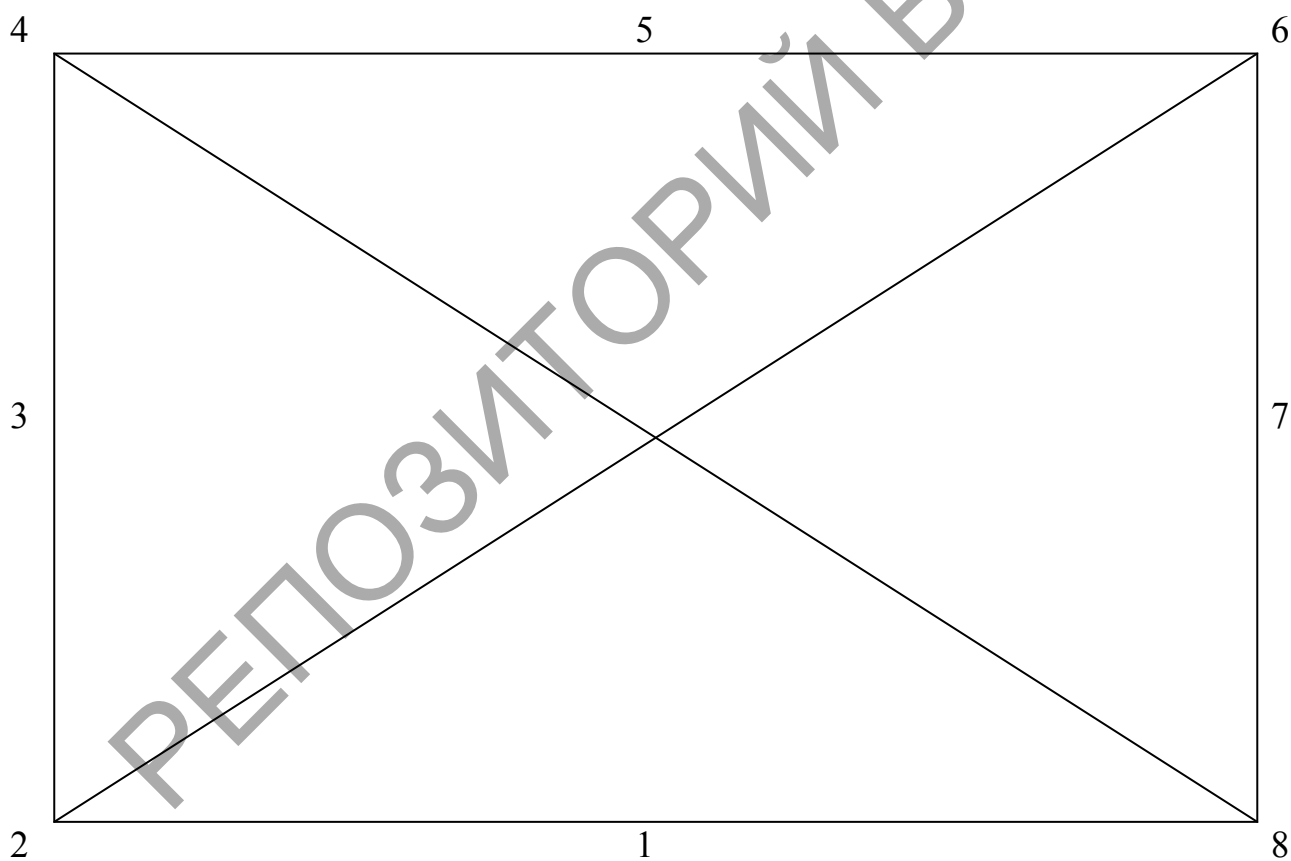


Рис. 2

В момент перемещения исполнителей в определенном рисунке по сценической площадке используется специальное понятие «линия танца». *Линия танца* – это основное направление, в котором двигаются испол-

нителю. Применяются также такие ориентиры, как движение «*по ходу часовой стрелки*» или движение «*против хода часовой стрелки*».

Интервалом (лат. intervallum – промежуток, расстояние) называют расстояние между исполнителями, образующими общий танцевальный рисунок, либо расстояние между рисунками. Интервал выступает в качестве инструмента, помогающего постановщику танцевального произведения создавать гармоничные пространственные построения. Можно увеличить выразительность композиции, если интервалы между исполнителями в рисунках изменять. Интервал напрямую зависит от размеров рисунка, обусловлен им. Если рисунок играет главную роль в организации сценического пространства, то интервал выступает средством гармонизации общей картины. В соответствии с художественным замыслом в одном и том же рисунке интервалы между исполнителями могут быть как одинаковыми (чаще всего), так и разными.

Первоначальный мотив в рисунке обязательно должен развиваться.

Выявление основной *тенденции* как некой заданности в развитии каждого конкретного рисунка и следование ей являются условиями построения гармоничной композиции. В данном творческом задании развитие получает круговой мотив. Круг, олицетворяющий солнце, является основой славянских народных танцев. Как очень точно подмечает Ю. А. Мочалов в работе «Композиция сценического пространства (Поэтика мизансцены)»: «Круг прекрасен еще и тем, что он таит в себе все ракурсы человеческого тела в музыкальном их чередовании» [7, с. 23].

Постановщик танцевального номера осознанно руководит зрительным восприятием. В произведениях живописи, представляющих собой замкнутую композицию (в хореографии – сценическое пространство), например, это происходит следующим образом: «Взгляд зрителя переходит от фокуса композиции к периферийным элементам, возвращается через другие периферийные элементы опять к фокусу, то есть стремится из

любого места композиции к ее центру» [21, с. 11]. Под центром понимается *точка восприятия* как наиболее активное место действия всей композиции.

Однако в хореографической композиции точка восприятия может находиться в любом месте. Она может фиксироваться на какое-то время или менять место – «блуждать».

Существует несколько основных приемов усиления восприятия (приемов развития) танцевального рисунка:

- смена направления движения исполнителей в рисунке на противоположное, в этот момент меняется направление взгляда зрителя и, соответственно, заданный рисунок воспринимается по-новому;
- смена ракурсов исполнителей, образующих рисунок;
- изменение интервалов между исполнителями (шире, уже), за счет чего рисунок увеличивается или уменьшается в размерах;
- ускорение или замедление темпа исполнения танцевальной лексики;
- смена танцевальных движений;
- введение новых исполнителей (усиление масштабности рисунка);
- уменьшение количества исполнителей (разреженность рисунка);
- дробление рисунка на меньшие построения с сохранением основной тенденции искомого рисунка.

Можно использовать также дополнительные приемы для поддержания интереса зрителя и усиления восприятия заявленного рисунка танца, такие как появление атрибутов, изменение сценического освещения, «игра» костюмов и т.п.

Важна продолжительность исполнения рисунка, так как в случаях неоправданно затянутого показа одного танцевального рисунка без каких-либо изменений возникает *длиннота*.

Работа над выполнением задания начинается с прослушивания, анализа и выбора музыкального примера (подробнее см. [3]).

Рисунок танца тесно связан с музыкальными периодами и зависит от них. Здесь существует несколько правил. Во-первых, рисунок может развиваться минимум на протяжении одного периода. Во-вторых, один рисунок может существовать на протяжении двух, трех или даже четырех музыкальных периодов (все зависит от их длительности). В-третьих, новый рисунок не должен появляться посередине музыкального периода. В-четвертых, с появлением в музыкальном сопровождении контрастного предыдущему периода, рисунок танца также меняется на контрастный. Соблюдение этих правил позволяет создать органичную хореографическую композицию.

Примечания. Следует объяснить студентам в процессе их работы с исполнителем принципы построения танцевальных рисунков и интервалов: каким образом, например, образуется идеальный круг.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

Видеолекция с показом признанных образцов сценических произведений в постановке известных хореографов, где рисунок танца исполняет роль основного выразительного средства, является при предварительном объяснении этого материала той формой, которая помогает студентам понять сущность поставленной перед ними творческой задачи и, следовательно, овладеть необходимыми практическими навыками значительно быстрее. Например, это могут быть записи концертных программ Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» (хореография Н. Надеждиной). Не надо бояться подражаний произведениям состоявшейся творческой личности, поскольку жестко установленные рамки учебных заданий исключают возможность прямого заимствования студентами хореографических решений ведущих балетмейстеров. Полезно также использовать видеозаписи наиболее удачных

работ обучавшихся ранее студентов. Такие материалы обычно хранятся в кафедральных фондах. Живой интерес для студентов представляет показ видеоматериалов с записью выполненных ими творческих работ.

ЗАДАНИЕ 2

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития рисунка танца (линейный мотив или диагональный мотив)*.

Музыкальные примеры 3–6

Ключевые понятия

Диагональ, перспектива, пропорция.

Движение по прямой придает рисунку строгость и однозначность. Если представить его как звуковой образ, это не выведение какой-то мелодии, а скорее длительное звучание одной ноты.

Диагональ – это самое длинное расстояние на планшете сцены. Диагональное приближение дает сложный эффект изменения композиции в двух измерениях сразу [7, с. 18].

Не случайно движения в экзерсисе на середине зала, требующие большого пространства, исполняются по диагонали, например, разные виды вращений.

При работе с линейным мотивом (линия, колонна) важно учитывать законы перспективы и пропорции в построении рисунка танца.

Перспектива (франц. perspective, от лат. perspicere – проникать взором, видеть насквозь) – система изображения предметного мира на плоскости в соответствии со зрительным восприятием предметов и само изображение (объемность). В хореографии – это особый способ построения художественного пространства на плоскости сценической площадки. Главным образом здесь применяются законы построения так называемой

прямой перспективы, помогающей воспроизвести гармоничный и объемный образ изображаемого мира. Для нее характерны фиксированная точка восприятия как точка соединения линий, указывающая на удаление предметов в пространстве, что создает глубину изображения.

Глубина изображения пространства хореографической композиции достигается как правильным размещением исполнителей на сценической площадке, так и соотношением размеров танцевальных рисунков, которые мы видим вдаль от нас, и тех, что находятся на переднем плане.

На дальнем плане человеческая фигура воспринимается в уменьшенном виде, и это надо учитывать.

Пропорция (лат. *proportion* – соразмерность) – закономерное соотношение частей предметов или явлений между собой и целым. Категории красоты и гармонии традиционно связывают с понятием пропорции. Соблюдение пропорций – одно из условий стройной композиции любого художественного произведения, и хореография не является исключением. Вместе с тем в современном искусстве в качестве приема достижения художественной выразительности иногда используется сознательное нарушение пропорции.

При построении любого танцевального рисунка важно верно расставить исполнителей. Например, выстраивая их в одну линию, необходимо учитывать рост исполнителей. Между высокими и маленькими следует разместить исполнителей среднего роста. Это делается для того, чтобы не было резких перепадов по высоте и линия смотрелась плавно очерченной по горизонтали.

Примечания. При выполнении задания студент не должен участвовать в своей работе в качестве исполнителя. Это, на наш взгляд, является обязательным условием. Постановщик должен руководить процессом и видеть постановку со стороны так, как увидел бы ее зритель. Часто студенты из-за неумения работать с исполнителями (не могут их заинтересовать творческим процессом или организовать его) идут самым простым путем и сами участвуют в своем этюде или номере. Этого нельзя позволять, поскольку в любом случае пострадает качество работы.

ЗАДАНИЕ 3

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе использования простых переходов* (несколько вариантов) между двумя рисунками танца.

Рисунки, между которыми осуществляется переход, могут быть любыми, но обязательно остаются неизменными во всех вариантах. Например, первый рисунок – круг, второй – диагональ. В этом случае студент в этюде предлагает лишь различные варианты простых переходов между кругом и диагональю.

Музыкальные примеры 7-8

Ключевые понятия

Переход от рисунка к рисунку, простой переход.

Рисунок и переход отличаются тем, что рисунок имеет устойчивую форму своего исполнения, развязку, а переход – текучую.

Рисунок – только пространственное построение, переход – как пространственное построение, так и движение, жест. Переход значительно короче (по времени развития), чем танцевальные рисунки, с которыми он непосредственно связан.

Переходы в рисунках бывают интенсивные и простые.

Простым считается переход, при котором исполнители перестраиваются из одного рисунка в другой кратчайшим путем и за минимально короткое время. Как правило, длительность простого перехода варьируется от $\frac{1}{2}$ такта до 4-х тактов в зависимости от размера и темпа звучания музыкального произведения. Необходимо обращать внимание на то, чтобы у всех исполнителей при смене пространственного построения, т.е. при переходе от одного рисунка к другому, был приблизительно одинаковый по длине путь передвижения по сценической площадке. Например, все исполнители, перестраиваясь в танце в следующий рисунок, делают два-

четыре шага, покрывая расстояние не более одного-двух метров. Отличаться будет только направление их движения, которое чаще всего бывает многовекторным. В случае, когда исполнители в момент перехода от рисунка к рисунку, т.е. за одно и то же время (одинаковое количество тактов), проходят разное расстояние и делают разное количество шагов: кто-то буквально «топчется» на месте, а кто-то стремительно перемещается с одного конца сцены в другой, – у зрителя возникает ощущение «неопрятности» в передвижении танцующих. В этом случае разрушается гармония восприятия пространственного перестроения, чего постановщику номера допускать нельзя.

Значение имеет также четко выделенное *окончание* перехода, которое позволяет ярче подчеркнуть начало нового танцевального рисунка. Простой переход может быть воплощен исключительно сменой ракурса танцующих, что позволяет изменить направление движения или амплитуду последующего рисунка, а также может быть обозначен каким-либо танцевальным движением.

Хореографическая композиция производит наиболее приятное зрительное впечатление (будет смотреться стройной), если все простые переходы в ней будут исполняться каждый раз на одинаковое количество тактов и, например, только в конце музыкального периода, на протяжении которого (или которых) развивался рисунок. Хотя и в этом случае бывают исключения, связанные с замыслом постановщика.

Представляется важным также выбор для конкретной композиции единого вида переходов от рисунка к рисунку, т.е. использование в ней, например, исключительно простых или, наоборот, только интенсивных переходов. Простые переходы обычно с успехом используются в хореографических произведениях малой формы, где основным выразительным средством является танцевальная лексика. В номерах, наполненных различными сложными композиционными построениями с обилием асимме-

тричных и разного рода многоплановых рисунков, также уместны простые переходы.

Примечания. В процессе выполнения задания студент сознательно использует принцип вариативности творческого решения. На практике он понимает, что возможности переходов между двумя заданными рисунками танцев поистине безграничны.

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

На этом этапе происходит подключение речевого тренинга, когда студент перед показом выполненного танцевального этюда проговаривает, что он выполнял и какую цель преследовал. Не следует забывать, что студенты непроизвольно будут копировать поведение и языковой стиль педагога и подражать ему.

ЗАДАНИЕ 4

Сочинение и постановка студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе использования интенсивных переходов* (несколько вариантов) между рисунками танца.

В данном случае выбираются простые рисунки танца, при этом акцент делается на интенсивных переходах между ними.

Музыкальные примеры 9–10

Ключевое понятие

Интенсивный переход от рисунка к рисунку.

В случаях, когда постановщик для воплощения художественного замысла выбирает простые (изображение известных геометрических фигур) одноплановые рисунки, он чаще всего обращается к интенсивным переходам, значительно украшающим композицию в целом, что в данном случае вполне оправданно.

Интенсивным считается переход, при котором в танцевальном тексте продолжает развиваться пластическая мысль ранее начатого рисунка или делается «заявка» на следующий рисунок.

Интенсивный переход, устанавливающий связи между рисунками танца, существенно отличается от перехода простого. Он имеет сложное наполнение и более длительное, в отличие от простого перехода, время исполнения. Интенсивный переход должен быть изобретательно придуман и, с одной стороны, содержать элемент неожиданности и новизны, с другой – находиться в контексте с предыдущим и последующим рисунками танцевальной композиции. Образно выражаясь, интенсивный переход выступает как эмоциональный знак и элемент всей композиционной структуры и придает ему тональность. Он может занимать от четырех до восьми тактов музыки, но не более $1/4$ музыкального периода, т.е. быть, как минимум в три раза меньше (по времени исполнения) самого рисунка танца. Это является ключевым правилом при использовании как простого, так и интенсивного перехода.

Интенсивный переход, как уже отмечалось, тесно связан с рисунками, между которыми он служит связующим звеном. Например, завершая рисунок с явно выраженным круговым мотивом, в целях его закрепления интенсивный переход может быть представлен фигурой «до за до» (от франц. *dos a dos* – спина к спине), когда два исполнителя или две пары меняются местами, двигаясь по своему небольшому кругу, или «шеном», предполагающим проход исполнителей по большому общему кругу, когда одни двигаются по ходу, а другие против хода часовой стрелки и меняются местами с теми, кто двигается в противоположном направлении навстречу, встречаясь с ними поочередно то правым, то левым плечом.

ЗАДАНИЕ 5

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе использования* и развития одной из распространенных в восточнославянском (белорусском) хореографическом фольклоре *фигур танца*, с применением танцевальных шагов, взятых из лексического

фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 11-12

Ключевое понятие

Фигура танца.

В отличие от рисунков, которые читаются как в статике, так и в динамике, фигура танца выявляется только в передвижении исполнителей по площадке. Например, танцевальная фигура «шторка» представляет собой смену местами двух линий (полукругов), когда одна проходит спереди, а другая – строго за ней. В этот момент возникает образная ассоциация с раздвижными занавесками на окне.

Наиболее распространены в восточнославянском фольклоре следующие устоявшиеся фигуры танца.

«Воротца» образуются поднятыми сомкнутыми руками двух исполнителей (один правой рукой держит левую руку другого), в которые проходят («ныряют») попарно остальные танцующие. Первоначально фигура «воротца» имела магически очищающее значение и являлась неотъемлемой частью в основном весенних и купальских хороводов и игр, но постепенно перешла в другие танцы, утратив свое первоначальное значение.

«Звездочка» образуется стоящими по кругу в затылок друг другу исполнителями, которые, вытянув правые или левые руки в его центр, соединяют их в кистях. В местных традициях встречаются разнообразные варианты соединения рук. В этом построении можно двигаться по кругу, используя разные танцевальные шаги и ходы. Среди названий этого построения в Беларуси распространены «мельница» и «колесо».

«Змейка» получила название по рисунку движения, напоминающему ужа, откуда в Беларуси возникло и название хоровода «Уж», или «Вэнжык»

(в западных регионах). Движение единой цепи, которую образуют исполнители, обычно совершается зигзагообразно. Фигура «змейка» часто встречается в восточнославянских хороводах (например, «Кривы танок», «Лука») [18].

Для выполнения фигуры танца «карусель» юноши и девушки (через одного) становятся в круг, держась за руки. Девушки, повисая на руках у юношей, вытягивают ноги в сторону центра и упираются в подошвы друг друга, а юноши в это время начинают стремительный бег по кругу. Существуют и другие варианты: юноши становятся в круг, лицом к центру, крепко держась за руки, а девушки садятся на руки парней, лицом из центра, и вытягивают ноги вперед. Все варианты объединяет стремительное движение по кругу, что создает впечатление вращающейся карусели.

«Корзиночка» создается положением соединенных и переплетенных рук танцующих (четное количество) в фигуре хоровода, танца, кадрили. Исполняется двумя группами участников, но не меньше четырех. Стоя лицом к центру круга, исполнители одной группы берутся за руки, сверху их рук таким же образом соединяют руки исполнители второй группы. Переплетение рук участников напоминает рисунок переплетения прутьев в корзине.

«Улитка» образуется движением цепочки исполнителей за ведущим по спирали, во время которого один круг «завивается» вокруг другого, но уже меньшего по диаметру. Число кругов зависит от количества исполнителей. Образуя фигуру «улитка», исполнители между собой чаще всего держатся за руки. «Развивается» эта фигура несколькими способами. В первом исполнители, развернувшись на 180°, начинают движение в противоположном «завиванию» направлении, постепенно увеличивая круги. При этом ведущим становится последний исполнитель из цепочки. Во втором способе ведущий «развивает» «улитку», ведя за собой цепочку исполнителей в противоположном «завиванию» направлении. Движение

происходит по образовавшемуся между кругами коридору. В Беларуси эту фигуру называют еще «завіваць качан», или «капусту» [2 с. 376]. Движение по спирали издавна символизирует связь с солнцем, космосом.

Фигура танца часто соответствует музыкальному периоду.

ЗАДАНИЕ 6

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе создания двупланового симметричного рисунка танца* с использованием танцевальных шагов, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 13-14

Ключевые понятия

Симметрия, сценические планы.

Как вид художественного обобщения симметрия предполагает сведение структурных элементов в единую систему, подчиненную законам построения геометрических фигур на плоскости и в пространстве. В зависимости от расположения структурных элементов художественного произведения относительно друг друга выделяются типы симметрии, где простейшей является «зеркальная симметрия», элементы которой соотносятся как «правое» и «левое» по оси симметрии. Ось симметрии – линия, перпендикулярная площадке сцены, разделяющая ее на две равные части. Основные приемы преобразования симметрии: путем поворотов, отражений, параллельных переносов (трансляций) и др. На основе симметрии строятся все формы орнаментов, в живописи она определяет взаимную уравновешенность частей. То же происходит и в хореографической композиции.

«Как средство композиции по эффективности и простоте симметрия не знает себе равных, потому что она изначально уравновешенна и целостна, кроме того, не требует никаких специальных творческих усилий:

достаточно отразить зеркально одно в другом – и композиция готова. Другое дело, уместно ли это средство в конкретном произведении, формально оно беспроблемно» [21, с. 44]. Этот тезис в полной мере применим и к хореографической композиции.

Ю. А. Мочалов пишет: «Симметрия, например, – простейший способ создать на сцене композиционное равновесие. Однако нельзя не предостеречь против примитивности и пресловутости решений, достигаемых такого рода приемами. Другое дело, если пластика рифмуется ради сложного эффекта ритмического или ассоциативного воздействия. В этих случаях чаще применяется не буквальная повторяемость, а более тонкая переключка пластических мотивов» [7, с. 24]. Рассматривая симметрию не как самостоятельный способ решения мизансцены, а лишь как технический прием, можно увидеть весьма богатые ее возможности. Путем легких смещений, контрастов на фоне симметрических построений можно достигнуть удивительных эффектов [7, с. 27].

Сценические планы в горизонтальном изложении обычно определяются по кулисам с выделением трех основных планов: первый план соответствует первой паре кулис и так далее (рис. 3).

3-е кулисы	3-й план	3-е кулисы
2-е кулисы	2-й план	2-е кулисы
1-е кулисы	1-й план	1-е кулисы
Авансцена		

Рис. 3

ЗАДАНИЕ 7

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе создания многопланового симметричного рисунка танца* с использованием танцевальных шагов, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 15-16

Выполнение задания предусматривает необходимость соблюдения ряда условий. Это касается как параметров организуемого композиционного пространства, так и набора танцевальных рисунков, с помощью которого эта организация осуществляется.

Говоря об авансцене, специалисты отмечают, что, «как у всякой сценической возможности, у просцениума есть и свои коварные свойства. Слишком крупные движения «на носу у зрителя» утомляют восприятие. С просцениума надо решительно убирать все силовые трюки, дабы не выставлять напоказ белых ниток работы артиста – мускульных сокращений. Просцениум выдает многие сценические фокусы, убивает иллюзию» [7, с.12–13]. Постановщику хореографических произведений это следует обязательно учитывать.

В многоплановых рисунках общая картина предстает сложной и объемной, охватывая все пространство сцены, т.е. постановщику следует стремиться создавать за счет использования разных планов большой объем композиционных построений. В результате возникает многомерность и полифония сценического пространства.

При этом следует избегать избыточности в построениях многоплановых рисунков, но и не оставлять «мертвых зон» сценического пространства. Композиция обязательно должна обладать целостностью и художественной выразительностью.

Многоуровневость построений танцевальных рисунков предполагает многомерность композиционно-художественного решения, что в свою очередь достигается наличием определенных форм внутренней структуры, согласованности, позволяющей получить целостную картину.

Как уже отмечалось, сценические планы, выделенные горизонтально, определяются по кулисам с выделением трех основных планов.

Иногда площадку разделяют поперек. Здесь может применяться прием *симультанности*, т.е. показа нескольких действий, разделенных в пространстве, которые зритель имеет возможность видеть одновременно.

Сценические планы можно также выстраивать вертикально: как с помощью особого размещения танцующих, так и посредством использования нескольких специально смонтированных на сцене (многоуровневых) площадок, находящихся на разной высоте от пола сцены. Например, в первом случае ближний к зрителю план может быть представлен исполнителями, находящимися в партере (тела стремятся к горизонтали пола), второй – теми, кто «сидит в колене», третий план образуют стоящие в полный рост, четвертый выстраивается благодаря применению высоких поддержек и т.д. Классическим примером могут служить постановочные фотографии балетных трупп конца XIX – начала XX веков.

В детских коллективах с большим и разновозрастным составом вертикальность рисунка достигается самым простым способом: детей размещают группами одна за другой, начиная с самых маленьких по росту и завершая самыми высокими. Это наиболее простой и часто используемый в практике любительских коллективов прием.

Не удивительно, что многоплановые композиционные решения, т.е. объемно-пространственные композиции, встречаются сегодня в хореографических произведениях разных жанров и форм, включая миниатюру, все чаще. Это связано, в первую очередь, с такой закономерностью художе-

ственного развития, как постоянное усложнение структуры произведения, обусловленное многомерностью и многообразием самой жизни.

Примечания. Следует обратить внимание студентов на то, что конфигурация отдельных рисунков в многоплановых построениях должна приближаться к геометрическим формам, т.е. обладать визуальной четкостью построения. Поэтому при выборе отдельных слагаемых многоплановых рисунков необходимо руководствоваться соображениями их гармоничного комбинирования и взаимосочетания, придавать тому или иному из них различную композиционную значимость в зависимости от художественного замысла постановщика хореографического произведения. Выполнение данного задания предполагает обязательное предварительное графическое изображение танцевальных рисунков на бумаге. В некоторых случаях, например в условиях малочисленной студенческой группы, выполнение таких графических набросков, заменяет практическую работу с исполнителями.

ЗАДАНИЕ 8

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе создания многопланового симметричного рисунка танца*, рассчитанного на площадку-амфитеатр (т.е. с размещением зрителей по всему периметру сценической площадки, например вокруг цирковой арены).

Музыкальные примеры 17–18

Ключевое понятие

Сценическое пространство.

Продолжая разговор о безграничных возможностях в сочинении и построении рисунков танца, следует обратиться еще к одному важному в данном контексте понятию «сценическое пространство».

«Сценическое пространство – это пространство, конкретно воспринимаемое публикой на сцене или на сценах, или же на фрагментах сцен всевозможных сценографий» [20, с. 262]. Сценическому пространству свойственны всевозможные отношения с местоположением зрителей.

Например, площадка в цирке представляет собой окружность, и для того, чтобы видеть сцену, не требуется определенного угла зрения или расстояния.

Создать рисунок, воспринимаемый одинаково всеми зрителями, сидящими вокруг сценической площадки, проще всего, используя балетмейстерский прием «поворот изображения». В этом случае основной фрагмент рисунка, имеющий анфасное построение, дублируется три или четыре раза путем поворота вокруг оси. Здесь возникает понятие центра сценической площадки. Центр – это место (точка) пересечения четырех главных структурных линий (см. рис. 1 на с. 15). Эта точка хоть и невидима, но существует реально и является не просто частью воспринимаемого сценического пространства, но его силовым фокусом [17, с. 100].

Композицию на такой сценической площадке отличают тесная связь отдельных элементов рисунка между собой, а также их выверенное калейдоскопическое перестроение.

ЗАДАНИЕ 9

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал на основе создания *асимметричного рисунка танца* с использованием танцевальных шагов, взятых из лексического фонда белорусской народно-сценической хореографии, с последующей разводкой на исполнителей в балетном классе.

Музыкальные примеры 19–20

Ключевое понятие

Асимметрия.

При построении асимметричного рисунка следует соблюдать несколько правил. Во-первых, для получения цельности композиции перед

постановщиком возникает задача уравнивания: в одном случае частей, составляющих танцевальный рисунок, относительно друг друга; в другом – правой и левой сторон сценической площадки. Уравновешенность в асимметричном рисунке должна сохраняться как в период его статики, так и динамики, т.е. в моменты передвижения исполнителей в искомом (заданном) рисунке. Таким образом, уравновешенность композиции обеспечивается взаиморасположением рисунков.

Во-вторых, поскольку ни одна из частей асимметричного рисунка не повторяется, но сохраняется равновесие частей, в нем всегда должен быть условный центр, вокруг которого примерно равноудаленно располагаются композиционные элементы, воспринимаемые как единое целое.

При организации асимметричного построения необходимо активно задействовать все зоны сценического пространства.

Большую роль в различных вариациях асимметричного рисунка танца играют размеры каждого рисунка, количество исполнителей в каждом из них и пропорциональное соотношение его частей.

Примечания. Выполнение данного задания предполагает обязательное предварительное графическое изображение танцевальных рисунков на бумаге. В некоторых случаях, например в условиях малочисленной студенческой группы, выполнение графических набросков заменяет практическую работу с исполнителями.

Экзаменационное задание

Сочинение студентом танцевального этюда на заданный музыкальный материал *на основе развития рисунка танца с использованием простых и (или) сложных, двуплановых и (или) многоплановых, симметричных и (или) асимметричных рисунков танца, а также простых и интенсивных переходов между ними в зависимости от художественного замысла.*

Музыкальные примеры 1-20

РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГУ

Преподавателю следует заранее разъяснить студенту вид творческой работы, которую он будет представлять на экзамене, ее содержание и предъявляемые к ней требования. В экзаменационном задании студент должен реализовать свой замысел всеми доступными средствами, представив оригинальное решение, демонстрирующее его художественный взгляд.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с.
2. Восточнославянский фольклор : слов. науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
3. Гутковская, С. В. Основы сочинения хореографической композиции : учеб.-метод. пособие / С. В. Гутковская. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – Ч. 1. – 136 с.
4. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с.
5. Кириллов, А. П. Мастерство хореографа : учеб. пособие для студентов хореографических отделений вузов культуры и искусств / А. П. Кириллов. – М. : МГУКИ, 2006. – 154 с.
6. Ладыгин, Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца : метод. пособие / Л. А. Ладыгин. – М. : МГК, 1993. – 144 с.
7. Мочалов, Ю. А. Композиция сценического пространства (Поэтика мизансцены) / Ю. А. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 239 с.
8. Савин, В. З. Композиция и постановка танца (на материале народного творчества) : метод. пособие / В. З. Савин. – М. : ВНМЦ НТ и КПР, 1990. – 39 с.
9. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособие / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.

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

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

Дополнительная

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

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

14. *Гуткоўская, С. В.* Стварэнне сцэнічнай кампазіцыі на аснове харэаграфічнага і музычнага фальклору / С. В. Гуткоўская, Н. М. Хадзінская. – Мінск : БДУК, 2000. – 100 с.

15. *Кириллов, А. П.* Язык танца : историко-системно-семиотическая разработка и обоснование / А. П. Кириллов. – М. : МГУКИ, 2004. – 472 с.

16. *Королева, Э. А.* Танец и художественная культура / Э. А. Королева. – Минск : Армита-Маркетинг, Менеджмент, 1997. – 189 с.

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

18. *Соколова, В. К.* Весенне-летние обряды русских, украинцев и белорусов. XIX – начало XX века / В. К. Соколова. – М. : Наука, 1979. – 287 с.

19. *Моисеев, И. А.* Я вспоминаю. Гастроль длиною в жизнь / И. А. Моисеев. – М. : Согласие, 1996. – 224 с.

20. *Пави, П.* Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с. : ил.

21. *Паранюшкин, Р. В.* Композиция : теория и практика изобразительного искусства / Р. В. Паранюшкин. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 79, [4] с.

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

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ
ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ**
(в обработке Е. В. Ильиной)

Учебное издание

ГУТКОВСКАЯ Светлана Вячеславовна

**ОСНОВЫ СОЧИНЕНИЯ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ**

Часть 2

Учебно-методическое пособие

Редактор О. М. Соколова
Технический редактор А. В. Гицкая
Автор фото А. Ткаченко
Обложка М. Путинцевой

Подписано в печать 12.02.2014. Формат 60x84 ¹/₈.
Бумага писчая № 2. Ризография.
Усл. печ. л. 14,43. Уч.-изд. л. 12,45. Тираж 200 экз. Заказ 48.

Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
ЛИ № 02330/0003939 от 19.05.2011.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

Пример 1. Белорусская песня «Дубочак зялёненькі»

Andante

p

ppp *cresc.* *poco a poco*

mf

mf *p*

mf *p* *mf* *f* *ppp*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *cresc.* and *poco a poco*.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic development, and the left hand features a more active bass line. Dynamics include *mf*.

Third system of a piano score. The right hand has a more rhythmic, eighth-note pattern. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *poco a poco*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady bass line. Dynamics include *f*. There are markings for *8^{va}* and *8^{vb}* in the bass line.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady bass line. Dynamics include *p* and *ppp*.

Пример 2. Белорусский танец «Джанджоха»

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The second and third systems continue the melodic and accompanimental lines. The fourth system introduces a change in texture, with the right hand playing chords and the left hand playing block chords, both marked with a piano (*p*) dynamic. The fifth system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, featuring a more active right-hand melody and a dense, rhythmic left-hand accompaniment of chords.

First system of a piano score in G major. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *cresc.* and *poco a poco*. A watermark 'PIANO-ORFEO.COM' is visible across the page.

Second system of the piano score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand has a more active bass line. Dynamics include *f*. A watermark 'PIANO-ORFEO.COM' is visible across the page.

Third system of the piano score. The right hand has a more melodic and flowing line. The left hand accompaniment is simpler. Dynamics include *f*, *dim.*, and *poco a poco*. A watermark 'PIANO-ORFEO.COM' is visible across the page.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. An *8va* marking is present above the staff. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. A watermark 'PIANO-ORFEO.COM' is visible across the page.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. An *8va* marking is present above the staff. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. A watermark 'PIANO-ORFEO.COM' is visible across the page.

Sixth system of the piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. Dynamics include *mf*. A watermark 'PIANO-ORFEO.COM' is visible across the page.

First system of a piano score. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand with slurs and a bass line with chords. A dynamic marking of *mf* is present.

Second system of the piano score. It continues the melody and bass line from the first system. A dynamic marking of *mf* is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the right hand.

Third system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *cresc.* followed by *poco a poco*. A triplet of eighth notes is also marked with a '3' in the right hand.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with a melodic line. The dynamic marking is *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the right hand.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with a melodic line. The dynamic marking is *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the right hand.

Sixth system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *f*. A triplet of eighth notes is also marked with a '3' in the right hand.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Features a triplet of eighth notes in the right hand. Dynamics include *f* (forte) in both hands.
- System 2:** Starts with *dim.* (diminuendo) in the right hand, followed by *poco a poco* (gradually) in the left hand, and *mf* (mezzo-forte) in the right hand.
- System 3:** Features *mf* in the left hand and *dim.* in the right hand.
- System 4:** Features *poco a poco* in the left hand and *p* (piano) in the right hand. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

A large, semi-transparent watermark reading "РЕПОЗИТОРИУМ" is overlaid diagonally across the page.

Пример 3. «Заручины»

Lento

The musical score is written for piano in 3/8 time, marked Lento. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (ppp) dynamic. The second system also starts with ppp. The third system features a mezzo-forte (mf) dynamic followed by a piano (p) dynamic. The fourth system is entirely in piano (p). The music is characterized by flowing sixteenth-note patterns in the right hand and steady eighth-note accompaniment in the left hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of chords and melodic lines. A dynamic marking *p* (piano) is present in the second measure of the treble staff.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *cresc.* (crescendo) and *poco a poco* (little by little) in the first two measures of the treble staff.

Third system of musical notation. It features a dynamic marking *mf* (mezzo-forte) in the second measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) in the treble staff.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of sixteenth notes with accents. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of sixteenth notes. The system concludes with a series of sixteenth notes with accents.

The second system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of sixteenth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of sixteenth notes. The system concludes with a series of sixteenth notes. Dynamic markings include *mf*, *dim.*, and *poco a poco*.

The third system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of sixteenth notes. The bass staff features a series of eighth notes, followed by a half note, and then a series of sixteenth notes. The system concludes with a series of sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *rit.*, and *ppp*.

Пример 4. Белорусский танец «Кукаўка»

Allegro

8^{va}

p

f

p

p

cresc.

poco a poco

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings of *f* (forte) are present in both staves.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a more active accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* is visible in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) in the bass staff and *f* in the final measure of the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *f* in the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a steady accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *fff* (fortissimo), and *mf* in the bass staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning, *dim.* (diminuendo) in the middle, and *poco a poco* (poco a poco) towards the end. The notation shows a steady accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

Third system of musical notation, featuring an *8va* (octave) marking above the treble staff. It includes a *p* (piano) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with a repeat sign, and the bass staff has a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, starting with a circled *8* (8) above the treble staff. It includes a *p* (piano) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with a repeat sign, and the bass staff has a harmonic accompaniment.

Пример 5. Городской бытовой танец «Сэра»

Moderato

The first system of the musical score for 'Сэра' is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece, maintaining the melodic and harmonic structure established in the first system. The right hand continues with its melodic line, and the left hand provides accompaniment with chords and single notes.

The third system of the score shows a change in dynamics to 'f' (forte). The melodic line in the right hand becomes more active, and the accompaniment in the left hand continues with chords and single notes.

The fourth system continues the piece, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing accompaniment with chords and single notes.

The fifth and final system of the score shows a change in dynamics to 'p' (piano). The melodic line in the right hand concludes the piece, and the accompaniment in the left hand provides a final harmonic support.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes a dynamic marking of *p* (piano).

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes dynamic markings of *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte).

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *cresc.* marking is placed above the bass staff in the third measure, and a *f* (forte) marking is placed above the treble staff in the fourth measure.

The second system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with a *f* (forte) dynamic marking above it in the second measure. The bass staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking above it in the eighth measure. The system concludes with a double bar line.

The third system shows the continuation of the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The treble staff features a series of eighth notes, some beamed together. The bass staff consists of chords and moving lines.

The fourth system concludes the piece. It features repeat signs (double dots) at the beginning and end of both the treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a harmonic accompaniment.

Пример 6. «Кадрэлька»

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time with a tempo marking of Moderato. It features five systems of music, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system concludes with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system shows a dynamic shift from mezzo-forte (mf) to forte (f). The fourth system alternates between forte (f) and mezzo-forte (mf). The fifth system maintains a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns and accents. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamic markings of *fff* are present in the first and second measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *fff* is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

sub. *p* *cresc.*

This system shows the first two staves of a musical score. The right-hand staff features a melodic line with eighth-note patterns, accented with 'v' and slurred. The left-hand staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note movement. The dynamic marking 'sub. p' is placed in the first measure, and 'cresc.' is placed in the fourth measure.

poco a poco *fff*

This system continues the musical score. The right-hand staff has a melodic line with eighth-note patterns, accented with 'v' and slurred. The left-hand staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note movement. The dynamic marking 'poco a poco' is placed in the first measure, and 'fff' is placed in the third measure.

This system shows the third and fourth staves of a musical score. The right-hand staff features a melodic line with eighth-note patterns, accented with 'v' and slurred. The left-hand staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note movement.

fff

This system continues the musical score. The right-hand staff has a melodic line with eighth-note patterns, accented with 'v' and slurred. The left-hand staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note movement. The dynamic marking 'fff' is placed in the second measure.

fff

This system shows the fifth and sixth staves of a musical score. The right-hand staff features a melodic line with eighth-note patterns, accented with 'v' and slurred. The left-hand staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note movement. The dynamic marking 'fff' is placed in the fourth measure.

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system features a series of chords and melodic lines with accents (v) and slurs. The second system begins with a forte (*f*) dynamic and includes slurs and accents. The third system starts with a forte (*f*) dynamic, transitions to a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and features a crescendo hairpin. The fourth system includes repeat signs and a forte (*f*) dynamic. A large, semi-transparent watermark reading "РЕПОЗИТОРИУМ БГУКР" is overlaid diagonally across the entire page.

Пример 7. Белорусская песня
«О, не кукуй, зязюленька, рана»

Con moto

The image displays a piano accompaniment for a Belarusian folk song. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Con moto' and the dynamics are primarily 'p' (piano). The bass line features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The treble line includes chords and melodic fragments. A large, semi-transparent watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БУКВИ' is overlaid diagonally across the page.

First system of a piano score. The treble clef staff contains a melodic line with a long slur. The bass clef staff contains a bass line with a slur and a *pv* dynamic marking.

Second system of a piano score, continuing the melodic and bass lines from the first system.

Third system of a piano score. The bass clef staff has a *p* dynamic marking. A large watermark is visible across the page.

Fourth system of a piano score. The treble clef staff has a *p cresc. poco a poco* dynamic marking. The bass clef staff has a *p* dynamic marking. A large watermark is visible across the page.

Fifth system of a piano score. The treble clef staff has a *f* dynamic marking. The bass clef staff has a *p* dynamic marking. A large watermark is visible across the page.

musical score system 1, featuring treble and bass staves with dynamic markings *mf*.

musical score system 2, featuring treble and bass staves with dynamic markings *f* and *mf*.

musical score system 3, featuring treble and bass staves with dynamic markings *morendo*, *ppp*, and *sf*.

musical score system 4, featuring treble and bass staves with dynamic markings *sub. f* and *f*.

musical score system 5, featuring treble and bass staves with dynamic marking *mf*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains block chords, and the bass staff contains a melodic line with slurs and accents.

Second system of musical notation, including a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has an accent (>) over the first note.

Third system of musical notation, including a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff has an accent (>) over the last note.

Fourth system of musical notation, including a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass staff has an accent (>) over the last note.

Fifth system of musical notation, including *allargando* and *f* dynamic markings. The bass staff has an accent (>) over the last note.

First system of a piano score. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The music features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including chords and melodic lines. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Second system of the piano score. It includes dynamic markings *mf* and *f*. The bass staff has a *p* marking under a slur. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Third system of the piano score. It includes dynamic markings *mf* and *morendo*. The bass staff has a *p* marking under a slur. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Fourth system of the piano score. It includes dynamic markings *rit.* and *ppp*. The bass staff has a *p* marking under a slur. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Пример 8. Белорусская песня
«Сядай, сядай, каханне маё...»

Allegro

p

mf

mf

f

sub. p

Coda

(8)

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. A dynamic marking of *mf* is present in the final measure.

Second system of a piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides harmonic support with chords. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand plays chords with a rhythmic pattern. Dynamic markings of *mp* are present in the second and fifth measures.

Fourth system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand plays chords with a rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand plays chords with a rhythmic pattern. Dynamic markings of *mf*, *f*, and *p* are present in the first, fourth, and fifth measures, respectively.

8^{va}
p *f* *mf*

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*). An 8va marking is present at the beginning of the system.

(8)

This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of mezzo-forte (*mf*) is present.

f *sub. p*

This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. Dynamics include forte (*f*) and *sub. p* (subito piano).

mf *p*

This system contains the seventh and eighth staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*).

mf *cresc. poco a poco*

This system contains the ninth and tenth staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking and several accents (*v*). The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of chords. A repeat sign is present at the beginning of the system.

Second system of musical notation, including first and second endings. The first ending is marked "1." and the second ending is marked "2.". Dynamics include *mf* and *f*. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents (*v*). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents (*v*). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *f*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents (*v*). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*p*). The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also marked with *f* and *p*.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line, marked with an *8va* (octave) sign. Dynamics include *f* and *p*. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

Third system of the piano score, starting with a measure marked (8). The right hand features a more active melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *p*. The left hand accompaniment continues with chords and single notes.

Fourth system of the piano score. The right hand melodic line concludes with a final note marked with an accent (>). Dynamics include *f* and *p*. The left hand accompaniment concludes with a final chord and a fermata.

Пример 9. Колено кадрили «Ланицуг»

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass line provides harmonic support with chords and occasional eighth-note accompaniment. The second system includes a repeat sign and a fermata over the final measure. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a piano (*p*) dynamic marking in the right hand. The fifth system concludes with a crescendo (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff contains a bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *f* is present in the second measure. A sharp sign is visible in the bass clef staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. Dynamic markings include *f* in the first measure and *mf* in the second measure. A sharp sign is visible in the bass clef staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. Dynamic markings include *p* in the first measure and *ppp* in the fourth measure. A sharp sign is visible in the bass clef staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. A dynamic marking of *p* is present in the fifth measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. Dynamic markings include *mf* in the third and fourth measures.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of musical notation. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The melodic line continues with similar rhythmic patterns, and the bass line provides accompaniment. The key signature remains one flat.

Third system of musical notation. It features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second ending leads to a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *diminuendo* instruction. The bass line continues with accompaniment. The key signature remains one flat.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings: *poco a poco*, *ppp* (pianissimo), and *morendo*. The melodic line shows a gradual change in dynamics and articulation. The bass line continues with accompaniment. The key signature remains one flat.

Пример 10. Белорусская песня
«А на ролі, на раллі...»

Adagio

1. А на

ро - лі, на рал - лі, там ха - дзі - лі жу - раў - лі, там

ха - дзі - лі жу - раў - лі. 2. Пы - та -

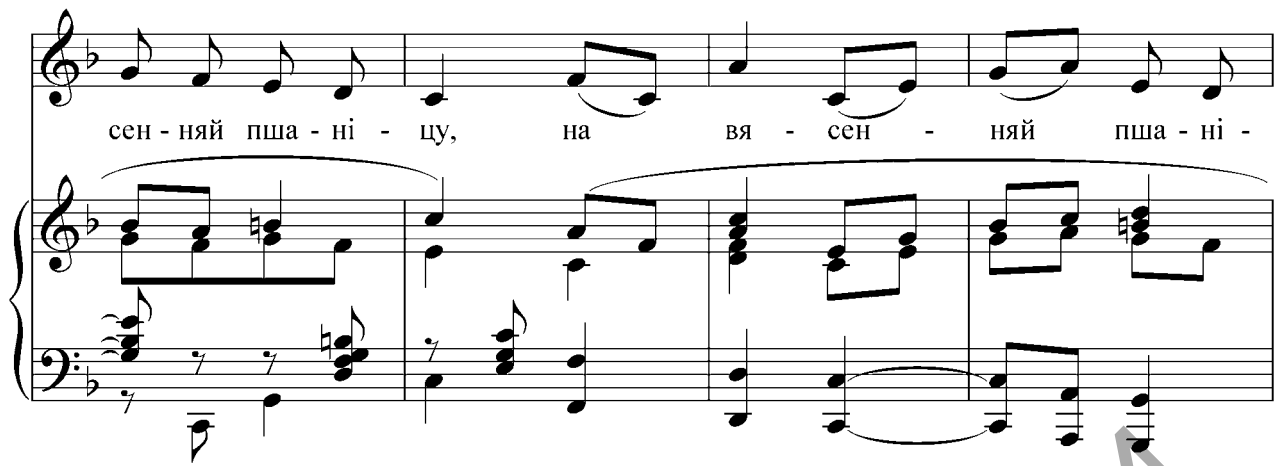
сц - ца жу - ра - вель ды сва - ёй жу - ра - вуш - кі, ды

сва - ёй жу - ра - вуш - кі. 3.- Жу - ра - вуш - ка ты ма -

- я, я - ка леп - ша - я рал - ля? Я - ка леп -

ша - я рал - ля? 4.- На а - сен-ный жы - та сей, на вя -

сен - ний пша - ні - цу, на вя - сен - ний пша - ні -



цу. 5. Са - бра - лі - ся му - жы - кі і га - во - раць пра жан -



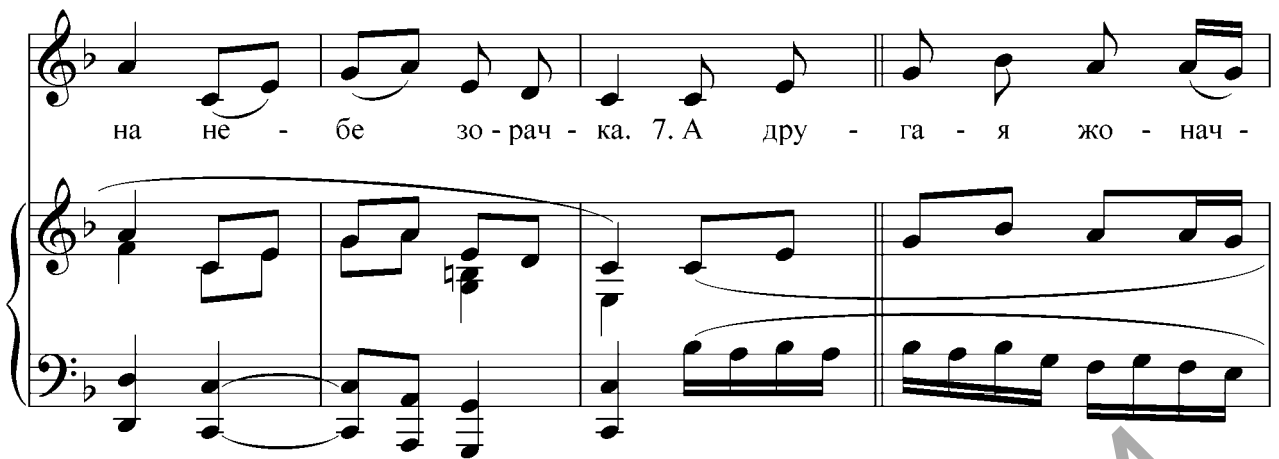
кі. І га - во - раць пра жан - кі. 6. А пер -




ша - я жо - нач - ка, як на не - бе зо - рач - ка. Як



на не - бе зо - рач - ка. 7. А дру - га - я жо - нач -



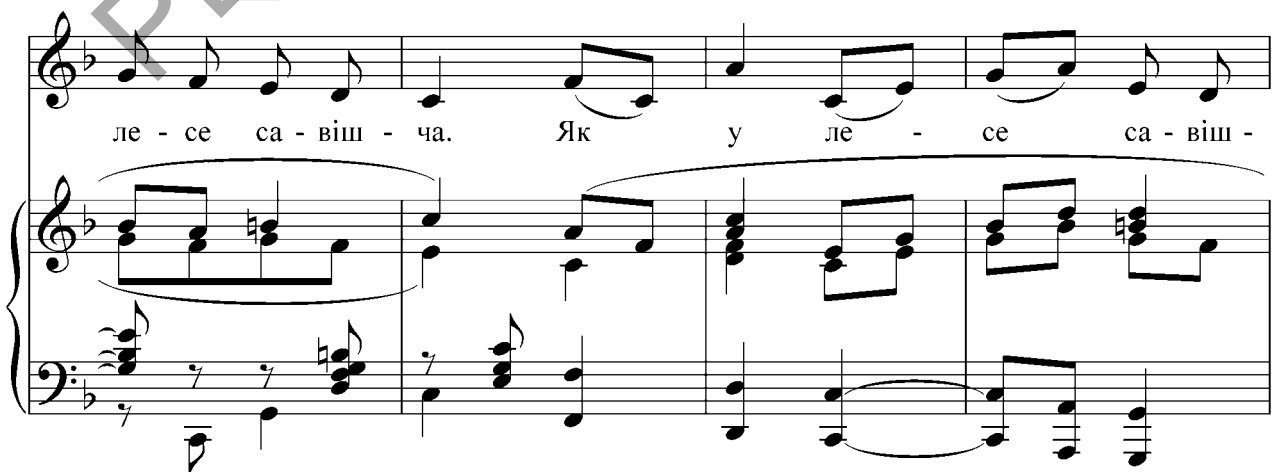
- ка, як у са - дзі пчо - лач - ка. Як у са -



- дзі пчо - лач - ка. 8. А трэ - ця - я жа - ніш - ча, як у



ле - се са - віш - ча. Як у ле - се са - віш -



ча: 9. як не ўку-сіць, то ўшчyp - не, а ўсё дар-ма не мя -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in Belarusian. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

не. А ўсё дар - ма не мя - не.

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment follow the same notation as the first system. The lyrics continue from the previous system. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, providing harmonic support for the vocal melody.

Пример 11. Кадриль «Нажніцы»

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes first and second endings. The fourth system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth-note patterns in the treble and bass clefs, with dynamic markings *v* and *>*.

Second system of musical notation, continuing the piece with dynamic markings *f* and *v*.

Third system of musical notation, including a *sub. p* marking and dynamic markings *v*.

Fourth system of musical notation, featuring first and second endings marked with '1.' and '2.' and dynamic markings *v*.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings *mf* and *v*.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings *v*.

This page of a musical score for piano contains six systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is written for both the right and left hands. Dynamics include *mf*, *p*, *ppp*, *f*, and *fff*. Articulations such as accents (*v*) and slurs are used throughout. The score includes repeat signs with first and second endings. The first ending is marked with a '1.' and the second ending with a '2.'. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

This page of piano sheet music consists of six systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music is characterized by dense textures with many chords and arpeggios. Dynamics include *p*, *ppp*, *f*, *mf*, and *fff*. There are first and second endings at the end of the page.

Пример 12. Белорусская песня
«Пад каліною, пад маліною...»

Moderato

p

1. Пад ка - лі - но - ю, пад ма - лі - но - ю ся-дзеў га - луб - чык

p

з га-лу - бі - но - ю, ся-дзеў га - луб - чык з га-лу - бі - ной.

p

p

First system of piano accompaniment. The right hand features a series of chords in the upper register, while the left hand plays a melodic line with eighth notes. A dynamic marking of *p* is present.

Second system of piano accompaniment. The right hand continues with chords, and the left hand has a more active melodic line. A dynamic marking of *p* is present.

p

2. Ца - ла - ва - лі - ся, мі - ла - ва - лі - ся, пра-вым кры - леч - кам

p

Third system featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "2. Ца - ла - ва - лі - ся, мі - ла - ва - лі - ся, пра-вым кры - леч - кам". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings of *p* are present.

на-кры-ва - лі - ся, пра-вым кры - леч - кам на-кры-ва - лісь.

Fourth system featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "на-кры-ва - лі - ся, пра-вым кры - леч - кам на-кры-ва - лісь.". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamic markings of *p* are present.

p

mf
A - a - a - a - a - a - a - a - a - A - a - a -

f

a - a - a - a - A - a - a - a -

a - a - a.

f *dim.*

poco *a* *poco*

p *p*

mf

cresc. *poco* *a* *poco*

f *f*

f *mf*

mf

1. Пад ка - лі - на - ю, пад ма - лі - но - ю

ся - дзеў га - луб - чык з га - лу - бі - но - ю,

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with sustained notes.

ся-дзеў га - луб - чык з га-лу-бі - ной.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line ends with a double bar line. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features a crescendo leading to a final chord.

The third system is primarily piano accompaniment. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music includes a dynamic marking of *p* (piano) and a long melodic line in the bass clef.

The fourth system is primarily piano accompaniment. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music includes a dynamic marking of *ppp* (pianissimo) and concludes with a final chord.

Пример 13. Белорусская песня
«Ой, палын мой, палыночак»

Largo

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Largo'. The score includes various dynamics: *ppp* (pianississimo) in the first system, *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) in the second system, *p* and *ppp* in the third system, and *mp* (mezzo-piano) and *mf* in the fourth system. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with a wavy line (*tr*) indicating a trill. A large, semi-transparent watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БУКМА' is overlaid diagonally across the page.

Musical score system 1, featuring treble and bass staves. The first measure is marked *Fine*. The second measure is marked *cresc.* (crescendo). The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass.

Musical score system 2, featuring treble and bass staves. The first measure is marked *mf* (mezzo-forte). The second measure is marked *f* (forte). The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass.

Musical score system 3, featuring treble and bass staves. The first measure is marked *ppp* (pianissimo). The second measure is marked *al capo da Fine*. The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass.

Пример 14. Белорусский хоровод «Ачарот»

Vivo

p *mf*

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). It consists of five systems of two staves each. The tempo is marked 'Vivo'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a repeat sign. The second system continues the piece. The third system also starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system concludes the piece. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

First system of a piano score. The right hand features chords and melodic lines with accents and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of a piano score. The right hand continues with melodic and chordal textures. The left hand features a more active bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

Third system of a piano score. The right hand has a flowing melodic line. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Fourth system of a piano score. The right hand features a complex, rhythmic melodic pattern. The left hand continues with a steady accompaniment.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *mf* is present in the third measure.

Second system of a piano score. The right hand continues with a melodic line, showing a change in dynamics to *f* in the second measure. The left hand accompaniment includes some rests and chordal textures.

Third system of a piano score. The right hand features a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking above the final measure. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

Пример 15. Вальс «Ветрык»

Con moto

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Con moto'. The dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a pianissimo (*ppp*) section. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. It includes a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2.". The dynamics are marked *p* (piano). The treble clef continues with melodic lines, while the bass clef provides harmonic support.

Third system of musical notation. It features an *8va* (octave) marking above the treble clef. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The treble clef has a more active melodic line with slurs, and the bass clef continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The dynamics are marked *f* (forte). The treble clef features a series of chords and melodic fragments, while the bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The dynamics are marked *f* (forte). The treble clef has a melodic line with some chromaticism, and the bass clef continues with eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The system contains five measures. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *f*. The third measure has a dynamic marking of *f*. The fourth measure has a dynamic marking of *f*. The fifth measure has a dynamic marking of *f*. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The system contains five measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mf*. The fourth measure has a dynamic marking of *mf*. The fifth measure has a dynamic marking of *mf*. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The system contains five measures. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The third measure has a dynamic marking of *p*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The fifth measure has a dynamic marking of *p*. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The system contains five measures. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The third measure has a dynamic marking of *p*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The fifth measure has a dynamic marking of *p*. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and common time signature. The system contains five measures. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The third measure has a dynamic marking of *p*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The fifth measure has a dynamic marking of *p*. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

First system of a piano score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) in both staves.

Second system of the piano score. The treble clef staff features block chords and dyads, while the bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment. A *p* (piano) dynamic marking is present in the treble staff.

Third system of the piano score. The treble clef staff has a melodic line with dotted rhythms, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment with some rests. A *p* (piano) dynamic marking is present in the bass staff.

Fourth system of the piano score. The treble clef staff has a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the bass staff and *p* (piano) in the treble staff. An *8va* (octave) marking is present in the treble staff.

Пример 16. Белорусский танец «Мяцелица»

Vivo

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords and a few moving notes. The second system continues the melodic development in the right hand and adds more rhythmic activity in the bass. The third system includes a *cresc. poco a poco* instruction and shows the right hand playing a more active melodic line while the bass provides harmonic support. The fourth system introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a more complex bass line with chords and eighth notes. The fifth system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and sustained chords in the bass.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and a slur. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *v* is present in the first measure of the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth notes and a slur. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. A dynamic marking *v* is present in the first measure of the right hand.

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth notes and a slur. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. A dynamic marking *mf* is present in the middle of the system.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth notes and a slur. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. A dynamic marking *v* is present in the first measure of the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth notes and a slur. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. A dynamic marking *v* is present in the first measure of the right hand.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of a piano score. It begins with a dynamic marking of *mf*. The right hand continues with melodic patterns, and the left hand has a more active bass line. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs in the middle of the system.

Third system of a piano score. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment. The key signature remains two sharps.

Fourth system of a piano score. The right hand features a series of chords and melodic fragments, some with accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature remains two sharps.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a harmonic accompaniment. The key signature remains two sharps.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *sempre*, *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

Third system of the piano score. The right hand has a dense texture of chords, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *fff* (fortissimo).

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the fifth measure.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *fff* (fortissimo) is present in the fifth measure.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the piano score. The right hand continues with melodic phrases, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A watermark is visible across the system.

Third system of the piano score. The right hand has more complex melodic figures, and the left hand accompaniment includes some rests. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes rests and chords. A dynamic marking of *mf* is present.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes rests and chords. A dynamic marking of *p* is present. A dynamic marking of *ppp* (pianissimo) is present. A dynamic marking of *8va* is present.

Пример 17. Белорусская песня
«Рабіна, рабіначка...»

Largo

p

cresc. *poco a poco*

mf *mf*

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a slur over the first two measures. The second system includes dynamic markings for *cresc.* and *poco a poco*. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system continues the piece with similar dynamics. A large, semi-transparent watermark reading 'РЕПОЗИТОРИУМ БУКІН' is overlaid diagonally across the entire score.

1. Ра - бі - на, ра - бі - нач - ка, ра - бі - на ма -

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The piano part begins with a *mf* dynamic marking. The vocal line starts with a melodic phrase that continues into the second system.

я, ча - муж ты, ра - бі - нач - ка, ра - на ад - цві -

The second system continues the musical score. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line continues with a melodic phrase that spans across the systems.

ла?

The third system of the musical score. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking. The vocal line continues with a melodic phrase that spans across the systems.

The fourth system of the musical score. This system is primarily for the piano accompaniment. It features a *cresc.* (crescendo) and *poco a poco* (gradually) marking. The piano part consists of a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

The fifth system of the musical score. This system is primarily for the piano accompaniment. It features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The piano part consists of a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

2. Дзяў - чы - на, дзяў - чы - нач - ка, дзяў - чы - на ма -

я, ча - муж ты, дзяў - чы - нач - ка, за - сму - ці - ла -

ся?

First system of a piano score. The right hand (treble clef) begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A second *f* marking appears at the start of the second measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A large watermark is visible across the page.

Third system of the piano score. The right hand concludes with a melodic phrase. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the second measure. The system ends with a double bar line.

Пример 18. Белорусский танец «Мікіта»

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a forte (*f*) dynamic. The fourth and fifth systems return to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A large, semi-transparent watermark reading 'Музыкальный портал' is overlaid diagonally across the page.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff contains a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is placed above the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *poco a poco*, and *f*.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a series of chords with slurs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. A large watermark is visible across the page.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs. The bass clef staff has chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef staff has chords and eighth notes. Dynamic markings of *mf* and *f* are included.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *fff* is present in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with slurred notes, and the left hand has a more active role. Dynamic markings include *mf* and *p*.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand features a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is shown.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *sf*.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *f*.

dim. poco a poco *mf*

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. The dynamic marking *dim. poco a poco* is placed above the first measure, and *mf* is placed above the second measure.

p

This system contains measures 3 through 6. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the sixth measure.

f *dim.*

This system contains measures 7 through 10. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the eighth measure, and *dim.* (diminuendo) is placed above the tenth measure.

poco a poco p *sub. f*

This system contains measures 11 through 14. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *poco a poco p* is placed above the first measure, and *sub. f* (subito forte) is placed above the second measure.

mf

This system contains measures 15 through 18. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the second measure.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A watermark is visible across the page.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass staff continues the accompaniment. A watermark is visible across the page.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *fff* (fortissimo). The bass staff continues the accompaniment. A watermark is visible across the page.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The bass staff continues the accompaniment. A watermark is visible across the page.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *ppp* (pianissimo). The bass staff continues the accompaniment. A watermark is visible across the page.

Пример 19. Белорусская баллада

Lento

Ра - бі - на, ра - бі - нач -

ка, ра - бі - на ма - я. Ча - го ж ты, ра -

бі - нач - ка, ра - на рас - цвя - ла? Дзяў - чы - на,

дзяў - чы - нач - ка, дзяў - чы - на ма - я. Ча -

го ж ты, дзяў - чы - нач - ка, ча - го за - сму - ці - ла - ся? — Ня

p *p* *mf* *p* *mf* *cresc.* *f*

ду - маў - шы ма-мень-ка ды за-муж ад - да - ла мя-не, ня-

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active melody in the right hand.

ду - маў - шы ма-мень-ка ды за-муж ад - да - ла мя-не.

Musical notation for the second system, including dynamic markings like 'f' and 'p'. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical notation for the third system, with dynamic markings 'dim.', 'poco', and 'a'. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Зраб - люсь я зя - зю - леч - кай,

Musical notation for the fourth system, including dynamic markings 'p' and time signature changes. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

па-ля-чу я ў сад. За-ку - ку - ю я, мо - ла - да, па

Musical notation for the fifth system, including dynamic markings 'mf' and 'cresc.'. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

свай - му па го - рач-ку, каб ма - ці па - чу - ла, каб

f

баць - ка па - чуў мя-не, каб ма - ці па - чу - ла, каб

баць - ка па - чуў мя-не.

f *dim.* *poco*

— Ка - лі ты зя -

a *poco* *p*

зю - леч-ка, ля - ці ў шэ - рый бор, ка - лі ты дзі -

3

ця - тач - ка, ўва - ходзь ў мой двор. Ка - лі ты зя -

The first system of music features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part consists of a steady eighth-note bass line with a melodic line of eighth notes above it. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur. The system concludes with a double bar line.

зю - леч - ка, ля - ці ў шэ - рый бор, ка - лі ты дзі -

The second system continues the musical piece. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. A triplet of eighth notes is again marked with a '3' and a slur. The system ends with a double bar line.

ця - тач - ка, ўва - ходзь ў мой двор. rit.

The third system is the final one on the page. It begins with a piano dynamic marking 'p'. The piano accompaniment continues with eighth notes and triplets. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the vocal line. The system concludes with a double bar line.

РЕПОЗИТОРИЙ БУДУЩЕГО

Пример 20. Белорусский хоровод «Сонейка»

Allegretto

The musical score is written for piano accompaniment in a 3/8 time signature. It consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand starts with a series of chords, marked with a piano (*p*) dynamic and an *8va* marking above a dashed line. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment. The second system continues the chordal texture in the right hand, also marked *p*. The third system shows the right hand moving to a more melodic line with eighth-note patterns, still marked *p*. The fourth system features a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*) and includes a repeat sign. The fifth system continues with the *mf* dynamic, showing a more active right hand with eighth-note patterns and a steady left hand accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. A dynamic marking of *mf p* is present in the right hand.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. Dynamic markings of *mf* and *f* are present.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. A dynamic marking of *fff* is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *p* (piano) in the fifth measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *p* in the fifth measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first four measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the fifth measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *mf* in the fifth measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in the fifth measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *fff* (fortissimo) in the fifth measure. The bass clef staff contains a bass line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *fff* in the fifth measure.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of a piano score. It begins with a *rit.* (ritardando) marking. The right hand has a melodic phrase, and the left hand has a bass line. A *p* (piano) dynamic marking is present. A dashed line above the staff indicates a *8va* (8va) octave transposition for the right hand.

Third system of a piano score, starting with a circled *(8)* marking. The right hand consists of sustained chords, and the left hand has a moving bass line. A *p* (piano) dynamic marking is present.

Fourth system of a piano score, starting with a circled *(8)* marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a moving bass line. A *p* (piano) dynamic marking is present.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a moving bass line. *mf* (mezzo-forte) dynamic markings are present at the beginning and end of the system.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth notes and chords, marked with a *mf* dynamic. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff continues the melodic line, marked with *mf p*. The bass staff continues the accompaniment. A watermark "РЕГИОНАЛЬНЫЙ БУКВ" is visible across the system.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth notes and chords, marked with *mf* and *f* dynamics. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked with *f* dynamics.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth notes and chords, marked with *f* dynamics. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked with *f* dynamics.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff features a melodic line with eighth notes and chords, marked with a *f* dynamic. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, marked with *f* dynamics. A slur with the number 7 is present over the final notes of the treble staff.