

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет хореографічного мистецтва
Кафедра **сучасної та бальної хореографії**

МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ
з дисципліни

для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 024 «Хореографія»
освітньої програми «Сучасна хореографія»

Харків, 2023

УДК 792.8.071.2.027.5(042)

М 65

Друкується за рішенням науково-методичної ради ХДАК
(протокол № 12 від 25.05.2023 р.)

Рецензенти:

Грина МОСТОВА, кандидат мистецтвознавства, декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК, член Національної хореографічної спілки
Євгенія Яніна-Ледовська, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сучасної та бальної хореографії ХДАК, член Національної хореографічної спілки

Укладач:

Ольга ХЕНДРИК, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сучасної та бальної хореографії

М 65 Мистецтво балетмейстера : конспект лекцій до дисципліни для здобувачів першого (бакалавр.) рівня вищої освіти галузі знань 02«Культура і мистецтво», спец. 024 «Хореографія», освітньої програми «Сучасна хореографія» / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т хореографічного мистецтва, Каф. сучасної та бальної хореографії ; [уклад. О. Ю. Хендрик]. Харків : ХДАК, 2023. 74 с.

Конспект лекцій до навчальної дисципліни «Мистецтво балетмейстера» охоплює основний теоретичний матеріал і поєднує знання багатьох дисциплін даної галузі знань, що допомагає як отримати комплексні знання з дисципліни, так і вдосконалити існуючий рівень професійної підготовки в галузі хореографічного мистецтва.

УДК 792.8.071.2.027.5(073)

© Харківська державна академія культури, 2023 рік
© Хендрик О.Ю., 2023 рік

ЗМІСТ

1. Мистецтво танцю	4
2. Музика в хореографії	18
3. Драматургічні та композиційні основи хореографічного твору	26
4. Композиція хореографічного тексту в contemporary dance	35
5. Хореографічний образ	37
6. Прийоми побудови просторової композиції	39
7. Танцювальний етюд	42
8. Розробка хореографічного твору	43
9. Основи постановочної та репетиційної роботи	52
10. Хореографічні твори для дітей	56
11. Малі форми та хореографічні мініатюри в сучасній хореографії	61
12. Сюжетний танець	64
13. Хореографічна стилізація (етноконтемпорарі)	66
14. Постановка танців на основі синтезу мистецтва	68

Лекція №1.
МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ
ПЛАН

1. Балетмейстер і сфери його творчої діяльності.
2. Балетмейстерська школа ХДАК.
3. Зародження сучасного танцю, його характеристика та основні етапи розвитку в соціально-історичному контексті.
4. Танець як один із видів мистецтва. його види, форми, жанри та виразні засоби.

Література: 3, 7, 9, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 24, 29, 35, 42.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Балетмейстер і сфери його творчої діяльності.

Професія «балетмейстер» (від нім. Ballettmeister – «майстер балету») існує не одну сотню років. Вся велика історія формування балетмейстерської професії була пов'язана з виникненням та розвитком, в першу чергу, балетних вистав.

Сьогодні балетмейстер – це автор і режисер-постановник балетів, концертних номерів, а також танцювальних сцен в опері, драматичному спектаклі, опереті, мюзиклі та інших видах сценічного мистецтва. Він створює таку систему рухів у сценічному просторі, яка найбільш виразно розкриває на сцені художні образи, тему, ідею та зміст хореографічного твору. Визначає грим та костюми персонажів, вибирає декорації та освітлення. Все це він підпорядковує основній ідеї, щоб танцювальне видовище являло собою гармонійне ціле.

Балетмейстер має бути всебічно освіченою людиною, знатися на суміжних видах мистецтва. Завдяки цьому він самостійно або у спільній роботі з виконавцем організує простір і структуру руху, індивідуальну хореографічну мову, і варіанти сценічних дій, з однією тільки метою – передати глядачу свої ідеї, почуття, емоції та бачення світу.

Удосконалюючи свій твір, балетмейстер має бути тісно пов'язаний з композитором, диригентом, концертмейстером, художником, сценаристом, виконавцями. Це зобов'язує його не лише володіти поняттями, але і володіти міцними знаннями з усіх видів мистецтва, та деяких наук, таких як, наприклад, психологія, педагогіка, філософія, анатомія, фізіологія. Великий реформатор хореографії, французький артист і балетмейстер *Жан-Жорж Новер* (1727-1810) вважав, що балетмейстер повинен вивчати історію та різні науки: геометрію, яка внесе ясність до композиції твору та додає чіткість формам; анатомію, яка

допоможе у роботі з виконавцями; а вивчення живопису сприятиме композиційному трактуванню окремих фігур. Також він вважав, що балетмейстер, нетямущий в музиці, може погано фразувати танцювальні фігури; не зможе проникнути в дух і характер музики, погоджуючи рухи танцю з ритмом, тим самим не зуміє проявити ту точність і тонкість слуху, які необхідні при створенні хореографічного твору.

Сьогодні, до числа видатних балетмейстерів, залишивших «золотий спадок» світовій хореографічній культурі, можливо віднести таких балетмейстерів-реформаторів:

у класичній хореографії: Жан-Жорж Новер, Маріус Петіпа, Михайло Фокін, Серж Ліфар, Жорж Баланчін, Рудольф Нурієв тощо;

у народній хореографії: Павло Вірський, Ярослав Чуперчук, Ігор Моїсеєв, тощо;

у сучасній: Мері Вігман, Марта Грехем, Мерс Кеннінгем, Морис Бежар, Елвін Ейлі, Ролан Петі, Піна Бауш, Жан Кристоф Майо, Охад Нахарін тощо;

у бальній (тренери): Руд Вермей, Еспен Салберг, Ширлі Баллас, Грем Освік, Віктор Ніковський, Сергій Рюпин тощо.

Види балетмейстерської діяльності

Існує декілька різновидів балетмейстерської діяльності:

- 1) балетмейстер-створювач;
- 2) балетмейстер-постановник;
- 3) балетмейстер-репетитор;
- 4) балетмейстер-реставратор;
- 5) балетмейстер-педагог.

1) *Балетмейстер-створювач (хореоавтор)*. Він створює танцювально-пантомімну партитуру всього балету, танцювальної сцени або хореографічного номера. Для цього він вибирає тему, ідею майбутнього номера. Потім, використовуючи закони драматургії, вигадує хореографічний текст.

У кожного балетмейстера свої прийоми та методи в здійсненні постановки.

До балетмейстерів-створювачів, наприклад, можна віднести роботу М. Петіпа («Лебедине озеро» П. Чайковського), Г. Березова («Лілея» К. Данькевича), Дж. Баланчіна («Коштовності») тощо.

2) *Балетмейстер-постановник*. Він здійснює постановку свого хореографічного твору або передає хореографію, вигадану іншими балетмейстерами, виконавцям, розучує кожен рух. Чим виразніший показ, тим легше буде виконавцеві засвоїти і виконати завдання.

Одні балетмейстери показують всі рухи з повною віддачею, добиваючись точності, чіткості виконання, багато разів повторюючи всі комбінації. Наприклад, П. Бауш «Штукатурка», С. Ліфар «Ренард», Р. Нурієв «Лебедине озеро». Інший

прийом використовував Ж. К. Майо при створенні балетів «Попелюшка», «Спляча красуня». Він більше пояснював за допомогою слів, точно ставив завдання перед виконавцями, робив чіткі зауваження.

3) *Балетмейстер-репетитор*. На ньому лежить робота з відпрацювання кожного руху, а також танцювальних сцен, як сольних, так і масових. Від того, як буде відпрацьований номер, залежить те, чи зможуть виконавці донести до глядача задум балетмейстера-створювача.

4) *Балетмейстер-реставратор*. Він знавець історії та традицій. Відтворює балетні вистави, номери різних балетмейстерів, які не збереглися до сьогоденних днів. Текст хореографічних номерів раніше передавався, в основному, по пам'яті, від покоління до покоління. Сьогодні у цьому допомагають як занотовані балети за системою Р. Лабана, так і збережені відеоматеріали. У великих оперних театрах існує цілий штат репетиторів високої кваліфікації. Одні працюють з солістами, інші – з кордебалетом, треті – з виконавцями характерних танців.

Наприклад, широку популярність отримав реконструйований П'єром Лакоттом в 1971 (1972) році для театру Паризької опери балету «Сильфіда» Ж. Шнейцгоффера (хореографія Ф. Тальоні). У 2001 г. ним реконструйований балет «Коппелія» (хореографія А. Сен-Леона), в якому виконано роль Коппеліуса.

5) *Балетмейстер-педагог*

Роботу педагога хореографічного колективу найчастіше виконують балетмейстери-репетитори, але в театрах та великих ансамблях є посада балетмейстера-педагога. Завданням його діяльності, в першу чергу, є підтримання та розвиток виконавської майстерності артистів.

2. Балетмейстерська школа ХДАК

Харківська державна академія культури є одним з найстаріших і найвідоміших вищих навчальних закладів культури не тільки в Україні, а й на всьому пострадянському просторі. Ще в першій половині ХХ століття ХДАК, тоді бібліотечний інститут, стає відомим центром у підготовці спеціалістів бібліотечної справи. Набагато пізніше навчальний заклад відкриває нові кафедри, факультети, починає готувати фахівців з музичного, театрального, культурологічного напрямків.

У 1989 році було відкрито хореографічне відділення і Харківський державний інститут культури став готувати балетмейстерів для ансамблів народного танцю.

Раніше балетмейстерами ставали більш досвідчені артисти балету, які після багатьох років роботи в театрі виявили хист до цього напрямку творчої

діяльності.

У довоєнні часи організовували та керували ансамблями танцю частіше за все хореографи, які мали освіту балетного напрямку.

Тільки в Україні ще в першій чверті ХХ ст. була відома школа народного танцю Василя Авраменка. Саме він у ті далекі часи став першим готувати танцівників та керівників ансамблів народного танцю, саме він пізніше познайомив весь світ з красою української народної хореографії.

У 1970 р. заслужений артист УРСР Кім Василенко створив кафедру народної хореографії в Київському державному інституті культури. Це стало визначною подією в Україні, адже нарешті вдалося досягти мрії багатьох попередників про отримання вищої хореографічної освіти.

У Харкові вищу хореографічну освіту започаткував і розвиває нині народний артист України, професор, академік Б. М. Колногузенко, який у 1989 р. заснував хореографічне відділення у Харківському державному інституті культури.

Створюючи навчальні плани та програми з фахових дисциплін, в першу чергу, з «Мистецтва балетмейстера», Б. М. Колногузенко використав найкращі досягнення добре відомих йому систем підготовки балетмейстерів в Москві, Краснодарі, Мінську, Києві. Аналіз їх досвіду став у пригоді й для визначення напрямку та методів підготовки фахівців. Використовуючи різні методи в системі підготовки балетмейстерів, були розставлені власні акценти в теорії та практиці навчання. В результаті, навчальні плани і програми факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури вже майже 30 років суттєво відрізняються від інших вишів.

На кафедрі сучасної та бальної хореографії рекомендується більше працювати у напрямку створення танцювальних номерів з активним розвитком сюжетної лінії; яскравими характерними образами.

За танці, які народилися в стінах Харківської академії культури, «Заповіт» та його директор і головний балетмейстер отримували вищі нагороди не тільки в Україні, а й у Росії, Білорусі, Бельгії, Франції, Іспанії, Португалії тощо, що говорить про те, що балетмейстерська школа ХДАК є гідною європейського рівня.

На високий рівень в Україні вийшов ансамбль сучасного танцю «ЕСТЕТ», про що свідчать перемоги у всеукраїнських та міжнародних конкурсах, активна участь у творчих програмах та урочистих заходах міста Харкова

Молодий ансамбль бального танцю «Креатив» також поступово розвивається: активно задіяний у творчому житті академії, двічі брав участь у встановленні рекорду України «Наймасовіше виконання віденського вальсу на одній локації» (2015 р., 2017 р.).

3. Зародження сучасного танцю, його характеристика та основні етапи розвитку в соціально-історичному контексті.

Мистецтво танцю, як і всі інші види мистецтв, має відобразити оточуючий світ і дійсність, розкривати життя у всіх його проявах в образно-художній формі.

Слово «танець» виникло від польського *taniec* і німецького *tanz*.

Це явище не лише художнє, а й цілком суспільне. Танець, який виконується у побуті або показується на сцені, має вплив на естетичні смаки не тільки тих, хто його виконує, а й тих, хто дивиться, на їх розуміння прекрасного та ставлення до світу. Тому танець — це також одна з соціально організованих форм естетичного виховання в суспільстві.

Танець належить до найбільш давніх мистецтв. Він виник з різноманітних рухів та жестів, які пов'язані з трудовою діяльністю та емоційними враженнями від світу, що оточував людину. В танцювальних ритмах втілювались спостереження людини за життям та відбивались її реальні почуття та бажання. В далекі часи танці виступали як один із засобів об'єднання роду та племені. У танці знаходять відображення соціальні та естетичні ідеали народу, його історія, життєвий устрій, звичаї, характер.

Треба пам'ятати, що в первісну епоху танець виник як засіб спілкування, як безпосереднє виявлення радості людей з приводу успішного завершення їхнього полювання, іншої трудової або військової діяльності. Він був побудований на відтворенні відповідних рухів або мав релігійно-магічне значення та був невід'ємною частиною обрядів.

Витоками, що впливали на виникнення, зміст та розвиток соціального танцю, треба визнати:

- 1) трудову діяльність;
- 2) природно-кліматичні умови життя;
- 3) життєвий устрій народу, його звичаї, мораль, етику, вірування;
- 4) сферу домашнього господарства.

Поступово відокремлюючись від прямого зв'язку з працею та обрядами, танець набув значення мистецтва, яке втілює красу тіла, різний душевний стан людини.

Танець — це вираження емоційного стану людини, його думок і почуттів засобами умовних рухів, жестів, поз, міміки. Звідси виразними засобами танцю є умовні рухи, жести, пози, міміка.

Характеризуючи танець, треба сказати, що він існує і в просторі, і в часі. В часі — тому що все в ньому відбувається одне за одним (події чи розвиток орнаменту), з тривалістю, темпом, ритмом рухів, і зміна процесу життя образів протягом танцю також втілюється у часі.

Терміном «хореографія» та похідними з нього словами з кінця ХІХ століття називають все, що має відношення до мистецтва танцю: вид мистецтва, танець та всі його різновиди, професія, колектив, навчальний заклад тощо.

Слово «хореографія» — це словосполучення від грецьких слів «choreia» (хорео) — танець і «grapho» (графо) — пишу, тобто в первісному значенні — запис танцю. Саме в цьому розумінні використовував це слово французький вчитель танців Рауль ОжеФейє з 1700 року, дійсно для визначення запису танцю, який він винайшов. Поступово цей термін втратив свій сенс і слово «хореографія» стало широким поняттям у мистецтві, основа якого — танець. Але на сьогодні слова «танець», «балет» вже стали більш локальними і розійшлись одне з одним у визначенні різних понять.

Хореографія — це вид мистецтва, де пластичними засобами виразних можливостей людського тіла та обличчя, без допомоги звичайної мови розкривається образний зміст, тема, стає наочною ідея.

1) **Сучасний танець** — це поєднання стилів та хореографічних напрямів, які виникли та отримали розвиток у ХХ – ХХІ століттях. Цей вид хореографії, який актуальний в даний період часу, сьогодні, зараз.

В основі сучасного танцю — **танець модерн**. Цей напрям хореографії виник наприкінці ХІХ — початку ХХ століть у США та Німеччині як протиположний класичному танцю, художні прийоми якого стали вважатися застарілими, нездатними розкрити сучасні теми та внутрішній світ сучасної людини. Але з середини ХХ ст. представники танцю модерн все ж таки прийшли до сприйняття окремих технічних та сценічних засобів класичної хореографії. Відбувся взаємовплив цих двох видів один на одного.

Паралельно з танцем модерн розвивався **джазовий танець**, який корінням сягає ритуальних танців народів Африки. Африканська музично-танцювальна культура потрапила на американський континент з чорними рабами. Основною особливістю джаз-танцю є повна свобода рухів всього тіла танцівника та окремих частин його тіла, як по горизонталі, так і по вертикалі. Танець-джаз — це, перш за все, втілення емоцій виконавця, це танець відчуттів, а не форми або ідеї, як танець модерн.

Європейський вид джазового танцю більш класичний. Він вимагає від танцюриста рівного тулуба, підтягнутості, розвинутих м'язів з підвищеним тонусом. Такий центрально-керований контроль тіла дозволяє правильно виконувати та чітко виконувати рухи, обертання, утримувати рівновагу.

Стрімкий розвиток у 50-60-х роках ХХ століття привів до синтезу багатьох танцювальних стилів і культур, і танець модерн перетворився на **модерн-джаз**, який поєднав у собі енергетику та пристрасність африканського танцю, ідею,

філософію, принципи роботи з дихання і вагою тіла танцю модерн, рухи класичного балету. Він став унікальною технікою, яка дозволяє виховати універсального виконавця.

На зміну понять «модерн», «постмодерн», «неоавангард» і «актуальне мистецтво» прийшло Поняття **«контемпорарі»** (від англ. contemporary) дослівно означає сучасний.

Першими про поняття «танець contemporary» у західному мистецькому дискурсі почали говорити одразу після завершення Другої світової війни в контексті відмови від поняття «керованого авангарду» – ситуації, яка виникла внаслідок свідомої дискредитації поняття «модерне мистецтво», що нібито запламувало себе тоталітаризмом і війною. З 1960 року, завдяки американським хореографам Мерсу Каннінґему і Тріше Браун, а також їх учням, поняття «контемпорейн» починає проникати у хореографічний світ. У Франції ідеї першого починають розвиватися наприкінці 1970-х років (Жан Клод Галотта, Мегі Маран, Рігіна Шопіно). У 1950-60-х роках у Німеччині – Карін Вайнер, Жером Андрю (американець, але також учень Мері Вігман), Піна Бауш. Семінари з імпровізації та її сценічна репрезентація Стіва Пекстона і Симони Форті стали одними з основних розвідувальних робіт за рахунок можливостей руху тіла й особистого вираження танцюристів-хореографів. Цей танець став не тільки результатом бажання виділитися з попередніх поколінь, а й результатом ставлення під сумнів межі танцтеатру та його лексичної мови.

У 1970-х рр. ХХ ст. заявив про себе ще один напрям африканського походження — **хіп-хоп**, який є не тільки танцем, а цілою своєрідною субкультурою. В ній можна виділити три основних напрямки:

- реп, хіп-хоп, бітбокс (музичний);
- брейк-данс, хіп-хоп (NewStyle, OldSchool і ін.), паппінг, крамп, флексінг, с-walk, turfing, locking, waacking, dancehall, house (танцювальний);
- графіті (образотворчий).

Дуже умовно його (точніше їх, сукупність стилів і технік) можна поділити на кілька категорій:

За рівнями виконання:

- брейкінг – як стиль виконання в партері;
- topdance, «верхи» – це все що танцюється на ногах.

За часом появи:

- хіп-хоп вуличний, StreetStyle, Streetdance, олдскул — це фундамент, ті стилі що зароджували напрямок, брейкінг + «верхи» (поппінг, фанк, іллюжен) з'явився в буквальному сенсі як елемент вуличної, альтернатива офіційній культурі і тісно перегукується з так званим Streetjazz (вулична імпровізація).

- newschool – техніки і стилі, які з'явилися або популяризувалися у другу

хвилю підйому хіп-хоп культури. Термін, ввели в ужиток японці, але родоначальники руху – американці (наприклад, Mr. Wiggles) з ними не згодні;

- змагальний класичний (базовий, виконавський) хіп-хоп – це чітко розділені напрямки хіп-хоп танцю по техніці, лексиці, манері виконання і музиці.

- змагальний альтернативний, фрістайл (міксовий, фанковий) — це різні, об'єднані у зв'язку техніки або навіть швидше манера виконання, де не домінують елементи брейкінгу, це так звані «верхи» з невеликим використанням елементів джаз танцю.

- комерційний (сценічний, попсовий) хіп-хоп, що найбільш визнається глядачем і професійними хореографами за комбінування в рівній мірі елементів брейкінгу, «верхів» і техніки джазового танцю.

- клубний хіп-хоп – виконується на танцполі і сцені клубу у вигляді вільної імпровізації і зв'язок в стилі GO-GO. Обмеженість простору не дозволяє широко застосовувати елементи брейкінгу, тому переважає «верхи».

Ще можна розділити хіп-хоп «верхи» по географії розвитку та моді:

- північно-американський - де багато вибухових моментів (крамп);
- європейський – де зв'язки поєднують пластику та логічність, тут скоріше йде розвиток (експериментування) старих стилів, ніж створення нових.

4. Танець як один із видів мистецтва. його види, форми, жанри та виразні засоби.

Класифікація видів мистецтв, що є найбільш розповсюдженою, виражається в розподілі його видів на три групи:

- 1) просторові або статичні (всі образотворчі мистецтва та архітектура);
- 2) часові або динамічні (література та музика);
- 3) просторово-часові (танець, театр та кіно).

Перша група видів мистецтв сприймається зорово, друга — слухом, а третя — і зором, і слухом.

Всі види мистецтв існують як в просторі, так і в часі, але художня своєрідність кожного з них розкривається шляхом сприйняття подій, що розташовані в просторі або розгортаються в часі, або, як це має місце в просторово-часових мистецтвах, і тим і другим шляхом.

Класифікація видів мистецтв може відбуватись і за іншими ознаками: зображувальні та не зображувальні, видовищні та не видовищні, прості та синтетичні; види мистецтв, що пов'язані з утилітарним призначенням і що не пов'язані з ним тощо.

Види хореографічного мистецтва:

- 1) *Народний танець* – один з прадавніх видів народної творчості (фольклору).

Складався і розвивався під впливом географічних, історичних і соціальних умов життя народу. Всі його основні види та форми пов'язані з побутовим устроєм людини. Танці й досі виражають загальний образ кожного народу та конкретний стиль і манеру виконавської майстерності. Народно-сценічний танець перш за все повинен викликати відчуття радості, примушувати милуватися людською красою.

- 2) *Класичний танець* – це стійка система виразних засобів хореографічного мистецтва, яка склалася історично за принципом поетично-узагальненої трактовки сценічного образу, формувалася протягом багатьох століть у багатьох народів. Існує європейська система класичного танцю (Франція, Італія тощо) та школа східного класичного танцю (Китай, Японія, Індія, Цейлон).
- 3) *Термін «бальний танець»* (від італ. ballo та фр. ballet – танець) відноситься до парних непрофесійних світських танців, що виникли в епоху Відродження. Соціальна роль визначається різноманітними естетичними та етичними завданнями, з якими протягом декількох століть було пов'язано навчання танцювальному мистецтву. Сучасний етап розвитку бального танцю пов'язаний з його переходом під егіду спортивних організацій, оскільки він вимагає від танцюриста таких якостей, які властиві більшості «справжніх» видів спорту: фізична сила, гнучкість, координація, витривалість, дисципліна і командний дух, здатність до концентрації. Але бальний танець все одно залишається видом танцювального мистецтва, тому що поєднує в собі засоби музичного, пластичного, етичного і художньо-естетичного розвитку та навчання.
- 4) *Сучасний танець* — це поєднання стилів та хореографічних напрямів, які виникли та отримали розвиток у XX – XXI століттях. Цей вид хореографії, який актуальний в даний період часу, сьогодні, зараз.

Форми танцю.

Форма — це рамки, в які укладено зміст. В хореографічних творах змісту у своїй формі повинно бути комфортно. Саме форма допомагає змісту бути найбільш конкретним, яким, логічним для виконання своєї задачі артистами та сприйняття глядачами.

Форма танцю — це правильно знайдені малюнки, рухи, перебудови, певна композиційна будова.

Будь-який хореографічний твір може мати однаковий зміст, але взятий в певній формі він буде звучати по-різному.

Під змістом у безсюжетному танці розуміється виявлення рис характеру того чи іншого народу (лірика, завзятість, ніжність, пристрасть), почуття і внутрішній стан людини (радість, самотність, ностальгія), образ (людини, тварини, птахи).

Але танців без образу не існує, інакше мистецтво тоді обернеться на спорт. Зміст завжди диктує форму: зміст первинний, форма вторинна.

Розподіл танців на форми пішов з *народної хореографії*.

Наприклад, якщо детально розглянути українські танці, то їх можна поділити на три основні групи:

- 1) хороводні танці: веснянки, купальські хороводи, осінні ігри, метелиці та інші;
- 2) побутові танці: гопак, козачок, метелиця, польки, кадрили, коломийки, гуцулки, тропотянки тощо;
- 3) сюжетні танці: їх основна тема – праця, народна героїка, відтворення явищ природи, народного побуту й інше.

Дещо іншим є розподіл танців на форми у *класичній хореографії*.

1. Варіація. В балетах минулого жіночі та чоловічі варіації частіше були кульмінацією їх партій. Від того, наскільки талановито та винахідливо вони були створені, багато в чому залежав успіх вистави. Класичні варіації поділяються на чоловічі та жіночі. В сучасній хореографії часто різниця між чоловічим та жіночим танцем згладжується (манера танцювання, однаковий одяг, однакові по характеру па тощо).

2. Па-де-де. Традиційне класичне па-де-де складається із таких частин: адажио, чоловіча варіація, жіноча варіація та кода. Іноді перед адажио буває антре – це вихід танцювальної пари на сцену.

3. Па-де-трус. У балетах минулого класична форма тріо називається па-де-трус. Вона складається з таких частин:

- адажио;
- перша жіноча варіація;
- чоловіча варіація;
- друга жіноча варіація;
- кода.

Тріо може бути створено і в другій послідовності.

4. Па-де-катр. Такий танець може бути дивертисментним та діючим, як називали у давнину – па д'аксьон. Він може бути побудований у формі па-де-катр, в якому є адажио, варіації (в різних комбінаціях виконавців) та кода, або тільки у формі адажио, варіацій, вальсу і пр.

5. Па д'аксьон (фр. *Pas d'action*: від фр. *Pas* - крок + *Action* – дія).

Складна музично-танцювальна форма, органічно пов'язана з розвитком балетного сюжету і складається з:

- *entree*, що представляє всіх учасників;
- *adagio* солістів у супроводі корифеїв і кордебалету;

- варіацій;
- загальної коди.

6. Гранд па.

Ансамблевий танець за участю солістів, корифеїв та кордебалету. У гранд па хореографія узагальнено-поетично висловлює внутрішній зміст балету, танцювальні теми симфонічно розвиваються, переплітаються, протистоять тощо. Зазвичай гран па є заключним танцем акту або картини.

Окремо слід сказати про такі форми, як *хореографічна композиція та сюїта*, які можуть існувати у будь-якому виді хореографії.

Хореографічна композиція – розгорнутий танцювальний номер, який складається з різноманітних танцювально-пластичних елементів. Це зв'язок окремих частин (компонентів), які утворюють цілісну єдність, що розвивається за законами драматургії. У поняття хореографічної композиції входять співвідношення різноманітних танцювальних па (рухів, кроків) – елементів лексики – й розташування в просторі (сцени, площадки) елементів малюнка. Це два основні хореографічні компоненти, які вступають в складні взаємини зі сценарієм, музикою, світлокольоровим рішенням, творчим виконанням тощо. Крім того, ці компоненти знаходяться в достатньо складному взаємозв'язку між собою, де може превалювати той чи інший з них, де вони можуть взаємокомпенсуватися в цілому і залишувати один одного, але у всіх випадках повинні представляти єдине ціле.

Хореографічна сюїта — це композиція, «... яка складається з декількох танців, що поєднуються однією темою та чергуються за принципом контрасту». Основні ознаки балетної сюїти: контрастність, композиційно-драматургічна та образно-смілова завершеність кожної частини. При цьому танці-частини контрастували між собою не тільки загальним характером, темпом, але перш за все образно-хореографічною лексикою. Наприклад, «Шопеніана» М. Фокіна. Вона складається з восьми частин: полонез, ноктюрн, прелюд, три вальси, дві мазурки.

Виникнення та розвиток хореографічної сюїти на основі дійсно народного національного танцювального матеріалу пов'язано з творчою діяльністю великого українського балетмейстера і режисера Василя Авраменка. По суті він створив якісно нові форми у сценічній народній хореографії. Найяскравішими сюїтами були: «Великдень на Україні», «За Україну», «Січ отамана Сірка», «Запорожці пишуть листа до султана».

Форми сучасної хореографії.

1. Малі форми.

Існує різниця побудови малих форм в старих балетах та сучасних. Тому що сучасні балетмейстери намагаються в своїх творах вмістити великий зміст. У

сольних, дуетних та інших танцях до 4х – 5-ти виконавців головних партій балетмейстер проводить основну думку балету, а не тільки демонстрування техніки артистів. Тому не існує суворих вимог до побудови танців малих форм, адже вони залежать від загальної драматургії балету. Крім того вони можуть існувати як концертні номери.

2. *Танець на розвиток малюнку (хороводний танець).*
3. *Танець-змагання.*
4. *Хореографічна композиція.*
5. *Хореографічна сюїта.*
6. *Перфоманс.*

Перфоманс (англ. Performance - виконання, подання, виступ) – форма сучасного мистецтва, в якій твір складають дії художника або групи в певному місці і в певний час. До перформансу можна віднести будь-яку ситуацію, що включає чотири базові елементи: час, місце, тіло художника і ставлення художника і глядача.

В хореографічному мистецтві перфомансом можна назвати формою сучасної хореографії, в якій за рахунок синтезу виразних засобів різних танцювальних технік, стилів, шкіл та імпровізації створюється образ, втілюється ідея в певному місці (не обов'язково на сценічному майданчику) і в певний час.

Головною представницею перформативної хореографії, що поєднує в танці мову 1970-х років – від класичного балету до природний рухів і повторюваних жестів є Піна Бауш.

Форми бальної хореографії.

1. *Конкурсна композиція.* Танцювальний номер у спортивних бальних танцях, що складається з певного набору танцювальних фігур і виконується однією парою близько 1,5 хвилин.

До сьогодні не має чіткого визначення цього хореографічного твору. Англійські викладачі називають його і композицією, і варіацією, і зв'язкою – це залежить від рівня виконавця.

2. *Секвей.* Виступ у конкурсному бальному танці, довільна композиція, танцювальний номер, що може складатися з хореографії всіх 5 танців однієї з програм.

3. *Концертний номер малої форми.* Складається за законами драматургії, може не підлягати суворим змагальним правилам, але має відповідати вимогам до створення танців малих форм (див.вище).

4. *Формейшн.* Груповий танцювальний твір у спортивних бальних танцях з геометрично вивіреними перестроювання пар, що виконується з винятковою точністю, синхронністю кроків протягом. Виступ складається з п'яти танців однієї з програм, які змінюють один одного як правило з швидкого на

повільний і навпаки.

5. *Розгорнута хореографічна композиція*. Груповий або масовий танцювальний твір, який будується за загальними вимогами до хореографічних композицій (див. вище) з урахуванням рівнів складності.

6. *Хореографічна сюїта*. Будується за загальними вимогами до сюїт (див. вище) з урахуванням рівнів складності.

Жанри мистецтва

Жанр — (від фр. «genre» — рід) — історично сформована, засвідчена традицією і тим самим успадкована сукупність певних тем та мотивів, закріплених певною художньою формою, яка пов'язує їх між собою і впізнаними почуттями та думками.

Поняття жанру виникає завдяки спадковості сприйняття: читач, глядач знаходять у творі ті або інші особливості сюжету, місця дії, поведінки діючих осіб і відносить його (твір) до якогось відомого йому жанру (пізнання у новому вже знайомого). Однак крім стійкості та рівності категорія жанру володіє і прямо протилежною особливістю: вона історично рухома, як і вся шкала художніх цінностей. Межі, які відокремлюють жанр від жанру, змінюються і «жанровість» як така, піддається змінам і зумовлена історично. Слід зважати й на той факт, що один і той самий жанр може по-різному сприйматися у різні епохи, тож орієнтуватися в цьому є сенс на літературні традиції.

Для сценічних творів їх жанри — це їхній змістовний образ. У театральному мистецтві жанр може виступати як визначення загального образу, який складається з вчинків людей та їх взаємовідносин, а може бути визначенням роду та виду театрального дійства, наприклад:

Трагедія — (у перекладі з грецького — «пісня козлів») — вид драми, пройнятий пафосом трагічного. У сучасному театрі трагедія в чистому вигляді зустрічається рідко. Основу трагедії складають гострі суспільні конфлікти, корінні проблеми буття, зіткнення особи з долею та суспільством. Трагічна колізія зазвичай вирішується загибеллю героя.

Комедія — вид драми, в якому дія і характери витлумачені у формах комічного. Кращі зразки цього жанру відрізняються безкомпромісною аналізою, гостротою і сміливістю у висміюванні пороків суспільства.

Трагікомедія — драматичний твір, що має ознаки як комедії, так і трагедії, в основі її лежить відчуття відносності існуючих критеріїв життя; одне і те саме явище драматург бачить і в комічному, і в трагічному висвітленні, характерна для ХХ століття.

Драма — один з провідних жанрів драматургії, починаючи з епохи Просвітництва, в якій зображається світ реальної людини в його гостроконфліктних, але не безвихідних відносинах з суспільством або собою.

Мелодрама — п'еса з гострою інтригою, перебільшеною емоційністю, різким протиставленням добра і зла, морально-повчальною тенденцією.

Монодрама — драматичний твір, який виконується одним актором.

Фесрія — жанр театральних вистав, у яких для фантастичних сцен застосовуються постановочні ефекти. Виникла в Італії у XVII столітті.

Фарс — 1) вид середньовічного західно-європейсько-го народного театру побутових комедій, але сатиричного характеру, що існував в XIV-XVI століттях Близький німецькомуфастнахтшпілю, італійській комедії дельарте і т.ін.; 2) у театрі XIX-XX століть комедія-водевіль легко-го змісту з чисто зовнішніми комічними прийомами.

Водевіль — вид комедії з піснями-куплетами і танцями. Кращим творам властиві завзяті радощі, злободенне відображення дійсності.

Мюзикл — музично-сценічний твір, в якому використовуються засоби естрадної і побутової музики, драматичного, хореографічного і оперного мистецтва.

Оперета — жанр музичного театру, в якому музичні номери чергуються з діалогами без музики. Музика оперети носить легкий, популярний характер, проте наслідує традиції академічної музики.

На різних етапах існували такі жанри, як мім (недовгі імпровізаційні сценки сатиричного і розважального характеру), фліаки (короткі імпровізаційні жарти-сценки з повсякденного життя про веселі пригоди богів і героїв), соті (різновид фарсу), містерія (західноєвропейська середньовічна релігійна драма, що виникла на основі літургійного дійства), мораліте (повчальна алегорична драма), пародія (свідома імітація у сатиричних, іронічних і гумористичних цілях індивідуальної манери, стилю, стереотипів мови і поведінки; спотворена подібність чогонбудь), пастораль (опера, пантоміма чи балет, сюжет яких пов'язаний з ідеалізованим зображенням пастушачого життя).

Жанри хореографії

Якщо говорити про жанри професійного хореографічного мистецтва, то в першу чергу треба звернутися до балету.

Балет — мистецтво театральне, тому для нього притаманна більшість театральних жанрів. Крім того, балетна вистава частіше за все має сценарну, тобто літературно-сюжетну основу. З цього випливає, що жанри літературні також можуть бути основою жанрів балетних.

Жанри ліричні, героїчні, епічні, драматичні тощо рідко існують у чистому вигляді. Часто вони поєднуються, і тоді виникають балети лірико-епічні («Володар Борисфену»), лірико-драматичні («Лілея»), епіко-драматичні («Ольга») та ін. Інколи до балету застосовуються більш конкретні визначення літературних жанрів, наприклад балет-поема «Бахчисарайський фонтан», балет-казка «Попелюшка» та ін. Балет, звичайно, може бути трагедією («Ромео і

Джульєтта»), комедією («Коппелія»), драмою («Мідний вершник»), феєрією («Лісова пісня»). З цього випливає, що балетним жанрам притаманні жанрові якості не лише літератури, але й загального театрального сценічного мистецтва та музики.

Саме тому, що хореографічна дія балету розгортається на основі єдності з музичною драматургією, виникають різновиди балету-п'єси та балету-симфонії. Але якщо хореографічний твір створюється на літературній основі, то саме літературні жанри визначають жанрову приналежність, а певною мірою форму його художнього втілення в музиці та хореографії.

Якщо за основу балету або іншого хореографічного твору береться зміст, спеціально для нього вигаданий, то жанр визначає балетмейстер з огляду на ідеї та зміст даного сюжету.

Не лише балетні вистави, але й інші хореографічні твори можуть бути ліричними, комічними, трагічними, героїчними тощо.

Визначення жанру вимагає від балетмейстера-створювача визначати правильні виражальні засоби та внутрішній емоційний стан виконавців, тобто визначати зовнішню та внутрішню суть твору та його технічне вирішення.

Лекція № 2.

МУЗИКА В ХОРЕОГРАФІЇ

ПЛАН

1. Значення музики в народженні хореографічного твору.
2. Музичні прийоми, що допомагають розкриттю хореографічної дії.
3. Робота балетмейстера з фонограмою та акомпаніатором.
4. Аналіз музичного твору.

Література: 3, 4, 14, 21, 45.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Значення музики в народженні хореографічного твору

У створенні хореографічного номеру, як окремого твору і як частин драматичного спектаклю дуже важливу роль відіграє музика. Музика і танець співіснують за спільними законами, але якщо танець живе в часі та просторі, то музика лише в часі.

Музика дає пластиці ритмічну основу, вона визначає її емоційне навантаження, характер, образну виразність. Від того, наскільки вона образна, змістовна і виразна, багато в чому залежить якість хореографії, оскільки вся дія вигадується балетмейстером на музику, яка надихає його і підказує йому

хореографічні образи.

«Між музикою і танцем... існує найтісніший зв'язок, а тому балетмейстер безумовно матиме суттєву користь, коли буде знайомий з цим мистецтвом практично... Хороша музика повинна говорити... відкликаючись на неї, танець стає неначе відлунням, що постійно повторює за музикою все те, що вона промовляє», - писав Ж. Ж. Новер.

К. Блазіс вказував на те, що музика повинна описувати дійових осіб і їхні пристрасті, уточнюючи і завершуючи їхні портрети. Сенс мелодії в музиці завжди повинен змінюватися у відповідності з сюжетом... Необхідно, щоб досконала аналогія була між тим, що вражає зір і слух.

У єдності музики і танцю, в синтезі композиторської і балетмейстерської творчості криється успіх майбутнього хореографічного твору. Саме тому створення хореографічних творів завжди вимагають від балетмейстера точного і тонкого відчуття образу, стильової природи, національної характерності.

Коли говориться про необхідність вираження музики в танці, то тут потрібний збіг образної побудови, стилю музики і танцю, структури музичної мови і пластичного малюнка, структури форми, відповідності темпу, ритму.

Яку б музику не використовували балетмейстери, хореографічна і музична драматургія, об'єднавшись, повинні розкритися у сценарії, бо мелодія і пластика пов'язані між собою єдністю художнього життя і спільністю багатьох законів буття і поезії.

2. Музичні прийоми, що допомагають розкриттю хореографічної дії.

У розкритті хореографічної дії активну допомогу надають деякі музичні прийоми, наприклад, у пропорційному співвідношенні різних компонентів композиції визначну роль відіграє *метро ритм*. Метр і ритм, як відомо, окремо існують лише як абстраговані поняття. *Метр* — порядок чергування рівних за довжиною часток музики, які поділяються на опорні (сильні) та не опорні (слабкі) системи організації ритму, а *ритм* — закономірності чергування музичних звуків. У музиці та хореографії вони використовуються водночас. Метр існує завдяки ритмічному оформленню часу, а ритм організується завдяки закономірностям метру. Разом зі зміною загального ритму змінюються темп, динаміка, характер лексики та композиційних побудов.

Темпоритм — конструктивна основа композиції, а часом, і основа естетична.

Прискорення чи скорочення часу дії в хореографії залежить від характеру дії, художнього завдання. Якщо, наприклад, треба акцентувати увагу глядача на певному нюансі, положенні, балетмейстер уповільнює темп. Інколи

балетмейстер свідомо порушує притаманний даному твору ритм для певної характеристики того чи іншого образу.

Темп та динаміка музичного твору повинні мати відповідне відображення в малюнку танцю. Темп визначає не лише швидкість руху та швидкість переміщення виконавців по сценічному майданчику, але й визначає характер твору. Таким чином, динаміка і темп є засобами виразності танцю.

Хореографічна пауза — повне виключення музики під час виконання танцю — один з найефективніших виражальних художніх засобів. Прийом продовження хореографічної дії під час музичної паузи характерний для хореографічного мислення і зустрічається майже в усіх хореографічних культурах. В одних він виявляється більш яскраво, в інших, хоч і використовується досить активно, завдяки багатству виражальних засобів особливо не підкреслюється.

Одним із розповсюджених засобів є прийом *варіювання мелодії*. Наприклад, якщо в жіночому танці потрібно підкреслити тендітність та легкість виконання, доцільним буде музичну тему перенести у більш високий регістр, поділити тривалість нот з 1/8 на 1/16 тощо.

Перенесення ж мелодії у низький регістр, уповільнення темпу надає звучанню урочистості, суворості, мужності тощо.

Ці прийоми урізноманітнюють музику хореографічного твору, збагачують його художньо-виражальні засоби.

Модуляція — зміна ладо тональності або ладу. Модулювання пов'язане з хореографічними перебудовами (зміна малюнка, частин танцю). Зауважимо, що в практиці зустрічаються окремі відхилення з тональності в тональність в середині музичних побудов. Можуть бути модуляції раптові, без підготовленого переходу. Такі модуляції називають зіставленнями. Переходи з мінорної тональності в мажорну і, навпаки, найчастіше зустрічаємо у танцях, де є жіноча і чоловіча партії (мажор, як правило характерний для чоловічої партії, мінор — для жіночої).

В музиці завжди є елементи активні, можна сказати рішучі, та елементи м'які, спокійні. Зіставлення цих та інших елементів пронизують живу тканину будь-якого музичного твору, будь то рівень найдрібнішого утворення або ж рівень великої структури. Вони відчутні у всіх шарах музичної фактури (мелодичної, гармонічної, поліфонічної), як в середині кожного шару, так і між ними.

Зіставлення в музиці відбувається різними засобами.

Ці засоби згруповано за звичаєм у пари. Таких засобів в музиці достатньо багато:

- *Артикуляційні* або *штрихові засоби*, пов'язані з виконанням послідовного ряду звуків на інструменті або голосом. Основними є два

протилежних способу виконання: *legato* (легато) – злите виконання і *staccato* (стакато) – коротке, відривчасте виконання.

- **Варіаційні засоби** базуються на двох основних способах розвитку звукового матеріалу. Перший спосіб – коли незмінно повторюється мелодія і варіюється гармонічний супровід, другий – коли повторюється гармонічний супровід.
- **Інструментальні** або **оркестрові**, а також **темброві засоби** зіставлення спираються на якості музичних інструментів. Інструменти за своїми виразними якостями поділяються на групи (мідні. Духові, дерев'яні, струно-смичкові, ударні, електричні). Кожний музичний інструмент має особливий **тембр**. Протиставляючи або сполучаючи тембри різних інструментів, автор музики намагається певного звукового, інформаційно-емоційного ефекту.
- **Ладові засоби** засновано на залежності нестійких звуків від стійких (опорних). **Мажорний лад** і **мінорний лад** мають різні виразні якості, що дають можливість для зіставлення. У виявленні крайніх емоційних станів (захоплення, радість і глибокий сум) завжди бере участь певний лад (**мажор** у першому випадку, **мінор** – у другому).
- **Регістрові засоби** дозволяють зіставляти мелодичний матеріал, що виконується у різних регістрах.
- **Ритмічні засоби** зіставляють слабші й короткі звуки з більш сильними й довгими звуками.
- **Тематичні засоби** – це крупні форми (наприклад, соната), за звичаєм містять у собі декілька музичних тем, які є контрастними. Це пов'язано з зіставленням і розвитком у творі різноманітних музичних образів.
- **Циклічні засоби** зіставлення використовуються в музичних формах, які об'єднують в художньому задумі декілька відносно самостійних частин, різних за образним змістом і структурою (наприклад в сюїтах).

Всі перелічені вище засоби сприяють протиставленню енергійних, рішучих, сильних елементів з більш м'якими, спокійними, слабкими елементами в музиці. А будь-яке протиставлення визиває цікавість слухача.

При виборі музики для хореографічної постановки, при її аналізі балетмейстер не може пройти повз цих протиставлень, не може не почути, не усвідомити їх змістовно-рухомої функції.

Хореографічна поліфонія. Сутність хореографічної поліфонії полягає в розвитку ряду самостійних лексичних партій, композиційних побудов, в їх органічному поєднанні, підпорядкуванні основній образно-сценічній лінії. Ознакою хореографічної поліфонії є наявність декількох хореографічних

побудов, які самі по собі являють самостійні структури, але діють в одному часі та активно впливають на розвиток подій у сюжеті.

Симфонізація танцю. Схожість поняття симфонізму в хореографії, як і в музиці, полягає в тому, що обидва види симфонізму будуються на узагальнено-образному, поетичному вираженні почуттів, які закладено в драматичних колізіях і які несуть у собі певні ідейно-тематичні навантаження. Звідси і схожість використання деяких прийомів, наприклад таких, як контрастність, лексична та композиційна поліфонія, розробка основних та другорядних хореографічних мотивів.

Під симфонізацією танцю розуміємо принцип розвитку хореографічного матеріалу, який веде до нового якісного перетворення: первообразу, початкового композиційного задуму. Цей прийом, а точніше метод музично-хореографічного мислення, частіше використовується у великих хореографічних формах, оскільки потребує багато часу для розробки образів.

Прийом контрастності. Завдяки контрастності ми сприймаємо предмети та їх форму, характери, положення, події тощо, у різко виражених протиставленнях: без ночі не може бути дня, без чорного не вражає біле, без великого не відчуваємо малого тощо.

Прийом контрастності буде корисним лише тоді, коли він є витком ідейного задуму, але в народно-сценічній хореографії існує достатньо прийомів у контрастуванні, які не пов'язані з ідейно-тематичним розвитком, а відтворюють, так би мовити, зовнішній колорит.

3. Робота балетмейстера з композитором, концертмейстером, фонограмою.

Є два основних способи створення танцювального твору – на готовий музичний твір або у співавторстві з композитором. В обох варіантах результат може бути різним.

Робота з композитором

Вигадуючи музику до балету, композитор створює самостійний музичний витвір мистецтва. Балетмейстер, що надихнувся музикою, створює на її основі хореографічний твір.

Не кожен композитор здатний писати музику для танцю. Але якщо він береться за це, повинен перш за все володіти здатністю створювати програмну симфонічну музику. Лише у симфонічному побудованому творі може бути справжня драматургія, яка завжди служить основою дієвої хореографії.

Композиторів треба відчувати танець, розуміти його і, звичайно, любити, тому що без цього не може бути ні відчуття, ні розуміння. Танцювальна музика завжди дієва, образна, темпераментна. Вона неодмінно має бути мелодійною,

оскільки наявність музичної мелодії викликає народження мелодії хореографічної, а танець так само немислимий без мелодії, як і музика. Чим різноманітніша оркестрова палітра музики, тим яскравіше, вірніше і переконливіше виявляють своє дарування балетмейстер, а згодом і виконавці.

Прийоми контрастів, зміни музичних ритмів, темпів і настроїв є обов'язковими в кожному танцювальному творі.

Коли композитор вигадує музику на замовлену хореографом тему по запропонованому їм лібрето, поважно встановити єдність між трьома ланками - драматургією, музикою, хореографією. Необхідно добитися узгодженості творчих задумів лібретиста, драматурга, хореографа (часто це буває одна і та ж особа).

І композитор і балетмейстер – кожен в своїй області – мають бути драматургами. І музика і танець мають бути зв'язані єдиною думкою, що вільно розвивається як в музиці, так і у дії хореографічного твору.

Робота з концертмейстером

Майстерність концертмейстера глибоко специфічна. Вона вимагає не тільки величезного артистизму, але і різнобічних музично-виконавських обдарувань, застосування багатосторонніх знань і умінь по курсам гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, вокальної та хорової літератури, педагогіки.

Основними завданнями концертмейстера є репертуарний підбір музичних творів, постійне розширення музичного багажу і знань про природу танцю, його характерних особливостей, а також знайомство з новими методиками «руху під музику».

Повноцінна професійна діяльність концертмейстера передбачає наявність у нього комплексу психологічних якостей особистості, таких як великий обсяг уваги та пам'яті, висока працездатність, мобільність реакції і винахідливість в несподіваних ситуаціях, витримка і воля, педагогічний такт і чуйність.

Робота концертмейстера повинна бути підпорядкована завданням, які стоять перед балетмейстером і колективом, з яким вони працюють. Їх творча співдружність, повний контакт в роботі – запорука успіху. І тут можна говорити про суб'єктивну позицію, тому що суттєву роль грає психологічна сумісність, особистісні якості концертмейстера і хореографа. Для справжньої творчості потрібна атмосфера дружелюбності, невимушеності, взаєморозуміння. Важливо, щоб концертмейстер був другом і партнером. Тільки з позиції творчого підходу можна здійснити всі задуми, мати високу результативність у постановчій діяльності.

Необхідно звернути увагу на неприпустимість вирішення будь-яких суперечливих питань між концертмейстером і балетмейстером під час репетиції

в присутності виконавців. І якщо навіть прав концертмейстер зі своєї точки зору, він не повинен підривати авторитет балетмейстера і свою правоту зможе довести йому після занять, в приватній розмові. Взаємна коректність, підкреслена увага один до одного зміцнює авторитет і балетмейстера і концертмейстера, що має особливо важливе значення для всієї творчої роботи.

Робота з фонограмою

Іноколи балетмейстер, вигадавши сюжет, не має можливості замовити композиторові музику або в цьому немає потреби, тоді підбирається вже готовий твір, в результаті прослуховування якого фантазія підказує йому певні хореографічні рішення. В його уяві народжуються образи, характери, драматургія, сюжет, композиція майбутнього номеру. У такому разі особливо важливе дбайливе відношення до музичного тексту, драматургії, образної побудови твору. Слід уникати довільного скорочення музичного тексту, перестановок епізодів, що ламають форму, - тобто всього того, що може порушити цілісність, гармонію твору.

Буває таке, що у балетмейстера вже є певна тема, задум тоді він шукає музичний матеріал, що підходить до його задуму. Знайшовши його, він буде розробляти драматургію номера, уточнювати сюжет, розвиток образів.

Набагато складніше «підігнати» музику під сюжет майбутнього твору. Бажано не вдаватися до такого методу, адже буде важко уникнути невиправданих купюр, які ламають форму і спотворюють сенс музичного твору. Подібне ставлення до музики нетерпимо і не може привести до позитивних результатів. Безперечно, грамотні купюри або компонування можуть мати місце, якщо вони не порушують тканини музичного твору, але вони повинні бути зроблені або самим композитором, або досвідченим музикантом.

Іноді балетмейстер створює музичний текст для свого твору з окремих музичних уривків. Тоді він повинен врахувати наступні правила:

- при компонуванні можна ламати або скорочувати музичну фразу і музичну форму;
- усі уривки повинні відповідати і належати одному музичного жанру;
- різні уривки повинні виконуватися в єдиному стилі;
- частини музичного твору повинні належати одному композитору або мати стилістичну єдність;
- різні уривки можуть компонуватись, якщо вони звучать в єдиному оркестровому або сольному виконанні.

Таким чином, окремі уривки можна компонувати так, щоб врешті виник цільний, гармонійний твір.

Коли визначено музичний твір і придуманий сюжет, балетмейстер приступає до створення змісту танцю, який має підпорядковуватися музиці,

зливатися з нею і одночасно підкреслювати яскраву виразність музичних фрагментів.

При підборі фонограми головне не вибирати музичну композицію, в яких слабка або відсутня драматургія, не створені музичні яскраві образи і на багато хвилин без розвитку і, навіть, зміни тональності, повторюються одні й ті ж самі музичні частини.

Під час створення нового хореографічного твору балетмейстер повинен у своїй практиці відбирати музичний матеріал, йдучи лише шляхом пошуків зовнішнього збігу музичних і хореографічних мотивів. Не можна йти за кожним звуком, фразою музики. В сучасній музиці тембри, барви, необхідні для мелодії, можуть не відповідати потребам хореографії. Тіло танцюриста не завжди встигає за звуком, мелодією, бо воно виконує велику фізичну роботу при створенні хореографічного образу. Ритмічна структура танцювальної музики повинна бути чіткою для виконавця і легкою для слухового сприйняття глядача.

4. Аналіз музичного твору.

Процес роботи балетмейстера над музичним матеріалом можна поділити на етапи:

- здійснення почуттєвого поглиблення у сутність почутого музичного твору і фіксування першого емоційного враження;
- визначення звукового уявлення художніх особливостей музичного твору, виявлення його інтонаційно-драматургічної природи;
- як підсумок двох попередніх етапів – формування у балетмейстера певного замислу та плану його реалізації.

Звуковий процес в музичному творі підпорядковано певним правилам. Щоб більш точно розібратися у звуковому потоці будь-якого музичного твору, виділити в ньому головне, структуру, зміст, драматургію, необхідно:

- почути в даному творі початкову інтонацію, відчути не тільки її межі, але й межі інших побудов;
- співвіднести й об'єднати почуті інтонації за ступенем подібності (або відмінності); визначити відносно самостійні, різні за масштабом музичні структури;
- зрозуміти взаємозв'язки між окремими елементами звукового процесу, а також між різними за масштабом і глибиною музичними структурами.

Прослухавши музичний твір, балетмейстер має визначити:

- ✓ жанр, форму і характер твору;
- ✓ поділ твору на драматургічні частини;
- ✓ асоціативне сприйняття художніх образів окремих частин твору.

Прослухавши музичний твір, балетмейстеру бажано аналізувати все: окремі засоби виразності (лад, ритм, поліфонічне або гомофонне багатоголосся, динаміку, тембр, фактуру тощо), стиль окремого композитора або напрямку, музичні жанри та інше. Аналіз має бути цілеспрямованим, тобто орієнтованим на досягнення певної мети, на вирішення конкретного завдання. Такою метою або завданням є пошук нового знання про цей об'єкт, його історію створення, можливо про особистість композитора і його життя в період створення цього музичного твору.

Далі на основі аналізу музичного твору балетмейстер складає драматургію хореографічного твору, визначає які музикальні засоби відповідають характерам дійових осіб, або яким емоційним переживанням, через кого із персонажів передається та чи інша думка на кожні декілька тактів музики тощо.

Таблиця для аналізу музичного твору

тривалість муз.	№ муз. теми	Кількість тактів	Структура Музичні фрази	Засоби зіставлення	Драматургія
-----------------	-------------	------------------	----------------------------	--------------------	-------------

Лекція № 3.

ДРАМАТУРГІЧНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСНОВИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

ПЛАН

1. Тема, ідея та образ у хореографічному творі.
2. Драматургія хореографічного твору.
3. Загальні поняття хореографічної композиції та композиції хореографічного тексту в contemporary dance.
4. Хореографічна лексика і хореографічний текст.
5. Малюнок танцю та його різновиди.

Література: 4, 8, 21, 23, 26, 30, 33, 35, 37, 39, 43.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1.Тема, ідея та образ у хореографічному творі.

Ідея хореографічного твору відкриває глядачам, що автор хоче висловити, чому, заради чого вирішив створити хореографію. Це соціальна проблема, яка турбує хореографа.

Тема хореографічного твору характеризує явище, через призму особистісного сприйняття хореографом природних або життєвих явищ, подій, тобто виражає авторську оцінку зображеного, його розуміння теми як запиту-проблеми. Тобто це пропозиція шляху її вирішення. Можна сказати, що *ідея* і *тема* хореографічного твору – це ціннісне ставлення хореографа до будь-яких сфер життя людини, яке реалізується через хореографічний образ та сюжет, що дають образне узагальнення ситуацій і подій дійсного життя, так чи інакше осмисленого автором. Через конкретні долі, приватні події, боротьбу осіб, індивідуалізовані вчинки персонажів можуть розкриватися типові, істотні процеси соціально-історичного життя суспільства. Вдало створений сюжет може дати глибоке проникнення в соціальні конфлікти, яскраво відобразити стан суспільства.

Поняття образу. Образ художній і образ хореографічний

Висока виконавська техніка є взірцем професійності, але це ніколи не повинно ставати самоціллю і загороджувати головне в мистецтві танцівника — художню виразність, душевне тепло, образність, нарешті, загальнолюдську значимість.

В танці обов'язково слід передати внутрішній емоційний стан свого персонажу, внутрішньо наповнити і поглибити свій образ і якими б складними не були пропонований балетмейстером хореографічний текст, слід думати про те, що стоїть за танцем.

Основним завданням балетмейстера, як і будь-якого іншого митця, є створення художнього відображення дійсності через зображення конкретного явища, тобто створення художнього образу.

Художній образ — це конкретний характер людини, який виявляється у його відношенні до дійсності, оточуючого середовища. Тільки максимальна увага до життя у всіх його проявах може бути матеріалом до створення образу. Велике значення має і особистий світогляд митця.

Образ хореографічний — це і є образ художній, але характер дійових осіб, лінія їхньої поведінки та стосунків розкривається засобами хореографічного мистецтва.

Образний початок притаманний всім танцям, всім видам хореографічного мистецтва. Танців без образу не існує. Навіть у простих побутових або бальних танцях образ є обов'язково. Він виявляється в їх емоційній наповненості та змістовній характеристиці. Тільки за наявності художнього образу в танцювальному творі можна говорити про його сенс, про вираження ідеї.

У створенні художнього образу велике значення має світогляд балетмейстера. Це його фундамент. В залежності від своєї індивідуальності,

рівня культури, особливостей мислення, він буде використовувати якісь тільки йому властиві прийоми.

Хореографічний образ – це конкретний характер людини, який виявляється у її ставленні до дійсності, навколишнього середовища, це лінія її поведінки та стосунків, які розкриваються засобами хореографічного мистецтва. Це віддзеркалення того, що хореограф не тільки бачить у навколишньому світі, а й того, як він думає про нього (за теорією Леонардо да Вінчі). Та мало побачити, дослідити, треба ще й уміти узагальнити (створити типовий образ). Від уміння узагальнити образ, зробити його типовим в поєднанні з вірно побудованим сюжетом.

Велике значення в створенні образу героя має знання балетмейстером психології. Це дає можливість не тільки зрозуміти характери персонажів, але й правильно побудувати лінію поведінки героїв.

Мистецтво хореографії тісно зв'язано з музикою, отже, хореографічний образ, його розвиток слід розглядати в тісному взаємозв'язку з музичним твором.

У створенні хореографічного образу чи не головне значення має танцювальна мова. Хореографічний текст повинен бути образним для певної дійової особи. Саме через пластику, через танцювальну мову сприймає глядач задум балетмейстера. Кожний твір, в тому числі і хореографічний, повинен мати свій стиль. Турбота про стильову єдність усієї композиції впливає на вирішення образу. Щоб танцювальна лексика, пластика кожного образу мали свої оригінальні стильові особливості.

Сценічний образ – дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості. В танцювальному мистецтві ці риси повинні бути розкриті засобами хореографії. Для цього використовуються і малюнок танцю, і танцювальна мова, і міміка, і драматургічний розвиток образу і, звичайно, музика.

Отже, *ідея, тема хореографічного твору, образ і сюжет* є різними гранями цілісного розуміння хореографом соціокультурних процесів у суспільстві та його особистісного ставлення до них.

2.Драматургія хореографічного твору.

Основні закони драматургії твору є обов'язковими як для танців сюжетних, так і для будь-якого безсюжетного танцю, де є тема і завдання висловити той чи інший стан людини (радість, горе, любов, ревності, відчай і т.п.) або його властивість (довірливість, хитрість, підозрілість, безпечність, безстрашність, боягузтво).

Згідно з цим законом танець повинен поєднувати в собі в гармонійному співвідношенні всі п'ять його частин: *експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка*.

Експозиція – може бути чітко вираженою, або навпаки незрозумілою, зтягнутою. Вона знайомить глядача з подіями танцю і допомагає уявити характер виконавців. В експозиції за допомогою стилю, манери виконання, костюмів та декорації, створюється образ епохи і визначається місце дії. Тривалість її залежить від мети, яку вирішує постановник. Може бути дві експозиції – *проста і розгорнута*. *Проста* – відкриваються куліси і на сцені стоять люди або декорації. *Розгорнута* – нема нікого і починається дія.

Зав'язка – чіткою і яскравою, або непомітною. Назва цієї частини говорить про те, що зав'язується дія, визначаються перші чіткі конфлікти, які у розвитку сюжету поступово приводять до кульмінації.

Ступені розвитку дії – це та частина хореографічного твору, де розгортається певна дія. Кількість ступенів розвитку та 21 їх тривалість визначається динамікою розгортання сюжету, від ступеня до ступеня, динаміка повинна збільшуватись, поступово приводячи до кульмінації. Розвиток дії буває наростаючим, сильним або розтягнутим.

Кульмінація – найвища точка розвитку хореографічного номера. У кульмінації досягають найвищого емоційного ступеню динаміки розвитку сюжету та взаємовідносин виконавців. Може бути яскраво виражена, вражаюча, самою вершиною танцю, або блідою.

Розв'язка – завершує дію танцю. Розв'язка може бути миттєвою, несподівано завершити дію і бути фіналом твору, або поступовою. Розв'язка – це найважливіший компонент хореографічного твору. Побудувати дію твору потрібно так, щоб його Розв'язка стала органічним завершенням твору.

3. Загальні поняття хореографічної композиції та композиції хореографічного тексту в contemporary dance.

Композиція (від лат. compositio — складання, з'єднання, вигадкування) – найважливіший організаційний компонент художньої форми, що надає творові єдності та цілісності. У пластичних видах мистецтва вона об'єднує окремі аспекти побудови художньої форми (реальне або ілюзорне формування простору і об'єму, симетрія та асиметрія, масштаб, ритм і пропорції, нюанс і контраст, перспектива, угруповання, колористичне рішення, тощо) та організує як внутрішню побудову твору, так і зовнішню.

Композиція танцю включає ряд танцювальних комбінацій, які розподіляються на сцені в певному малюнку. Вона ґрунтується на певній музиці, відображаючи її особливості та будується за законами драматургії;

хореографічний текст, як важливий компонент хореографічного твору, складається з ряду танцювальних елементів, які з'єднуються між собою позами, ракурсами, переміщеннями тіла у просторі, підпорядковуючись один одному і цілому, надаючи композиції єдність і цілісність. *Танцювальні елементи* складаються з рухів, які, умовно можна розділити на два типи: сценічні рухи (просування, зміщення, відходи, стрибки; оберти, повороти: зміна висотності, пліє, підйоми, опускання), та позиційні артикуляції (тілесні та корпусні рухи (рук, ніг, голови, корпусу (плечі, стегна)), що змінюють позу): торсіровки, опозиції, нахили, контракшн, реліз, ізоляції. Особливості поз і ракурсів автор відрізняє як за притаманними їм графічним сполученням ліній, наявності або відсутності торсіонних ознак, так і за їх композиційним значенням – головні, другорядні.

Особливістю сучасного хореографічного мистецтва, зокрема contemporary dance, є індивідуальність, оригінальність складання власного хореографічного тексту, як емоційного вираження тіла. Тому, *композицією в contemporary dance* вважаємо *експериментальний процес розробки нових ідей рухів із вже відомих шляхом включення (додавання) нових елементів, поз і ракурсів змінюючи їх організацію у просторі і часі у єдиний самотутній танцювальний фрагмент. Відповідно, присинтезі танцювальних елементів має утворювалися новий, майже унікальний хореографічний текст, який містить не тільки стилістичні характеристики вже існуючих танцювальних рухів, але і риси, які не були їм притаманні досі.*

Хореографічним текстом contemporary dance можемо вважати самотутній, оригінальний однорідний танцювальний матеріал, який є результатом синтезу поз, ракурсів і танцювальних елементів, серед яких можна виділити основні рухи, що забезпечують необхідні стилістичні характеристики танцю та сполучні елементи (позиційні артикуляції), які надають індивідуальність, неповторність композиції та цілісність, гармонійність, логічність переходу між основними рухами.

Практика композиції хореографічного тексту в contemporary dance є важливим етапом підготовки майбутніх хореографів, яка відкриває перспективи оновлення та еволюційного розвитку лексики сучасного танцю.

4. Хореографічна лексика і хореографічний текст.

Лексика у перекладі з грецької – «слово, вираз, мовний зворот». Хореографічна лексика, тобто окремі танцювальні слова – рухи та пози, з яких складається хореографічний текст. У хореографії деякі рухи безумовно мають властивий їм узагальнений образно-виразний зміст. Іноді і сама назва руху несе той чи інший зміст: фондю-«таючий», фуєте-«хльостати». Однак цю тенденцію не можна абсолютизувати. В окремих танцювальних па (від фр. pas – рух) є лише

певні задатки, передумови виразного сенсу. Отже рух, який спочатку несе в собі (на відміну від ізолюваного музичного звуку) задатки певного виразного сенсу називається *хореографічною темою*.

Хореографічна тема – це найдрібніша конструктивна одиниця хореографічного тексту. Один рух, як правило, не може бути прийнятий за хореографічну тему, але окремо яскраві па-інтонації, па-мотиви, супутні образу протягом танцю, балету або акту, настільки виділяються, запам'ятовуються, що їх часто характеризують як тему.

У музиці тема складається із мотивів. У хореографії – з пластичних мотивів.

Пластичний мотив – це невелика група рухів, що має відносну значущість (наприклад, танець лебедів з 4-ї дії балету «Лебедине озеро»). Це найменша структурно-тематична одиниця танцю, складається, як правило, з декількох жестів, поз, рухів, може включати також елементи малюнку танцю. У пластичному мотиві з одного боку музичність – ритм та інтонація, з іншого – пластична винахідливість. Перше диктується музикою, друге викладається хореографом.

Крім того, в хореографії поширений ще один вид пластичного мотиву – багаторазове повторення одного руху: фуєте, шені, тури. У пролозі балету «Спляча красуня» МаріусПетипа будує варіації фей на повторенні якогось одного па.

Пластична тема (іноді називають і так) – часто майже адекватна музичній темі, що її супроводжує, викладеній у формі квадратного періоду повторної будови. Розбіжність у тому, що зазвичай хореографічна тема, починаючись разом із музичної, закінчується раніше. Потрібно встигнути підготуватись до наступного епізоду танцю, відпочити, перебудувати групи масового танцю тощо. У цьому вся специфіка хореографічного мистецтва.

Хореографічна тема повинна бути носієм художньої думки і мати характерність, індивідуальність, пізнаваність, повинна бути достатньо закінченою, оформленою і містити в собі повторювані елементи. Нарешті, бажано, щоб хореографічна тема або з'являлася неодноразово, або розвивалася (оновлювалася) і змінювалася залежність від сценічної ситуації.

Таким чином, для хореографічної теми характерна чітка структура, основою якої є пластичні мотиви, що становлять її індивідуальну особу. За мотивами, головним чином, і пізнається тема.

Уміння балетмейстера створювати художньо осмислений хореографічний текст свідчить про володіння ним прийомами лексичного комбінування. Комбінування – найважливіший етап діяльності хореографа.

Отже, комбінування, тобто створення танцювальної комбінації, може бути різною за тривалістю та обчислюватись в тактах, як у музиці. Комбінація може бути короткою, але повторюватися, набуваючи значення *пластичного мотиву*. Це і є прояв принципу повторності. Це дозволяє глядачеві сфотографувати, сприйняти танцювальний образ.

Перш ніж приступити до композиції хореографічного тексту, необхідно здійснити відбір рухів, які б становили «зерно» хореографічного образу. Відбір починається з аналізу танцювальних систем: класичний, народний танець, вільна пластика, танець модерн, джаз, contemporary або їх поєднання. Внутрішнє бачення балетмейстера (внутрішня форма) диктує вибір групи рухів для характеристики образу.

Вибудовуючи послідовність рухів, можна скористатися наступним способом комбінування:

- поєднувати традиційні рухи;
- шукати нові, незвичайні поєднання традиційних рухів;
- складати свої власні рухи;
- використовувати всі перелічені способи комбінування (це оптимальний варіант роботи – легше зрозуміти, знайти нове, спираючись на відоме).

Далі перед хореографом постає нова проблема: як розробити початкові мотиви на хореографічну тему. Насправді вже склалися деякі прийоми розробки пластичних мотивів.

Приєм вичленування сприяє виявленню головних, важливих елементів характері образу, у своїй часто відпадають чи з'являються сполучні руху.

Приєм дроблення використовується при членуванні хореографічної теми на кілька мотивів-комбінацій, що показуються окремо, поза зв'язком один з одним. Використовуючи прийом дроблення теми, відокремлюючи її фрагменти, включаючи нові рухи, балетмейстер продовжує тематичну розробку.

Приєм варіювання використовується у зв'язку з тим, що хореографічна тема має бути і багатоелементною, і впізнаваною, тобто повторюваною. Варіативність і означає повторення основних рухів, але у зміненому вигляді. Точний повтор часто необхідний (прийоми дроблення та вичленування), але на певному етапі це може призвести до одноманітності. Цьому протистоїть прийом варіювання, показ рухів у розвитку від найпростіших до складних та назад. Одним із способів варіювання (крім поєднання рухів із сполучними елементами, зміною темпоритму та включення нових рухів) є зміна графічного малюнка руху. Графічне варіювання стало поширеним у ХХ столітті, коли в хореографію прийшли «гострі кути», «скошена стопа», незворотне становище ніг, розвороти, контрповороти різних частин тіла, що посилювало художність образу, передавало контрастність душевних станів.

Приєм оновлення передбачає введення нових пластичних мотивів з елементів, що раніше не використовувалися. Нові елементи, об'єднані пластичні мотиви, відтіняють первісний матеріал, розширюють зміст образу. Так, якщо тема спочатку будується на рухах ніг, то потім її розробку активно включаються руки. Плавні ходи замінюються дрібними. Часто оновлення лексики веде до кульмінації танцю чи фрагмента, комбінації.

Приєм ускладнення передбачає демонстрацію пластичного мотиву у його найскладнішому варіанті. Насиченість комбінацій, складність поєднання рухів, ускладнення темпо-ритмічного пульсу руху є формальною ознакою кульмінації, чи то коротка, чи розгорнута комбінація, фігура, фрагмент, танець. Все залежить від поставлених мистецьких завдань.

Наведемо деякі допоміжні прийоми розвитку танцювального руху:

- виконання руху вузько або широко;
- із прямим корпусом або з нахилом;
- на кроках чи бігу;
- плавно чи ритмічно;
- стримано чи емоційно, тощо.

Отже, задум балетмейстера, відбитий у сценарії чи дієво-хореографічної композиції, кінцеве втілення отримує у хореографічному тексті. Створення хореографічного тексту – це складний творчий процес, який вимагає від хореографа пластичної винахідливості, музичної грамотності, почуття видовищності та композиції, вміння створювати пластичні художньо-естетичні образи.

5. Малюнок танцю та його різновиди.

Малюнок танцю – це розташування та переміщення виконавців по сценічному майданчику. Малюнок танцю, поряд з хореографічною лексикою, є одним із головних компонентів композиції танцю.

Перш ніж говорити про малюнок танцю як виразний засіб композиції, розглянемо деякі умови, в яких він існує. Ці умови диктують певні закономірності його розвитку та сприйняття.

Сценічне місце, на якому існує малюнок, тривимірне, тобто має *ширину глибину і висоту*. Сама сцена ділиться на три плани: середина сцени-другий план; вниз від нього, ближче до глядача, до авансцени-перший план; нагору від другого плану, далі від глядача-третій план. Найкраще танець виглядає на другому плані як центр композиції, але в поєднанні з першим і третім планами.

По горизонталі сцена формально поділяється на дві половини: праву та ліву. Обидві половини були б рівноцінні, якби погляд глядача оглядав сцену від центру в обидва боки, або навпаки від країв до центру. Але наші очі, як правило, силу умовного рефлексу, оглядають сцену зліва направо. Припустимо, через

сцену має швидко пробігти людина, або ж нам треба показати людину, яка на силу йде проти вітру. Тоді його біг-ліворуч праворуч. Очі глядача ніби підганятимуть його. Справжній рух посилиться уявою. Відповідно, проти вітру-праворуч наліво.

Одним із прийомів композиції є *симетрія*. Це особливий вид структурної організації композиції, що створює рівновагу. Симетрія має естетичний сенс, оскільки вносить пропорційність, врівноваженість, гармонію. Проте буквальна повторюваність призводить до примітиву. Необхідна тонша перекличка, як малюнків, і пластичних мотивів.

Основні малюнки танцю:

- коло (за виразністю це динаміка, а й нескінченність до монотонності);
- лінія: горизонталь, колона;
- діагональ (найдовша відстань на планшеті сцени; виражає або спокійно-статичний характер, або тиск, тиск у продовженні до авансцени).

За своєю **структурою** малюнок танцю може бути:

- одноплановим, (коли ми бачимо один малюнок і сприймаємо його як одне ціле);
- багатоплановим (коли в даний момент танцю ми бачимо два або кілька малюнків одночасно, наприклад, півколо, в центрі якого соліст-двоплановий);
- симетричний;
- асиметричний.

Хореографу необхідно пам'ятати, що глядач, як правило, сприймає одночасно не більше чотирьох планів.

За **динамікою** малюнок танцю може бути:

- статичним, коли виконавці роблять рухи, не просуваючись по сцені (півколом, підтанцювують солісту);
- тим, що рухається, коли виконавці просуваються по сцені в якомусь напрямку;
- тим, що розвивається, коли ускладнюється структура малюнка, змінюється динаміка всередині малюнка (це відноситься як до статичного, так і малюнку, що рухається).

Багато хореографів користуються частою зміною малюнка танцю від незнання прийомів його розвитку, розглянемо деякі з них.

Основні прийоми розвитку малюнку танцю:

- ускладнення руху;
- зміна руху;

- прискорення твору;
- чергування просування та зупинки;
- додавання рухів рук, корпусу, голови;
- перебудова усередині малюнка;
- ускладнення структури малюнка (освіта другого кола усередині першого).

Наприклад, один малюнок, скажімо, коло, ділиться на кілька музичних періодів і не стає одноманітним за рахунок цих прийомів розвитку. Залежно від художніх завдань прийоми можна використовувати у різних поєднаннях.

При зміні одного малюнка на інший постановники часто відчують утруднення: як здійснити перебудову? Це успішно вирішити через композиційний перехід.

Композиційний перехід – це організаційне просування або перебудова виконавців, внаслідок якого виникає новий малюнок. *Композиційний малюнок* є сполучною ланкою між малюнками. Він не може продовжуватися так довго, як малюнок, але за виразністю часто не поступається йому. Більше того, оригінальності малюнку в танці хореограф часто досягає завдяки вмілому використанню композиційних переходів. Вони можуть чергуватись один з одним, перш ніж утворити новий малюнок, і тоді створюється враження що малюнок «лліється».

Лекція № 4.

КОМПОЗИЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ В CONTEMPORARY DANCE ПЛАН

1. Основні параметри аналізу танцювальних рухів (LMA).
2. Компоненти виразності танцювальних рухів.

Література: 23, 33, 35, 37, 39, 40, 43, 46.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Основні параметри аналізу танцювальних рухів.

В танці contemporary при композиції хореографічного тексту слід уявляти танець як динаміку, яка приводить тіло в рух. Динаміка руху тіла має точні та повні фундаментальні принципи, зосереджені навколо зв'язку тіла з простором, часом, вагою, відчуттями та енергією (*такі інструменти руху були розроблені Р. Лабаном та його однодумцями, як продовження сучасного танцю, який у*

1920-1960-х роках революціонував і інтегрував код класичного танцю, запропонувавши інше ставлення до тіла та його динамічних можливостей).

Сьогодні, танець contemporary запозичує різні техніки з театру, архітектури, образотворчого мистецтва, оновлює їх, відволікає, змішує. Він хоче бути іншим. Тому процес композиції потребує від створювача сучасного танцю свободи мислення, зацікавленості дослідженням свого тіла, новизни та творчості.

Інструментами руху є: тіло, простір, час, енергія, відчуття, взаємодія.

Фундаментальні принципи:

- Тіло:
 - сила тяжіння (вертикальність, дисбаланс).
- Простір:
 - близький до тіла (кінесфера);
 - переміщення (напрямки, орієнтації, рівні, сліди, розміри).
- Час:
 - тривалість, доля, акцент, ритм, темп, музична фраза, мелодія, пісня, швидко, повільно, прискорено, уповільнено.
- Енергія:
 - залежно від ваги (сильна, легка);
 - залежно від часу (раптова, підтримуюча);
 - залежно від простору (пряма, непряма).
- Взаємодія:
 - опосередкована тілом (об'єм навколо, підтримка на, віддати свою вагу або прийняти вагу іншого);
 - опосередкована простором (від відстані до близькості у спільному просторі);
 - опосередкована часом (ми починаємо в один і той же час або з рознесеним часом, зустрічаємось чи ні);
 - опосередкована енергією (повертатися до тієї ж якості, протиставлятися, йти навпаки).

2. Компоненти виразності танцювальних рухів.

- Тіло та рух:
 - вага тіла, опори – співвідношення з підлогою - рівновага, дисбаланс;
 - хребетний стовп – мобільність спини, тулуба, таза та голови;
 - амплітуда та мобільність у роботі ніг;
 - амплітуда та мобільність у роботі рук;
 - оберти;
 - стрибки;

- якості руху – точки ініціації руху.
- Координація:
 - основна-дистальна (пупокове випромінювання - включаючи основну пульсацію);
 - підключення головного хвоста (спінальний – що лежать в основі ротового та передспінального);
 - верхнє-нижнє з'єднання (гомологічне);
 - зв'язок тіла з половиною (гомолатеральна);
 - крос-боковий або пересічний зв'язок (контра-бічна).
- Темп, музика, пауза: фразировка, ритм, тривалість.
- Простір:
 - форми, об'єми (лінійна, продовжена, плоска, кубічна, кругла, сферична, скручена, спіраль, тетраїдальна, пірамідальна) режими підтримки потоку форми, режими зміни форми, якості форми;
 - напрямки, орієнтації;
 - рівні – погляд.

Лекція № 5.

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ

ПЛАН:

1. Художні і театральні засоби розкриття образного змісту хореографічного твору.
2. Основні компоненти образного рішення змісту танцю.

Література: 1, 11, 12, 16, 24, 30, 33.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Художні і театральні засоби розкриття образного змісту хореографічного твору.

Основними нетанцювальними (непластичними) засобами в балетній виставі є музика, лібрето (сюжет), сценографія, світлова партитура тощо, які створюють складаний синтетичний художній образ, в якому поєднуються виразні засоби різних мистецтв.

Музичний образ формується з поєднання інтонації, мелодії, логіки, ритму, темпу, метри, тембру, і вся сукупність цих художніх засобів впливає на образ хореографічний. Одна і та ж музична тема у виконанні різних інструментів вже ставиться балетмейстера по-різному. Тому експерименти композиторів в області

гармонії, включення тембрів нових інструментів, поява атональної і серійної музики мали безпосередній вплив і на формування нових прийомів, засобів вираження і стилю в хореографії. Так, текучі, що переливаються, нестійкі гармонії імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равеля, А. Скрябіна) породили текучу, хитку, безперервно мінливу хореографію М. Фокіна («Лебідь», музика К. Сен-Санса), К. Голейзовського («Нарцис», «скрябініани», музика А. Скрябіна), Л. Якобсона (ряд мініатюр із серії «Роден», музика К. Дебюссі), Н. Дуато («Дуенде», музика К. Дебюссі). Конкретна і електронна музика визначила віртуозний, технічний, приземлений, урбаністичний, механістичний стиль в хореографії (ряд постановок У. Форсайта, М. Бежара).

Дійова особа твору. У сценічному творі вона наділена якою-небудь рисою; характер людини виступає в якості основи його твору, як результат виховання і самовиховання (склад розуму, манери, звички, культура емоцій). Але характер не образ. Він включений в образ. Потрібна обстановка, дія, де міг би проявитися характер. Розвиток образу і є розкриття його через характер. У втіленні образу на сцені чималу роль відіграють зовнішні ознаки виконавця, особливо в танці, де все виражається рухами людського тіла і мімікою.

Пластична тема часто майже адекватна супроводжує її музичної теми, викладеної у формі квадратного періоду повторного будови.

Хореографічна тема повинна бути носієм художньої думки і володіти характерністю, індивідуальністю, повинна бути досить закінченою, оформленою і містити в собі елементи, що повторюються.

Театральні (сценічні) засоби

Головним завоюванням сучасного спектаклю стала художня цілісність, його єдина мальовнича концепція. Тепер всі елементи сценографії об'єднувалися в єдине ціле і служили одній меті – висловити своїми специфічними засобами ідею вистави. Подібний вид оформлення, коли костюми, декорації, світло грають активну роль в загальному художньому рішенні постановки називається «дієва сценографія». Основні елементи балетної сценографії – декорації і костюм. *Костюм частина хореографічного образу.*

У декораційному оформленні, як і в випадку з костюмами, свою роль зіграло поява нових матеріалів, а також розвиток нових технологій і технічних засобів. Використання відео проєкцій, комп'ютерної графіки, лазера, медіа технологій в кінці ХХ століття відкрило нову сторінку в сценографічному мистецтві, дозволивши використовувати не матеріальне, а віртуальне оформлення, що відкривають нові можливості для синтезу пластики і непластичних компонентів спектаклю.

Сценографія – це ідея, осмислений настрій. Сценографія це думка втілена за допомогою предметного світу, це все візуальне що є у виставі. Вона не має обмежень в прийомах і формі. Це ще один спосіб говорити з глядачем.

2. Основні компоненти образного рішення змісту танцю.

Перш ніж приступити до розробки хореографічного номеру, хореографу необхідно визначитись з основними компонентами, від яких залежить контекст та образний зміст танцю.

Стиль – розуміється як форма художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної або творчої групи чи окремої особистості. Це сукупність художніх принципів, прийомів і засобів, характерних для мистецтва певних країн певного історичного періоду, наряду або індивідуальної манери художника.

Місце – танцювальний простір в якому відбувається танець (тобто де можна побачити цей стиль?).

Костюм – відображає стиль та місце. Чи потрібен спеціальний одяг?

Форма – характеризує кількість виконавців танцю.

Рухи – складаються з просторових форм і жестів. Тобто треба визначити які види рухів передбачає обраний стиль?

Приклад

СТИЛЬ	МІСЦЕ	КОСТЮМ	ФОРМА	РУХИ
імпресіо-нізм	школа танцю	блискучий	соло	Налили
кубізм	театр	спортивний	парна	зламани/робо
модерн	вечірка/захід	городський	груповий	тизовані
контем-порарі	клуб	обтягнутий	імпровізаційна	м'які
тощо	танцювальний зал	сексуальний	вільна	швидкі
	багатофункціональна кімната	повсякденний	демонстраційна	повільні
	вулиця	фольклорний	конкурсна	достойні
	телебачення	ретро	тощо	м'язові
	тощо	розкішний		віртуозні
		специфікація		артистичні
		взуття		художні
		босоніж		акробатичні
		тощо		ритмічні
				формальні
				тощо

Лекція № 6.

ПРИЙОМИ ПОБУДОВИ ПРОСТОРОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ

ПЛАН:

1. Художні прийоми розкриття змісту танцю за допомогою танцювальних малюнків.
2. Художні прийоми, що допомагають розкривати та подовжувати сприйняття танцю.
3. Автономні прийоми побудови просторової композиції.

Література: 4, 8, 10, 15, 21, 33.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Художні прийоми розкриття змісту танцю за допомогою танцювальних малюнків.

1. Прийом дробіння, ускладнення, нарощування (застосовується, як правило, при розвитку композиції).
2. Нарощування (це не зміна малюнків, а збільшення групи виконавців).
3. Прийом контрасту – різка зміна красок в музиці, рухах, малюнках (цей прийом допомагає усилити увагу глядача).
4. Прийом темпу.
5. Крапка сприйняття.

Загальне сприйняття концентрується на одному місці. Та крапка, на якій концентрується вся увага глядача, називається крапкою сприйняття. Вона може бути і в малюнку танця, і в його рухах. Її знаходження залежить від образного рішення балетмейстера. Ця крапка сприйняття може бути не тільки статичною, але і рухомою. Частіше спостерігається в переходах. Крапка може пересуватися в залежності від інтенсивності рухів.

Наприклад. статичну крапку можуть утворити два кола що обертаються. Для більш яскравого сприйняття можна використовувати уклін голови, оберт, сплетіння рук, вінків, тощо.

Крапка сприйняття в переході – це коли крапка переміщується разом з першою парою. Для того, щоб убрати «кути» переходу, треба увагу глядача зосередити на просуванні першої пари. Малюнок в цей час приймає іншу форму.

Крапка сприйняття – завершує одне і підготовлює глядача до сприйняття іншого. Завершує дію, фігуру, малюнок, та готує глядача до виникнення нового.

2. Художні прийоми, що допомагають розкривати та подовжувати сприйняття танцю

- а) прийом накладання- виникнення нової дії в композиції в той час, коли ще не закінчилась попередня.
- б) двійне прискорення та уповільнення темпу виконання.

Приєм за для тривалого сприйняття виконання танцю. Цей прийом підкреслює взаємовідносини, характер та особливості танцю. Він схожий до прийому контрасту, але на відміну від нього не дає повного протиставлення. Цей прийом зберігає основний ритм, настрій, та дає можливість підкреслити художнє забарвлення.

в) прийом від окремого до спільного, і навпаки від спільного до окремого.

3. Автономні прийоми побудови просторової композиції.

1. *Прийом «стоп- кадр»* (фотографія). Фіксація головної думки та ідеї, відображеної в процесі номеру.

2. *Прийом гомофонії* – вид багатоголосся, у якому один голос (мелодія) панує, проте інші голоси грають підлеглу роль (супровід, акомпанемент), чи мелодія виконується двома чи більше голосами(інструментами) в унісон, коли всі рівноправні (народна пісня, музична тема) .

По асоціації з музичним розвитком хореографії цей прийом постає як спосіб організації танцю соліста (солістів) з кордебалетом, акомпанування йому(им) і він буває різних видів:

- ✓ *Унісон-соліст* (або солісти) відділений від маси, розташований у центрі або ближче до глядача, але всі танцюють одну хореотему;
- ✓ *Контраст-соліст* виконує хореомотив, а кордебалет-такі рухи, які вигідно відтіняють, посилюють сольну партію (наприклад, соліст стрибає вгору, кордебалет у цей час присідає);
- ✓ *Акомпанемент-соліст* виконує хореотему, а кордебалет посилює її образ, виконуючи вибірково потрібні рухи (підтанцівка);
- ✓ *«Перекличка»-соліст* виконує хореомотив, який потім точно відтворює кордебалет, а у соліста пауза, проходка або інший, контрастний з першим рух;
- ✓ *«Наполегливий бас»* - кордебалет виконує один рух багато разів, а на його тлі соліст танцює свою тему.

Гомофонний прийом розвитку композиції найчастіше використовується в народній хореографії, але також зустрічається в масових танцях інших жанрів.

3. *Прийом поліфонії. Поліфонія* – вид багатоголосся, заснований на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку низки самостійних мелодій. У поліфонічному розвитку одночасно взаємодіють кілька хореотем. Не тільки в класичному та сучасному, а й у народно-сценічному танці використання поліфонічного розвитку лексики та малюнка сприяє більш яскравому та глибокому розкриттю змісту.

Наведемо деякі *прийоми пластичної поліфонії:*

- ✓ *Імітація* - пластичний мотив або тема, виконана одним (або декількома) танцюючим, відтворена потім іншим (іншими), причому перший продовжує виконання своєї теми.
- ✓ *"Відставання"* другого від першого, третього від другого відбувається через два, чотири, шість і т.д. тактів. Перший (другий, третій...) може закінчивши тему, повторити її з кимось іншим або почати нову тему. Усі виконавці можуть залежно від музики та завдання постановника закінчити або перервати тему разом;
- ✓ *Контрапункт*(вид поліфонії):
- ✓ *Згідний* - коли проводяться дві або більше самостійних хореотем, на протилежних один з одним, тобто близьких за змістом;
- ✓ *Контрастний*- коли дві і більше самостійних хореотем за змістом різко відрізняються друг від друга. Його використовують, щоб створити барвистість та емоційну напруженість композиції; протистояти можуть солісти та маса, дві-три протилежні групи тощо;
- ✓ *«Повтор-перекличка»* - не одночасне виконання танцями одного пластичного мотиву у різних місцях сцени різними танцюристами. Повторні відстояти далеко: один такт, другий такт-повтор іншим виконавцем; або з першого до четвертого такту, а з п'ятого по восьмий-повтор. У цей час у першого виконавця може бути пауза або інший, менш яскравий рух;
- ✓ *Множинність* – пластичний мотив виконується одним, потім слідує точне повторення, але вже, наприклад, трьома, потім шістьма і т.д. Виконавців охоплює один емоційний стан;
- ✓ *"Хвиля"* – повторення, як правило, одного руху кожним виконавцем по черзі в потрібному темпі.

4. *Прийом, коли герой один, а його думки, почуття, розкриваються за допомогою дії, рухів, пластики, пантоміми іншими виконавцями.*

5. *Дія в минулому часі, коли показується те що вже пройшло, і за допомогою якоїсь однієї деталі чи предмету трапляється в номері перехід до дії в минулому.*

6. *Узагальнення всієї основної думки за допомогою одного предмету.*

Лекція № 7.

ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ЕТЮД

ПЛАН:

1. Основні правила створення танцювального етюд.

Література:: 4, 8, 10, 15, 21, 33.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Основні правила створення танцювального етюд.

Етюд – прообраз хореографічного твору, в якому кожна деталь має особливе значення. Основні вимоги до етюд : образ, тема, ідея, місце дії. Досягнути успіху в постановці хореографічного етюд можливо лише за умов постійного вдосконалення всіх складових навчального процесу з поєднанням теоретичного і практичного матеріалу.

Пошук та використання літературного першоджерела (казки, легенди, пісні, свята та традиції) є основою створення етюд. Теоретична частина «Мистецтва балетмейстера» дає можливість хореографу оволодіти майстерністю хореографічної композиції.

Музика – невід'ємна частина хореографічного твору. Необхідним є підбір музичного матеріалу, його відповідність темі, ідеї, характеру образів в етюд. Велике значення має професійна музика, як українських, так і зарубіжних композиторів, обробка народної і сучасної музики різними ансамблями, незалежно від їх напрямів. Музика допомагає глядачеві краще зрозуміти характер, емоційний стан персонажів, атмосферу етюд, яка закладена у змісті хореографічного твору.

Художні ознаки, які характеризують образ, і реалізуються в етюд різними драматургічними засобами. Ці засоби створюються не абстрактним мисленням, а образом дії, усім тілом і розумом виконавців.

Духовно-життєва пластика, якою ми підтверджуємо слова, жести, пози, ракурси, душевні хвилювання вносять в хореографічний твір матеріальні форми та логічну дію, яка веде до побудови етюд в ліричному, комедійному, драматичному жанрах. Танцювальна лексика трансформується в залежності від жанру. Таким чином з'являється внутрішній зміст образу та його вплив на танцювально-виражальні засоби. Виконавець творчо розуміє із яких засобів складається природа комедійної лексики, ліричної чи героїчної.

Відповідність всіх складових етюд, драматургія, музика, образне втілення, виконавська культура свідчать про завершеність поставленої роботи. Логічна побудова послідовності етюд: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, фінал, враховуючи професійність виконавців та технічну основу, яка дає право вважати роботу завершеною.

Лекція № 8.

РОЗРОБКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

ПЛАН:

1. Вивчення джерел і матеріалів, відображених в хореографічному творі.
2. Концепція хореографічного твору. Лібрето.
3. Композиційний план.

Література:: 4, 8, 10, 15, 21, 33.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Вивчення джерел і матеріалів, відображених в хореографічному творі.

Народження танцю починається з задуму (сучасною мовою драматургічної концепції). Вже в неї має міститися образно-емоційне ядро, яке в подальшому в процесі художнього узагальнення стане основою і змісту (сюжету), і форми хореографічного твору. Визначаються вид і жанр майбутнього танцю, естетичний характер його змісту і форми, які в свою чергу залежать від точного визначення теми та ідеї твору.

Отже, перше з чим має визначитись балетмейстер, це тема та ідея танцювального номеру (твору).

Тема – це коло подій, життєвих явищ, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення. Тема хореографічного твору відрізняється від дійсних життєвих подій або явищ тим, що вона відкриває глядачу конкретно-чуттєве, образне мислення хореографа. це «рівень ваших амбіцій в мистецтві». Як правило, тема народжується з досвіду автора і втілюється через образне рішення танцю.

Ідея – це особистісна оцінка балетмейстером життєвого явища. Тобто це проблема, яку балетмейстер хоче винести на обговорення.

Тему твору не можна відірвати від ідеї. Тема може бути оригінальною або банальною, значною і дрібною, актуальною або надуманою, сучасною або миттєвою, але саме **ідея віддзеркалює загальні цінності балетмейстера і виявляє свій просоціальний або антисоціальний характер.**

Сюжет – це основна драматургія танцю. Це ряд пов'язаних між собою подій що послідовно розвиваються. Через ці події балетмейстер показує взаємини і взаємодії образів. Через відносини та дії розкриваються різні риси характеру, поведінки, переживання дійових осіб.

Основою сюжету для хореографічного твору може бути якась подія, запозичена з життя (балет «Мініатюра №7» Жана Каристофа Майо); літературний твір, п'єса («Анна Кареніна» Бориса Ейфмана); якийсь історичний факт («Роден» Бориса Ейфмана); билина, казка, міфологія («Дафніс і Хлоя» Жана Каристофа Майо).

Вивчення джерел і матеріалів для створення хореографічного номеру відбувається за двома принципами:

1. Вже існуюча літературна п'єса (історична подія, твір мистецтва, або маніфест напряму в сучасному мистецтві) служить поштовхом для створення хореографічного твору. У балетмейстера поки ще немає задуму, теми, ідеї, а тільки бажання відобразити тему та ідею. Тоді зміст першоджерела стає основою змісту майбутнього номеру. Балетмейстер аналізує першоджерело, намагається зрозуміти, які почуття відбив у ній драматург (художник, митець), яку ідею він хотів донести. І вже фантазія балетмейстера підказує хореографічне рішення, в його уяві народжуються образи, характери, драматургія.

Коли треба створити номер, а задуму немає, то треба свою творчість стимулювати.

Стимули як вихідна точка в створенні задуму хореографічного твору:

- Ідейні стимули (концепції, літературні тексти, життєві спостереження).
- Слухові стимули (музика, голос, шуми).
- Кінетичні стимули (рух і його перебіг).
- Візуальні стимули (картини, скульптури, предмети навколишнього життя).
- Тактильні стимули.

2. У балетмейстера є певна тема, ідея, яку він би хотів розкрити в хореографічному творі. Тоді він шукає серед інших творів п'єсу, або історичні факти, відповідні власному задуму, аналізує їх, визначає фабулу, «наскрізну дію» п'єси. Шукає архетипи своїх героїв, визначає стиль і жанр номеру, характеристику героїв. Виконана робота стане основою для створення хореографічного твору.

Важливим моментом є перше враження балетмейстера від знайомства з першоджерелами.

Щоб зафіксувати найперше, безпосереднє враження, необхідно, ознайомившись з першоджерелом, тут же, не аналізуючи, не роздумуючи і не критикуючи, назвати словами той слід, який він залишив в свідомості. Постаратися за допомогою коротких, лаконічних визначень на льоту схопити готове враження. Зробити за допомогою цих визначень як би моментальний знімок того стану, який викликав у вас твір (подія). Для цього, не втрачаючи часу на тривалий роздум, треба виписати ті визначення, які будуть приходити вам у голову. Зіставляючи викликане цими визначеннями загальне уявлення про цю п'єсу з темою та об'єктом зображення п'єси, можна сформулювати ідею, тобто ціннісну оцінку даної п'єси. Маючи такий запис, балетмейстер буде мати можливість постійно себе контролювати щоб незбитися з запланованого шляху.

Але робота балетмейстера це не проста ілюстрація п'єси драматурга, історичних подій. Аналізу тексту та подій буде явно недостатньо. Треба вступити в співтворчість з драматургом і створити хореографічний твір, який з'явиться принципово новим твором мистецтва, тому балетмейстер повинен з

головою зануритися в те середовище, яке йому належить відтворити, жадібно набиратися потрібних вражень, щоб виробити своє власне ставлення до об'єкта зображення. Накопичення потрібного балетмейстеру запасу конкретних вражень ґрунтується як на особистих спогадах і спостереженнях, так і досвіді інших людей. Історичні документи, мемуари, художня та публіцистична література даної епохи, поезія, живопис, скульптура, музика, фотографічний матеріал - словом, все, що можна знайти в історичних і художніх музеях і бібліотеках, годиться для вирішення даного завдання. На підставі цих матеріалів ми складаємо більш повне уявлення про те, як люди жили, про що думали, як і через що боролися між собою, які у них були інтереси, смаки, закони, звичаї, звичаї і характери.

Пристаючи до вивчення дійсності, що підлягає творчому відображенню, корисно скласти план цієї великої і трудомісткої роботи, розбивши її на кілька взаємопов'язаних тем:

- Політичний устрій.
- Суспільно-політичне життя країни, регіону.
- Філософія і наука епохи.
- Література і поезія цього періоду.
- Живопис, скульптура та архітектура (що бачать дійові особи навколо себе).
- Музика епохи.
- Побут.
- Етикет.
- Жіночі та чоловічі костюми.
- Військова справа і спорт.
- Висловлювання найбільш великих представників світової літератури і критики щодо об'єкту вивчення.
- Балетмейстерсько-режисерське прочитання п'єси.

Однак, перш ніж остаточно вирішити питання про постановку номеру, балетмейстер зобов'язаний відповісти собі на дуже важливе питання: заради чого, в ім'я чого він хоче поставити цей хореографічний твір саме сьогодні, для сьогоднішнього глядача, в сьогоднішніх умовах суспільного життя? Тобто закономірно вступає в свої права фактор сучасності.

Ідею твору і над завдання балетмейстер повинен відчувати в світлі сучасних йому суспільно-політичних і культурних завдань, оцінити твір з точки зору духовних потреб, смаків і прагнень сьогоднішнього глядача, усвідомити для себе, що отримають глядачі від його роботи, на який їх відгук він розраховує, з якими почуттями та думками збирається він відпустити їх після вистави.

Здійснити це завдання балетмейстер зможе тільки в тому випадку, якщо він має почуття часу, тобто здатність вловлювати в поточному житті своєї країни і всього світу те основне, що визначає хід суспільного розвитку.

2. Розробка концепції хореографічного твору. Лібрето.

1. Тема.
2. Форма сучасного хореографічного твору.
3. Сюжет
4. Музична концепція
5. Хореографічна форма сучасного танцю.
6. Естетична складова твору (мистецький стиль або напрям).
7. Психологічна складова твору.
8. Сценографічна концепція (місце де відбувається, костюм)
9. Концепція хореографічного тексту.

2.1. Тема. Можливий вибір будь-якої теми, але слід пам'ятати, що метою сучасного мистецтва є дослідження людини, її життя та переживань у цьому світі через призму системи поглядів автора.

2.2. Форма сучасного хореографічного твору. Одноактний балет, мініатюра, перфоманс, театр танцю, (наприклад, театр П. Бауш, театр жорстокості А. Арто, театральна імпровізація (характерна для спонтанного театру, театру участі, психодрами, невидимого театру), театр абсурду та мінімалістичний театр, (залишається на українському професійному просторі такі форми як хореографічна композиція та хореографічна сюїта). Проте сучасна критика все ще не завжди може розділити пластичний театр та сучасну хореографічну виставу через відсутність достатніх критеріїв. Авангард деформував структуру драматургії, але не виробив стандартної форми, тому хореографи використовують певні структурні частини спектаклю та танцювальні форми, характерні для своєї постановочної системи.

Мініатюра або малі форми.

Існує різниця побудови малих форм в старих балетах та сучасних. Тому що сучасні балетмейстери намагаються в своїх творах вмістити великий зміст. У сольних, дуетних та інших танцях до 4х – 5-ти виконавців головних партій балетмейстер проводить основну думку балету, а не тільки демонстрування техніки артистів. Тому не існує суворих вимог до побудови танців малих форм, адже вони залежать від загальної драматургії балету. Крім того вони можуть існувати як концертні номери.

2.3. Сюжет. Якщо в класичному балетному мистецтві встояла обмежена кількість хореографічних сюжетів, то сучасний хореографічний твір

інтерпретує зазвичай найрізноманітніші проблеми людського життя, відображення емоцій та почуттів.

2.4. Музична концепція.Музичні стилі сучасного мистецтва вплинули на становлення сучасної хореографічної вистави, розробивши такі параметри: перехресний ритм, імпровізацію, свінг, складний біт (ритмічний малюнок); хепінінг, мінімалізм, синтез, пошук творчих законів у науці (математичний метод), алеаторика, пуантилізм, імпровізація, неофольклоризм; соціальний протест, упадництво, нігілізм, провокацію та руйнування; майстерність «не важливо», важливим є те, що ти відчуваєш; прагнення внутрішньої свободи, відкидання суєти; агресивність та енергію, песимістичні настрої, соціальний протест, чорний расизм.

2.5. Хореографічна форма сучасного танцю.Концепція джазового танцю - імпровізація, поліритмітрія, поліцентрія, мультиплікація, ізоляція, колапс, зміна положень (сформульовані Кетрін Данхем, США);

Концепція модерн танцю відмова від традиційних норм та зразків, прийняття екзотики Сходу та античності, створення вільної пластичної та ритмопластичної мови танцю, вихід за межі класичного мистецтва, практицизм, утилітаризм, символізм, синтез духовних культур та позанаціональний орнаменталізм. Теорія модерну стала художнім способом створення дійсності, перетворення звичайного без недомовленості, дала нове прочитання традиційних балетів. Концепції модерн-танцю розвивалися за такими основними напрямками: методика модерн-танцю (М. Грехем), всі рухи це падіння та вставання (Д. Хамфрі), танець як система відносин до тривимірного простору (Р. Лабан), потворне на сцені (М.Вігман), новий тип відносин героїв, більш емоційний і пристрасний (Х. Лимон), рух заради руху (М. Кеннінгем), авторські версії класичних балетів, епатаж (М. Екк), математичні структури в танці, вихід за межі сценічного майданчика (Т. Браун).

Концепція постмодерного танцю (контемпорарі, контактна імпровізація та ін.), характеризується розчаруванням суспільства в результатах технічного прогресу, відмовою від ієрархії та оцінок, від традицій та спадщини предків, від художнього образу, представляється шляхом до рівності та свободи у мистецтві, «цивілізацією молодих», зіткненням з інформаційним та відеоекологічним тиском старіючої цивілізації, еклектикою, нетанцювальною та симфонічною музикою, відкритою драматургією, демонстрацією плакатності, символізмом. Постмодерн характеризується трьома основними напрямками: внутрішнім та підсвідомим життям у душі експресіонізму; конструктивізмом та абстракціонізмом танцю, відчуттів; філософської, релігійної, психологічної та езотеричної ідеєю.

Результатами еволюції хореографії стали: ускладнення образності (від буквального до абстрактного та символу); відмова від верховенства композитора та музики - автором вистави стає балетмейстер; еволюція лексичного мови (від бальних туфель до пуантів, від пуантів до босих ніг); зміна значення сценографії (від палацових залів до театральних сцен, від театральних сцен до майданчиків надворі).

Танець контемпорарі має також напрямки: класичний, традиційний (етноконтемпорарі), афро-джазовий, хіп-хоп, написання, віртуальний, концептуальний, урбаністичний, еротичний або оголений, мінімалістичний, азіатський, африканський.

2.6. Естетична складова твору.

Художні стилі сучасного мистецтва вплинули становлення сучасного хореографічного спектаклю, створивши такі нові ознаки:

- звільнення від класичного мистецтва, утвердження краси повсякденної дійсності, художньої значущості повсякденного життя;
- стирання кордонів між мистецтвом та утилітарністю (між «мистецтвом» і «життям», між естетичним ідеалом та реальністю);
- звернення до фольклору;
- художній символ набуває характеру складного багатопланового знаку, який передбачає обов'язкове тлумачення;
- безпредметне мистецтво;
- віра у технічний прогрес та нову культуру;
- мистецтво як умовна імітація навколишнього світу;
- звернення до нових технологій твору (автоматичний твір, безглузда поезія, шумова музика);
- психоаналіз, дослідження підсвідомого – імпровізація;
- функціональність та простота, відкидання красивості;
- ідея важливіша за форму;
- автор – це творець ідей;
- звернення до філософії, фемінізму, психоаналізу;
- мистецтво у побутових декораціях;
- мінімальні виразні засоби, відстороненість від емоцій милування, чутливості та подібності до життєвих випадків.

2.7. Психологічна складова:

Фізіологічні та психофізіологічні, визначають відповідність твору можливостям сприйняття та навичкам людини. При цьому розміри, форма, яскравість, контрастність, колірна гама, просторове становище елементів вистави, дій виконавців мають відповідати фізіологічним та психофізіологічним характеристикам конкретного контингенту глядачів.

Психологічні, визначає процес сприйняття та переробки інформації, швидкості їх формування та перебудови, емоційну реакцію на події та висновки глядачів на основі психоемоційних станів.

Відеоекологічні: зміст шкідливих емоцій (страх, злість, агресія, заздрість, почуття небезпеки, апатія та глибокий смуток тощо). Емоції супроводжують майже будь-які прояви життєдіяльності людини, відбивають у формі безпосереднього переживання значимість (сенс) явищ і ситуацій і є однією з основних механізмів регуляції психічної діяльності та поведінки, вкладених у задоволення потреб (мотивації).

2.8. Концепція хореографічного тексту: хореографічна лексика і текст, малюнок, простір, координація тощо.

Лібрето (від італійського) - це коротке викладення змісту готового балету, яке написано для глядача. Створення починається або з задуму, або з отримання конкретного завдання. Але в будь-якому випадку спочатку треба визначитися з темою та ідеєю номеру. Тому композиційний план повинен починатися з назви твору, визначення його жанру, теми, ідеї, форми. Критерієм ідейності твору повинна виступати цінність її основного змісту, значимість для формування особистості людини та суспільства в цілому. Буває, що на початку створення хореографічного номеру є тільки загальна тема, тоді треба визначитися з ідеєю твору. А коли є основна ідея, тоді треба вирішити тему для більш скрапового визначення існуючої ідеї, і тільки потім визначається жанр твору, а він підкаже й форму танцю.

Обов'язково треба визначити час та місце дії твору. Те і друге треба визначати від більш широкого поняття до більш вузького, конкретного. Час дії - століття (або його частина), пора року (весна, літо, осінь, зима), час доби (день, ніч, ранок, вечір). Місце дії—країна, регіон або область, місце самої події (хата, вулиця, майдан, галявина, поле іт. п.). Тільки вірне визначення часу та місця дії дає можливість створювачу грамотно використовувати, лексику, манеру виконання, манеру поведінки, костюми та інше.

Обов'язковим є визначення дійових осіб, дати їх характеристики. З'ясувавши всі важливі моменти, можна приступати до створення дії танцю, його драматургії, визначення взаємовідносин дійових осіб. Головне тут — єдність змісту талогіка життя. Зміст танцю, вся його дія докладно викладається за законами драматургії з характеристикою і обґрунтуванням вчинків дійових осіб: послідовно надається опис композиції, зав'язки, ступінь розвитку дії, кульмінації, розв'язки.

По суті це сценарій майбутнього хореографічного твору. І якщо програму твору, тобто літературний зміст, можна написати і не хореограф, то сценарій

повинен розробляти лише той, хто буде створювати танцювальний номер.

Якщо існує музична першооснова, а не досконалий варіант музики майбутнього номеру, то також потрібен чіткийдостеменний аналіз. Обов'язково відмічаються бажаний характер музики, її темп, розмір (з надаванням нотного номеру або музичного матеріалу, які треба аранжувати для даного танцю); робиться точний хронометраж всього танцю в хвилинах окремих його епізодах в секундах з зазначенням приблизної кількості тактів музики, характеру її звучання; описується якіюанси потрібні в музиці.

Є сенс до композиційного плану надати ескізи костюмів та їх опис, а при необхідності — опис та малюнки реквізиту та декорацій.

В композиційному плані корисно додати схеми та креслення характерного рішення найбільш важливих моментівта епізодів дії.Композиційний план є важливим для балетмейстера, тому що дає можливість майже повністю зорво побачити тавідчути майбутній хореографічний твір.

3. Композиційний план

Створення будь-якого хореографічного творупочинається або з задуму, або з отримання конкретногозавдання. Але в будь-якому випадку спочатку треба визначитися зтемою та ідеєю номеру. Тому композиційний план повинен починатися з назвитвору, визначення його жанру, теми, ідеї, форми.

Критерієм ідейності твору повинна виступати цінність їїоснов ного змісту, значимість для формування особистостілюдини та суспільства в цілому.

Буває, що на початку створення хореографічного номерує тільки загальна тема, тоді треба визначитися з ідеєю твору. Аколи є основ на ідея, тоді треба вирішити тему для більшяскравого визначення існуючої ідеї, і тільки потім визначаєтьсяжанр твору, а він підкаже й форму танцю.

Обов'язково треба визначити час та місце дії твору. Те ідруге треба визначати від більш широкого поняття до більшвузького, конкретного. Час дії - століття (або його частина),пора року (весна, літо, осінь, зима), час доби (день, ніч, ранок,вечір). Місце дії—краї на, регіон або область, місце самої події(хата, вулиця, майдан, галявина, поле іт. п.).Тільки вірне визначення часу та місце дії дає можливістьстворювачу грамотно використовувати, лексику, манерувиконання, манеру поведінки, костюми та інше.

Обов'язковим є визначення дійових осіб, дати їххарактеристику. З'ясувавши всі важливі моменти, можнаприступати до створен ня дії танцю, його драматургії,визначення взаємовідносин дійових осіб. Головне тут — єдністьзмісту талогіка життя. Зміст танцю, вся його дія докладновикладається за законами драматургії з характеристикою іобґрунтуванням вчинків дійових осіб:

послідовно надається опис композиції, зав'язки, ступінь розвитку дії, кульмінації, розв'язки. По суті це сценарій майбутнього хореографічного твору. І якщо програму твору, тобто літературний зміст, може написати і не хореограф, то сценарій повинен розробляти лише той, хто буде створювати танцювальний номер.

Якщо існує музична першооснова, а не досконалий варіант музики майбутнього номеру, то також потрібен чіткий достеменний аналіз. Обов'язково відмічаються бажаний характер музики, її темп, розмір (з надаванням нотного номеру або музичного матеріалу, які треба аранжувати для даного танцю); робиться точний хронометраж всього танцю в хвилинах і окремих його епізодах в секундах з зазначенням приблизної кількості тактів музики, характеру її звучання; описується якію оанси потрібні в музиці.

Є сенс до композиційного плану надати ескізи костюмів та їх опис, а при необхідності — опис та малюнки реквізиту та декорацій.

В композиційному плані корисно додати схеми такреслення характерного рішення найбільш важливих моментів та епізодів дії. Композиційний план є важливим для балетмейстера, тому що дає можливість майже повністю зором побачити та відчувати майбутній хореографічний твір.

Лекція № 9.

ОСНОВИ ПОСТАНОВЧОЇ ТА РЕПЕТЕЦІЙНОЇ РОБОТИ

ПЛАН:

1. Основні прийоми роботи з простором.
2. Створення хореографічного номера, основою якого є танцювальні малюнки.
3. Постановочна робота.
4. Репетиційна робота.

Література:: 4, 8, 10, 15, 21, 33, 37, 39, 45.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Основні прийоми роботи з простором

Візуалізація ліній у кінесферичному просторі: виштовхування або продавлювання (extrusion), відповідність або узгодження (matching), складання (folding), перетинання (bridging), колапсові моменти або згортання точки (collapsing points), падаючі точки (dropping points), розширення (extension). Ізольоване або комплексне застосування.

Операційний комплекс: продовження, розширення нахилів, амплітуда виконання. Транспортування та перенос ліній у площині. Випадаючі криві лінії. Паралельний зсув та зміщення.

Підходи до візуалізації ліній та операційного комплексу: знайомство, представлення лінії у просторі. Кут і поверхня. Поєднання, зв'язування вправ. Скручування та нарощування. Задній підхід. Ніжні кінцівки. Від простого до складного.

2. Створення хореографічного номера, основою якого є танцювальні малюнки.

Малюнок танцю - це розташування і переміщення виконавців по сценічному майданчику.

Малюнок танцю, як і вся композиція, має бути підпорядкований основній ідеї хореографічного твору, емоційному стану героїв, який виявляється в їх діях і вчинках. Малюнок танцю нерозривно пов'язаний з хореографічним текстом.

У древні часи найбільш розвиненим в композиції танцю був саме малюнок, хоча і він часто був нехитрим. Танець найчастіше будувався на русі по колу. Можна передбачити, що саме з появою землеробства поряд з колами з'являються лінійні побудови малюнка танцю, що пов'язане з віддзеркаленням в нім трудового процесу - польових робіт.

Впродовж століть хореографічне мистецтво ставало більш складнішим, відточувалося. Розвивалися всі складові частини композиції танцю, ставав всіляким малюнок.

При вигадуванні малюнка танцю балетмейстер повинен використовувати всі можливості, для того, щоб добитися найбільшої виразності, повніше розкрити образ, характер, настрій героя. Малюнок танцю повинен розвиватися логічно, бути тісно пов'язаний з танцювальною лексикою, сприяти найбільш яскравому виявленню на сцені танцювального тексту.

Малюнок танцю організовує рухи танцюючих, систематизує їх. Різні побудови і перестроювання надають на глядача певну психологічну дію, і завдання балетмейстера - добитися, щоб малюнок танцю якнайповніше виражав ту думку, той настрій і характер, які закладені в номері.

Ще в часи Піфагора почалися дослідження дії на людину різних побудов і перестроювань. Розрізнялися спокійно-статичний характер горизонтальної побудови, піднесений - вертикальної побудови, динамічний, - діагональної побудови. Вже у той час замислювалися над співвідношенням переднього, заднього і крайнього планів, необхідних для створення глибини простору.

Різноманітність і багатство малюнка ніколи не має бути самоціллю.

Поважно, щоб малюнок не відволікав глядача своєю оригінальністю, а всією своєю виразністю сприяв розумінню основної ідеї твору, його образів.

Драматургія номера розкривається через композицію танцю, а отже, і через малюнок танцю. Драматургічна побудова вимагає, щоб малюнок танцю розвивався від простого до складного, щоб кульмінаційному моменту розвитку дії відповідав найбільш насичений малюнок танцю. Це особливо стосується номерів, де основним виразним засобом є малюнок танцю. Там, де танець насичений танцювальною лексикою, кульмінація номера може бути вирішена через цікавий танцювальний текст.

Логіка розвитку малюнка танцю передбачає зв'язок попереднього малюнка з подальшим, а також, що кожен подальший малюнок має бути розвитком попереднього.

Малюнок танцю цілком залежить від музичного матеріалу, на основі якого вигадується даний танцювальний номер. Він повинен відображати характер, образ музики, її стиль, знаходитися в тісному зв'язку з темпом, ритмом музичного вигадування. У танці, так само як і в музиці, де одна фраза логічно переходить в іншу, один малюнок повинен змінювати інший.

З початком нової музичної фрази починається і нова танцювальна фраза. Якщо є повтор музичної теми або її розвиток, балетмейстер повинен почути це і відобразити або в повторі, або в розвитку вже використаного малюнка.

Розподіл танцю по сценічному майданчику залежить від багатьох чинників, але перш за все від того завдання, яке ставить перед собою балетмейстер в даному танцювальному номері. Він повинен уміло зосередити увагу глядача на тому епізоді, який є для нього найбільш важливим.

Малюнок танцю може будуватися балетмейстером в декількох планах. Потрібно, щоб хореограф умів переносити увагу глядачів на той план або на тих дійових осіб, які в даний момент є головними. Потрібно уміти управляти увагою глядачів і для цього так розподіляти малюнок танцю по сценічному майданчику, щоб другорядне не відволікало, а допомагало виділити головне.

Отже, малюнок танцю залежить від:

- 1) задуму номера, його ідеї;
- 2) від музичного матеріалу;
- 3) від форми танцю;
- 4) від національної приналежності танцю;
- 5) від взаємозв'язку з хореографічним текстом

Вимоги до побудови малюнка:

- 1) будуватися малюнки повинні від простого до складного, за законами драматургії;
- 2) при вигадуванні малюнка необхідно дотримувати логіку його розвитку;

- 3) прагнути до різноманітності малюнків;
- 4) використовувати принцип контрасту в побудові малюнка;
- 5) виділяти основний, перший план малюнка танцю;
- 6) рівномірно розміщувати малюнок по сценічному майданчику.

Малюнки бувають:

- Прості (однопланові). Це малюнки, в яких глядач бачить один план, один малюнок, одну групу виконавців.
- Складні (багатопланові). Це малюнки, в яких глядач бачить декілька малюнків одночасно. Один малюнок може бути основним, а інший - що акомпанує.

Малюнки підносяться на:

- Кругові (у основі - круг, півколо)
- Лінійні (у основі - лінія)
- Змішані (поєднання кругових і лінійних малюнків)

Малюнок танцю може розвиватися за рахунок:

- ускладнення самого малюнка
- збільшення кількості виконавців
- ускладнення танцювальної лексики
- переплетення рук
- використання реквізиту
- костюма
- збільшення темпу
- світла.

3. Постановочна робота.

Робота з виконавцем хореографічного номеру, будь то танець сольний, груповий або ціла вистава, починається з того, що балетмейстер знайомить зі змістом танцю, з характеристикою всіх діючих осіб, зі змістом всього музичного матеріалу та чітко формулює ідейно-художнє завдання. Балетмейстер повинен розповідати про замислений танець або сюїту цікаво та жваво, щоб захопити та зацікавити майбутніх виконавців, що дуже допоможе постановнику у подальшій роботі. Виконавці в свою чергу (солісти особливо) не повинні чекати на кожен рух і кожен жест, вони повинні зрозумівши суть свого танцю, його образу знаходити необхідні виражальні засоби. Аті конкретні рухи, що пропонує балетмейстер не виконувати автоматично, бо текст хореографічного твору нерозривно зв'язаний з підтекстом, який він повинен відображати. Якщо ставиться танець, у якому є загальна група виконавців і є солісти, то починати працювати потрібно окремо з солістами та загальною групою. І вже тоді, як окремі «партії» та частини номеру готові, треба всіх виконавців зводити разом. Розучування окремих рухів та комбінацій треба починати з показу чіткого під

музику в потрібному темпі і лише після цього пропонувати їх до вивчення. Вивчення спочатку відбувається в темпі повільному, а у міру засвоєння темп прискорюється та доводиться до потрібного. Коли ставиться танець, у мірі з'явлення нового матеріалу, балетмейстер повинен повторювати з виконавцями все зроблене спочатку, і лише переконавшись, що матеріал добре опановано, показувати далі. Але, звісно, детальнеопрацювання якості виконання тексту відбувається тоді, коли розучена вся композиція.

4. Репетиційна робота.

Репетиція є основною ланкою всієї навчальної, організаційно-методичної, виховної та освітньої роботи з колективом. З репетиції можна судити про рівень його творчої діяльності, загальної естетичної спрямованості та характері виконавських принципів. Репетицію можна представити як складний художньо-педагогічний процес, в основі якого лежить колективна творча діяльність, що передбачає певний рівень підготовки учасників. У будь-якому хореографічному колективі, а особливо в дитячому, не слід працювати над одним твором протягом половини репетиції, тим більше протягом усієї репетиції. Учасники в цьому випадку швидко втомлюються. Номер їм «примелькається», і вони допускають у виконанні мимовільні помилки, викликані в першу чергу зниженням уваги, втому. Для роботи краще брати номери в поєднанні: легкі – важкі, швидкі – повільні. На легких номерах виконавці як би «розігріваються». Важкі номери, особливо якщо вони ще добре не засвоєні, вимагають підвищеної уваги, істотних емоційних і 46 фізичних витрат. Виконавці в цьому випадку повинні бути добре налаштованими на роботу. На репетиції зауваження потрібно намагатися робити не по кожному допущеному промаху окремо, а відразу за декількома, після виконання цілого номера. Якщо учасники достатньо кваліфіковані та досвідчені, то можна обмежитися словесними поясненнями. Якщо ж упевненості в тому, що виконавці зроблять при наступному повторенні так, як потрібно, немає, необхідно попросити групу або весь склад заново пройти проблемні місця, закріпивши, таким чином, виправлене.

Лекція № 10.

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ

ПЛАН:

1. Специфіка хореографії для дітей.
2. Робота над образом у танцях для дітей.
3. Особливості створення хореографічного тексту у танцях для дітей.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Специфіка хореографії для дітей.

Дитяче хореографічне аматорство сьогодення є непрофесійною складовою художньої діяльності, але досить вагомою ланкою у системі початкової хореографічної освіти, яка спрямована на самореалізацію, самовдосконалення, а також гармонійний розвиток духовного та фізичного стану дітей різних вікових груп в час позашкільної освіти. Усвідомлюючи широкий діапазон функціональної діяльності дитячих аматорських хореографічних колективів (просвітницька, комунікативна, рекреаційна, мистецька, оздоровча тощо), керівники, та балетмейстери повинні більш дбайливо підходити до вибору репертуару, що дозволяє дотримуватись сучасних тенденцій.

Репертуар, насамперед, залежить від профілю хореографічного колективу і будується з урахуванням потреб учасників, їх підготовленості до сприйняття творів і роботі над ними, а також з метою підтримки інтересу до даного виду діяльності.

Дитячі аматорські колективи в галузі сучасного хореографічного мистецтва мають декілька напрямів розвитку:

- Колективи естрадного та сучасного танцю
- Спортивні клуби сучасного танцю
- Колективи сучасного танцю що обирають лідируючий напрямок сучасного танцю.
- Театри танцю
- Школи танців.

▪ Колективи естрадного та сучасного танцю

Мають, доволі сильну методичну базу, В навчання можуть бути включені дисципліни: Класичного, народного, сучасного базового у різних стилях хореографічні знання, а також гімнастика та акробатика на базовому рівні.

Реалізація Концертні виступи, фестивалі, конкурси,. Використання всіх форм хореографії.

▪ Спортивні клуби сучасного танцю

Мають знання в галузі сучасних популярних напрямів хореографії. В навчання включені базові елементи художньої гімнастики, та акробатика середнього та вищого рівня підготовки. *Реалізація* турніри сучасного танцю, які оцінюються по спортивним критеріям, категорії стилі. Частіше використовуються малі форми, соло, формейшн, продакшн.

- Колективи сучасного танцю що обирають лідируючий напрямок сучасного танцю.

Мають сильну методичну базу в обраному напрямку. В навчання можуть бути включені різні допоміжні дисципліни. *Реалізація* Концертні виступи, фестивалі, конкурси,. Використання всіх форм хореографії.

- Театри танцю

Мають сильну методичну базу в обраному напрямку. В навчання можуть бути включені різні допоміжні дисципліни, та акторська майстерність. *Реалізація* Створення вистав, Концертні виступи, фестивалі, конкурси,. Використання всіх форм хореографії.

- Школи танців.

Мають багато курсів розрахованих на різні напрямки хореографічної діяльності. Кожен курс має свою програму розрахований частіше за все назмішані групи або за рівнем навчання.

Реалізація Створення свого конкурсу або фестивалю, Концертні виступи, фестивалі, конкурси, турніри сучасного танцю, які оцінюються по спортивним критеріям, категорії, стилі. Використання всіх форм хореографії в тому числі формейшн, продакшн.

При створенні хореографічної композиції для дітей основними критеріями є:

- змістовність танцю,
- його відповідність сучасним завданням естетичного виховання
- відповідність віковим особливостям учасників,
- урахування специфіки роботи з дитячим колективом.
- урахування реальних можливостей дітей (психо-фізичних даних виконавців, професійні навички закладені якістю хореографічного навчання).

2. Робота над образом у танцях для дітей.

Сприйняття танцю, це одночасно і слухове, і зорове, і емоційне відчуття пов'язане з певною підготовкою до асоціативного мислення. Одним з провідних компонентів впливу танцю і основних його виразних засобів є рух. Рух висловлює стан (почуття, настрої, відчуття) виконавця і несе відповідний зміст. Отже можна стверджувати, що дитячі хореографічні композиції насичені невеликою різноманітністю рухів, але це компенсується великим спектром образів, які розкриваються сюжетними та безсюжетними хореографічними композиціями.

1. сюжетні - пов'язані з казками, героями дитячих мультфільмів.

2. безсюжетні - повинні бути зв'язні з образами дитячого світу («Пролісок»), які повинні читатися глядачем.

Треба зазначити, що всі дитячі хореографічні композиції відносяться до образно-ігрових, де конфлікт виникає і вирішується відразу. Може бути кілька конфліктів. Якщо в номері присутні позитивні і негативні персонажі, може бути образне утвердження у номері і негативний персонаж.

У зв'язку з цим розрізняють типи хореографічних образів, створюваних для дитячої хореографії:

1. *Казкові персонажі* - теми улюблених казок чи мультфільмів знаходять своє втілення в хореографічних замальовках. Дуже багатий багаж образів героїв: Маша і 3 ведмедя, Фіксики, Міньони, Мікімаус, Русалонька і ін.) Діти знають сюжети казок і їм простіше створити заданий образ.

2. Передають трудові чи ігрові процеси чи побутові процеси - («Велике прання», «На дитячому майданчику»).

3. *Алегоричні персонажі* -Алегорія - це завжди іносказання, тобто розглянутий предмет або поняття не називається прямо, а зображується алегорично з використанням інших явищ дійсності. Відбувається розгорнуте уподібнення одного предмета іншому за допомогою системи натяків, причому буквальне значення зображення не втрачається, але доповнюється можливістю його переносного тлумачення.

4. *Пов'язані з явищами природи* - танцювальна лексика і малюнок танцю створюють образне рішення сюжету. Це можуть бути: «А ми дощу не боїмося», «Хмарка», «Зима» і т. Д.

5. *Розкривають стан будь-якого предмета, речі*- знайомі дітям предмети оживають, перетворюючись в дуже цікавих істот. Різноманітна і чільна лексична основа в створенні образу, це можуть бути «Годинки», «Шарик», «Паровоз».

Педагог-хореограф завжди повинен враховувати інтереси, думки своїх підопічних. Спробувати наблизитися до світу дитини.Цікавитися інтересами дітей. У зв'язку з цим пошук хореографічного образу може відбуватися в співтворчості дітей і педагога.

Головне для хореографа - це побачити світ очима дитини але відтворити ці образи цікавими сюжетними втіленням.

3. Особливості створення хореографічного тексту у танцях для дітей.

Специфіка хореографії для дітей 4-6 років

Перший етап навчання, який можна назвати «пробудження», триває 1 рік, це 45-хвилинний курс, метою якого є пробудження сприйняття, креативності та художньої чутливості дитини. В ігровому та художньому вимірі, хореограф-керівникдопомагає дітям відкрити нескінченну різноманітність рухів.Цей курс є також музичним пробудженням у сенсі відкриття різних стилів музики (прослуховування та тілесного перекладу параметрів музики).*Отже цілі: 1-го класу «пробудження» дозволяє працювати над основами танцю, спільними для всіх танцювальних стилів: тілом, простором, часом, енергією, наміром руху.*

Відповідними до цілі занять 1-го класу мають бути і хореографічні композиції:

- образна музична основа;

- безсюжетні, але образні композиції (важливо влучне попадання з вибором образу, який відображає образно-ігрові асоціативні дієві рухи виконавців);
- імітація рухів (не позиції рук та ніг, а образні форми тіла їм подібні);
- танець будується на усвідомленні різних рухливих можливостей тіла, зокрема амортизації, гнучкості, рівноваги, координації;
- використання легких траєкторій руху (фронтальна, профільна, діагональна, карусель тощо), варіювання рівнів (від землі до польоту в небо);
- тілесна трансляція музичних параметрів: темп, інтенсивність, фразування, тиша;
- зміна м'язового тону: танцівник вчиться робити себе м'яким, розслаблятися, робити себе твердим, протистояти тиску; можна чергувати рухи, які не використовують одну і ту саму м'язову силу;
- використання розміток на сценічному просторі (розкласти по сценічній площі якісь розмітки або залежно від образу – квіти, іграшки, ковдри тощо, для орієнтації виконавця).

Специфіка хореографії для дітей 6-8 років

Другий етап навчання. Це рівень можна назвати «Початок танцю». Зазвичай, це одногодинний курс, який триває 2 роки, цілями якого є розвиток експресії, тілесних навичок, стосунків з іншими, відкриття художньої чутливості та творчості, усвідомлення вміння слухати відчуття та наближення до основного тіла, структурування в танці.

Цей курс має на меті посилити та розвинути задоволення від танцювальних рухів у гармонії з музикою, щоб поступово вести вашу дитину на шлях класичних, джазових або сучасних танцювальних технік. Навчання рухам тепер вимагає опанування тіла та його орієнтації в просторі, часі та енергії руху одночасно, завжди з наміром надати руху якості. Вступний курс спрямований на навчання, але залишається дуже ігровим: він будується на основах, курсу «пробудження».

Відповідними до цілі занять 2-го класу мають бути і хореографічні композиції:

- використання музично матеріалу за окремим музично танцювальним жанром.
- використання легких координаційних рухів що можуть комбінуватись;
- використання предметів чи реквізиту, що допомагають значною мірою розкрити створений образ; також вирішується багато питань з драматургією номера за допомогою ігрової форми;
- можливе використання змішаної вікової групи.

- використання перебудови у простих малюнках танцю (коло, квадрат, колона, лінія).

Специфіка хореографії для дітей 8-12 (14) років

- Використання прийомів імпровізації.
- Використання малюнків танцю активним переміщенням та просторовими рішеннями.
- Використання предметів чи реквізиту
- Використання музично матеріалу за окремим музично танцювальним жанром.
- Використання хореографії за видом та напрямом.
- Використання рухів танцю за манерою виконання що відповідає статі

Лекція № 11.

МАЛІ ФОРМИ ТА ХОРЕОГРАФІЧНІ МІНІАТЮРИ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

ПЛАН:

1. Специфіка створення та виконання танців малих форм.
2. Хореографічна мініатюра в сучасній хореографії.

Література: 3, 10, 11, 20, 25, 30, 31.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Специфіка створення та виконання танців малих форм.

Спресований час сучасного життя диктує мистецтву свої форми, і якщо в двадцятому столітті в балеті панували масштабні багатоактні спектаклі, то вже останні три десятиліття "малі форми" переважають в репертуарі сучасних балетних театрів. Одноактні балети в сучасній хореографії стали нормою для постановників, і це, напевно, закономірно, тому що новому поколінню глядачів, що виростили на коротких та змістовних відео Réelsважко сприймати розгорнуті багатогодинні постановки. І нове покоління хореографів, будучи людьми свого часу, йде по цьому шляху, хтось більш, хтось менш успішно.

Малі форми – це танці на декілька осіб. Вони можуть бути дійовими і безсюжетними. Тобто дивертисментними.

Дивертисмент – (франц. Divertissement - розваги). Дивертисмент – це театральне видовище, зібране з номерів різних жанрів. Витоки появи дивертисменту йдуть в епоху відродження, хоча сам термін з'явився тільки в XVII столітті. Ознаками дивертисменту є:

- театральність і видовищність;
- звеселяння видовища;

- наявність певної кількості хореографічних номерів, не обов'язково об'єднаних сюжетом.

Створення номерів малої форми має свої закономірності. вона вимагає лаконізму, тобто розвиток хореографічного образу та сюжету номера відбувається за більш короткий час при порівнянні з балетом..

Не залежно від того, що тимчасові рамки стислі, розвиток змісту або сюжету має обов'язково дотримуватися законів драматургічної побудови, але всі шаблі (етапи) розвитку в цьому випадку будуть коротші. Тому повинні вибирати самі яскраві сюжетні ситуації, в яких найбільш повно можуть бути розкриті і тема номера, і зміст, і хореографічний образ.

Створення образно-емоційної основи танців малої форми, жанрової різноманітності танцювальних номерів – дуже складний процес в індивідуальному виконавстві. В малій формі танцю все залежить від професійності виконавців. Щоб створити будь який образ, необхідно володіти високою хореографічною підготовкою. Особливості побудови хореографічного номеру малої форми залежать від підбору музичного матеріалу: літературної основи, місця дії, музичної мініатюри; підбору музики при визначені теми хореографічного твору-казки, побуту, праці, жанру і т.д.

Відповідність жанру, дотримання закону драматургії, співвідношення всіх складових частин, з точки зору архітекtonіки хореографічного твору малої форми. Використані образи, їх хореографічна і виконавська майстерність, матеріальна і духовна основа запропонованої роботи. Складові танцю малої форми оцінюються перш за все створенням яскравого, правдивого образу.

Кращім прикладом танців малих форм може бути балетна програма “Мініатюри” французького хореографа Жана Крістофа Майо у виконанні Балету Монте-Карло. Дана програма включає в себе 7 ультрасучасних абстрактних мініатюр, які досліджують все багатство людських відносин. В якості музичного супроводу використані композиції, що були написані до 20-ї річниці Фестивалю PrintempsdesArts de Monte-Carlo сучасними композиторами Бруно Мантовані, ЖераромПессоном, Рамоном пестить, Іваном Феделе, Марком Дюкре.

У номерах, з малою кількістю виконавців, танцювальна лексика повинна бути більш різноманітна і виразна в порівнянні з малюнками.

Спектакль «Три соло и Дуэт» (прем'раєвропейського турне пройшла на сцені Латвійської Національної опери 2 травня 2009 р.) Спеціально для МіхаїлаБаришнікова та Анни Лагуни сучасні хореографи створили цілий ряд хореографічних мініатюр, поєднаних головною темою вистави "Три соло і дует" — спогади.

“Соло для двох” – так називається номер шведського хореографа Матца Ека, поставлений на музику АрвоПярта. У музичній композиції звучать

уривки з інструментальних творів композитора: “FürAlina” для фортепіано (1976), “VariationenzurGesundungvonArinuschka” для фортепіано (1977), “SpiegelimSpiegel” для скрипки або віолончелі та фортепіано (1978). Партнеркою Михайла Баришнікова в танці є видатна іспанська танцівниця Ана Лагуна.

Танцювальний номер “Роки потому” – результат співпраці балетмейстера Бенджамена Міллепіда, художника Олів'є Сімоли і Баришнікова. У номері використана оригінальна ідея з'єднання минулого і сьогодення шляхом поєднання проєкції на величезному екрані уривків із виступів Баришнікова в минулому (Ленінград, Нью-Йорк, європейські міста) і його сьогоденнього танцю. В останній частині номера Баришником танцює у чорному костюмі, під звуки живої скрипки. У номері звучить мінімалістська музика Філіпа Гласса (Мелодії для саксофонів) і Акіри Рабеле (“Gnossienne” з альбому “Eisoptrophobia”).

Заключним акордом програми є ще один номер в хореографії Матца Ека. Він називається “Місце”. У номері використані композиції групи “Fläskkvartetten”. Танцюють Михайло Баришніков та Ана Лагуна.

2. Хореографічна мініатюра в сучасній хореографії.

Мініатюра (від лат. *minium* – червона фарба, кіновар, італ. *miniatura*, франц. *miniature*) – твір образотворчого мистецтва або виріб ужиткового призначення, що має малі розміри та відзначається особливо тонкою технікою виконання. Мініатюра в хореографії (М. в х.). В історії танцю з'явилася в результаті взаємодії зображальної тенденції створення хореографічного образу та наміру балетмейстера розповісти певну історію свого героя за короткий проміжок часу. У період становлення балету як виду мистецтва таку можливість мав лише дивертисмент або т. зв. балет з виходами, відомий від 17 ст. Комедії-балети Ж.-Б. Мольєра певним чином вплинули на розвиток М. в х. Оскільки придворний, а згодом академічний танець не допускав виходу за межі усталених комбінацій, до створення танцювальних мініатюр залучався характерний танець з більш широким спектром виражальних засобів. Видатні виконавці, користуючись цим методом, часто виходили на сцену з ефектними балетними фрагментами (австрійський артист Ф. Ельслер – «Качуча» з балету «Кульгавий біс»). З виникненням вільного танцю (кін. 19 – поч. 20 ст.) більшість з них перетворилася на хореографічні мініатюри різної тематики (американська танцівниця А. Дункан), викликані певними асоціаціями з музикою. Майстром змістовної хореографічної мініатюри був артист балету М. Фокін («Лебідь», створений для А. Павлової). У хореографічному мистецтві України хореографічна мініатюра виникла на основі традиції вітчизняного музикально-драматичного театру, де органічно використовувалися танцювальні

номери, з урахуванням здобутків європейського модерного танцю: Р. Прийма-Богачевська («Сваха», «Жахи війни»), О. Вікул («Солоха», «Ярило») та ін. Від 1935 образні відтворення жіночої долі у вигляді хореографічної мініатюри були й у репертуарі «Жінхорансу» (Жіночого хорового театралізованого ансамблю). Видатним автором та виконавцем став В. Авраменко («Сон Катерини», «Довбушева ніч» та ін.). Його традиції продовжили Я. Чуперчук – засновник та керівник ансамблю «Гуцульський балет» та відомі балетмейстери О. Сегаль («Лісоруби», «Чабани»), Г. Майоров («Бистрина»). На новому етапі розвитку хореографічна мініатюра зазнала значних змін у тематиці та використанні сучасними виражальними засобами, серед головних представників – А. Рубіна («Грецький танець», «Мушкетер»), А. Рехвіашвілі (репертуар ансамблю «Сузір'я Аніко»), О. Ратманський («Збиті вершки», «Принади маньєризму»), Р. Поклітару («Білоруські голосіння», «Стара платівка»). Нині хореографічні мініатюри створюють у рамках хореографічного сценічного мистецтва, вона представлена численними жанровими різновидами у програмах сучасних танцювальних конкурсів.

Лекція № 12.

СЮЖЕТНИЙ ТАНЕЦЬ

ПЛАН:

1. Характерні особливості сюжетного танцю.
2. Особливості розкриття сюжету в сучасній хореографії.

Література:: 4, 14, 16, 20, 29.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Характерні особливості сюжетного танцю.

Сюжет від франц. (*sujet* - предмет) - в літературі, драматургії і кіно - порядок подій, що відбуваються в художньому творі. Сюжет - основа форми твору. У сучасній літературній критиці терміном "сюжет" зазвичай називають сам хід подій в творі, а під фабулою розуміють основний художній конфлікт та детальну мотивацію, які по ходу цих подій розвиваються. У сюжеті закладене загальне, у фабулі ж стислий зміст подій, зображених у творі у послідовному логічному розвитку, вимальовуються деталі. Зв'язок фабули з сюжетом дає ключ до драматургії. Сьогодні, сюжет - один з найважливіших засобів втілення змісту - узагальненої думки письменника, його ідейного та емоційного осмислення реального життя, вираженого через зображення (у літературі, театрі; пластичні

зображення у тому числі) вигаданих персонажів в їх індивідуальних діях і стосунках.

Види побудови сюжету:

- концентричний сюжет заснований на єдиному конфлікті, тобто конфлікт проходить через увесь твір і відрізняється визначеністю своєї зав'язки, кульмінації і розв'язки.
- авантюрна побудова сюжету відрізняється достатком цікавих подій, авантур; частенько властиво нагромадження подій і достаток зовнішніх дій;
- бродячий сюжет - сюжет, який багаторазово повторюється в різному оформленні у різних народів і в різних регіонах переважно в народній творчості (казки, міфи, легенди);
- аналітично-ретроспективний сюжет, що використовує в ході дії перестановки, в яких дія на сцені є лише тривалою розв'язкою, а сама "історія", відновлюється уривками через спогади, повідомлення, натяки, припущення.

*Типологія сюжетів.*Робилися неодноразові спроби класифікувати сюжети літературних творів, розділяти їх за різними ознаками, виділяти найбільш типові. Наприклад сюжети, відібрані драматургом Ж. Польти на початку ХХ століття : благання; порятунок; помста; злочин; помста– близькому за близького; раптове нещастя; жертва; бунт; викрадення; загадка; досягнення; ненависть між близькими, суперництво між близькими, що супроводжується вбивством; безумство, фатальна необережність; мимовільне кровозмішення, мимовільне вбивство близького; самопожертвування в ім'я ідеалу, самопожертвування заради близьких, жертва близьким в ім'я боргу, суперництво нерівних; злочин любові, безчестя улюбленої істоти, любов, що зустрічає перешкоди, любов до ворога; честолюбство; боротьба проти бога; неґрунтовні ревності; судова помилка; розкаяння совісті; знову знайдений.

Сюжетний танець– це одна із самих цікавих і складних форм хореографії. Перші сюжетні танці можна побачити в народній хореографії, в яких розкривається тема праці, героїка народу, відтворення явищ природи, поведки звірів та птахів, народного побуту, взаємовідношення людей та інше. У хореографічному творі кожний типаж, образ живе власним життям, має свій, лише йому властивий темперамент, характер тощо. Одна із характерних особливостей сюжетного танцю це наявність конфлікту. Конфлікт виникає тоді, коли якийсь суб'єкт, добиваючись мети (кохання, влади, ідеалу), протистоїть іншому суб'єкту(персонажу), відбувається зіткнення з психологічною перешкодою.

Психологічний конфлікт притаманний, як правило, сучасній хореографії і базується на суперечності світоглядів персонажів. Часто побутові та психологічні конфлікти співіснують в одному хореографічному творі.

2. Особливості розкриття сюжету в сучасній хореографії.

Створюючи сюжетний хореографічний номер, балетмейстер повинен враховувати п'ять частин драматургії: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Поєднання форми та ідеї образу завершує зміст експозиції. Далі створюється логічний зв'язок в епізодах з дією, виникає зав'язка, а потім починається дія між образами. Декілька епізодів поступового розвитку сюжету навантажуються протиріччями, які ведуть до кульмінації. Вся композиція накопичує ритмічну структуру до початку всіх взаємодіючих персонажів і створює динамічну або психологічну розв'язку.

Сюжетна лінія будується так, щоб глядач швидко зорієнтувався у виникненні, розвитку і розв'язанні конфлікту твору. Так, у складних сюжетних танцях хореограф готує глядача до подальшого сприйняття твору, використовуючи для цього пролог – своєрідний вступ до основного сюжетного розвитку.

Для розвитку дії необхідне виникнення таких ситуацій, суперечностей, які б дали поштовх. Іноді, це зіткнення позитивних і негативних героїв. Або початок розвитку якоїсь події, життєві колізії тощо. В сюжетних танцях, де розвиток дії відбувається, так би мовити на одному диханні, як правило є одна головна кульмінація. Проте, в окремих танцювальних постановках маємо кілька часткових кульмінацій, тобто кожна частина будується самостійно і має свої композиційно-сюжетні компоненти (в хореографічних сюїтах, розгорнутих композиціях, одноактних балетах).

Зауважимо, що побудова сюжету в хореографії зосереджує в собі одночасно і динамічну, і емоційну, і логічну, музично-драматичну лінії розвитку. При створенні сюжетного хореографічного твору мають розвиватись дві складові твору: драматургічна та лексично-пластична.

Лексиці необхідно приділяти увагу як мові, тому що це «абетка» в хореографії. Необхідно з виконавцями відпрацьовувати пластику у відображенні конкретної думки. Виразність і змістовність – це основа в хореографічному мистецтві, що допомагає виразити необхідну думку. Для сприйняття глядачем сюжетного хореографічного твору з конкретними образами в творі необхідні бути динаміка, експресія, віртуозність. Наприклад, розкриття сюжету п'єси Антона Чехова "Чайка" хореографом Джоном Нормайером (2002 рік, Гамбург).

Лекція № 13.

ХОРЕОГРАФІЧНА СТИЛІЗАЦІЯ (ЕТНОКОНТЕМПОРАРІ)

ПЛАН:

1. Народна хореографічна спадщина та сучасність.
2. Стилiзація народного i сучасного видiв хореографiчного мистецтва, як засiб культурної iдентифiкації сучасної української хореографії.

Лiтература: 19, 26, 32, 34.

ОСНОВНИЙ ЗМIСТ

1. Народна хореографічна спадщина та сучасність.

У сучасних глобалізаційних умовах вивчення фольклору має велике значення для збереження і розвитку національної культури будь якого народу світу. В фольклорі закладено багатство народної мудрості, поезії та краси. Це коріння духовності народу. Сьогодні письмових матеріалів та записів істинно народних танців майже не зберіглося. В Україні залишилась художня та сценічна обробка фольклору. Обробка та збереження фольклорного танцю - одна з актуальних проблем, що хвилює не тільки балетмейстерів, фольклористів, а й широке коло шанувальників хореографічного мистецтва. Ні в якому іншому виді мистецтва так яскраво, так безпосередньо не розкривається душа народу, його побут, звичаї, як у танці. На святах сімейних та масових народ танцює в першу чергу для себе. Для того, щоб показати такий танець на сцені, перше його треба сценічно та художньо обробити.

Художня обробка - це збереження першооснови конкретного твору танцювального фольклору, його характерних національних рис, та перебудова якого здійснюється за законами сценічного майданчика. Компенсація відбувається при обробці сценічного танцю. Тобто треба звернути увагу на малюнок, зміст, динаміку, музичні повтори. Необхідно:

- скоротити довжину танця в цілому та одного й того ж самого малюнка, кількість повторювань в рухах;
- посилити засоби виразності- ускладнення малюнку, лексиці, збільшення динаміки, додавання експресії;
- розробка нової драматургії, збагачення прийомів драматургії;
- зробити художню обробку і в музиці: аранжувати та гармонізувати;
- додати нові інтонації (по мотивам фольклору); зберегти всі музичні теми та використовувати національні інструменти
- кількість учасників скоротити.

Художня обробка фольклору трохи відрізняється від сценічної. В неї нема суворих рамок та вимог до постановника. Постановник може вибрати найбільш характерний композиційний прийом, взяти один характерний елемент, який притаманний конкретній місцевості та розвивати його. Наприклад, слов'янські народні традиції мали своє втілення і у класичній хореографії. Так, на музику І. Стравінського видатний балетмейстер М. Фокін створив найсучасніший балет ХХ століття – “Весна священна” (1913р.). Використання фольклорного матеріалу, пошуки нових прийомів становлення класичної форми в народних сценах балету – все це, разом, створило міцну базу для подальших творчих пошуків багатьом балетмейстерам сучасності.

Видатні хореографи танцю модерн, контемпорарі та сучасного класичного балету неодноразово зверталися до цього твору (серед них - Марі Вігман, Марта Грехем, Моріс Бежар, Піна Бауш, Боріс Ейфман, Алла Рубіна, Жосет Б'язі), кожного разу намагаючись по-своєму знайти вихід з конфліктної ситуації, в якій опиняється людина, що затиснута між стихією внутрішніх сил і нав'язаної йому необхідністю присутності в цивілізованому світі.

2. Стилізація народного і сучасного видів хореографічного мистецтва, як засіб культурної ідентифікації сучасної української хореографії.

Стилізація народного танцю – явище не нове. Процес роботи над нею вимагає від балетмейстера вміння логічно й мотивовано поєднувати лексику сучасної хореографії або класичної з народною. Але для такої роботи балетмейстер має розумітися в особливостях фольклорного, етнографічного матеріалу, знати своєрідність національного характеру народу, мати відчуття стилю, щоб досконало поєднувати різні за напрямом танцювальні елементи.

Основними критеріями стилізації є:

- експресивність та театралізованість танцю, в якому присутня творча інтерпретація фольклорного матеріалу певної країни, народу;
- трансформація народної символіки чи старовинних побутових приладь, елементів народних промислів;
- інтерпретація музичного супроводу, що може звучати як історичні думи, вірші, давні ліричні пісні, чи мелодії наших предків зіграні на первісних музичних інструментах, або ж вдалі аранжування та обробки сучасних пісень на народні мотиви;
- стилізація та інтерпретація рухів народної хореографії;
- індивідуальність творця (балетмейстер закладає глибоку етнічну основу певної нації, країни, регіону, території, історичного періоду чи навіть державного символу, демонструючи своє бачення обраного процесу).

Новою тенденцією в мистецтві створення сучасної хореографії вважається не стилізація, а створення якісно нового художнього продукту за допомогою органічного з'єднання сучасних видів мистецтва з етнічною, фольклорною основою. Українські науковці визначають як етноконтемпорарі – синтез народних традицій із інноваціями танцювального мистецтва ХХ століття.

Лекція № 14.

ПОСТАНОВКА ТАНЦІВ НА ОСНОВІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВА

ПЛАН:

1. Особливості синтезу різних видів і напрямів мистецтва, зокрема хореографічного.

Література:: 19, 25, 26, 28, 31, 32, 34, 42, 45.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

1. Особливості синтезу різних видів і напрямів мистецтва, зокрема хореографічного

Сінтез — процес з'єднання або об'єднання раніше розрізаних речей або понять в ціле або набір. Термін походить від грец. σύνθεσις — поєднання, приміщення разом (σύν — з, разом і θεσις — стан, місце). Синтез є способом зібрати ціле з функційних частин як антипод аналізу — способу розібрати ціле на функційні частини.

Відповідно, під синтезом мистецтв ми розуміємо гармонійне поєднання різних мистецтв. При цьому треба розрізняти синтетичні мистецтва і окремі твори, побудовані на синтезі мистецтв. У першому випадку завжди знайдений новий мовний код, який може використовуватись у подальшому, а в другому - є зазвичай лише експеримент. Отже, при синтезі різних видів мистецтва (тобто спільної художньої організації простору і часу, узгодженості масштабів, пропорцій, ритму) має створюватись якісно нове художнє явище з світоглядною, образною і композиційною єдністю компонентів мистецтва.

Різновиди синтезу мистецтв виділяються зазвичай за кількістю поєднаних простих мистецтв і їх характеру (статичні або динамічні тощо).

Найбільш часто виділяють:

- архітектурно-художній синтез (з'єднує статичні мистецтва);
- театральний синтез (його основа - динамічне мистецтво).

Синтез мистецтв необхідно розуміти у двох значеннях: як історичну категорію, що відображає зміст художніх цілісностей, що склалися на певному етапі розвитку мистецтва в результаті постійного процесу інтеграції (поряд з

процесом диференціації); як цілком певну цілісність, доступну споглядання і аналізу. Звідси типологічно синтези різняться на пластичний, театральний, кінематографічний, хореографічний.

Синтез може здійснюватися на різних рівнях: усередині виду мистецтва (наприклад, використання форми класичного танцю — варіація, па-де-де, па д'аксьон і т. д. — в модерн балеті) і між мистецтвами (наприклад, введення кінематографічного зображення в балетну дію). Різним може бути співвідношення між мистецтвами, що беруть участь в синтезі. Один вид може повністю домінувати, підпорядковувавши собі інші (наприклад, староегипетська архітектура підпорядковує собі скульптуру і живопис; танець *contemporary* — модерн, джаз, класичний); в синтезі загальне значення може придбати якість, що властива одному з мистецтв (наприклад, імпресіонізм в живописі (Едуард Моне і П'єр Огюст Ренуар) та музиці (Ерік Саті, Клод Дебюссі та Моріс Равель) яким властива невимушеність, свіжість, вібрації світлових та пластично-рухових нюансів, фіксація швидкоплинних вражень, відобразились у новаторських танцях з тканиною Л. Фулер, імпровізацією А. Дункан, роботах М. Фокіна (Вмираючий лебідь)); кубізм в візуальних мистецтвах (Пабло Пікассо і Жорж Брак), яким характерно абстрагування від дійсності, розчленування форми і конструювання нової реальності, додали джазовому і модерн танцю кутові позиції, положення тіла, пластично-просторові форми (Р. Лабан). Як у окремі історичні епохи, так і відповідно до конкретного задуму художника види мистецтва можуть тісно зростатися між собою (танець і музика), гармонійно доповнювати один одного (танець і образотворче мистецтво, зокрема театральне-декораційне) і знаходитися в контрастному зіставленні (танець і акторське мистецтво (П. Бауш *Kontakthof*) або медіа-арт)

Архітектура і монументальне мистецтво постійно тяжіють до об'єднання, створюючи архітектурно-художній синтез, в якому живопис і скульптура, виконуючи власні завдання, також розширюють і тлумачать архітектурний образ. У цьому просторово-пластичному синтезі зазвичай беруть участь декоративно-прикладне мистецтво (засобами якого створюється наочне середовище, що оточує людину), а також витвори станкового мистецтва. Синтез тимчасових мистецтв (поезія, музика) здійснюється у всіх жанрах вокальної і вокально-театральної музики (пісня, романс, кантата, ораторія, опера і др); своєю формою синтезу музики і поезії є багато творів програмної інструментальної музики. Театр, кіно і родинні їм часово-просторові мистецтва за своєю природою синтетичні, вони об'єднують творчість драматурга (сценариста), актора, режисера, художника, а в кіно також оператора; у музичному театрі драматичне мистецтво виступає в єдності з вокальною і інструментальною музикою, хореографією і т. д. мистецтво режисера естетично

об'єднує компоненти художнього театрального або кінематографічного твору в нове ціле.

Як правило, мистецтва поєднуються за спорідненістю жанрів.

Вітчизняний дослідник М. Каган пропонує наступні критерії для виділення жанру:

- 1) сюжетно-тематичний;
- 2) структурний (композиційний);
- 3) ступінь пізнавальної ємності (зрозуміло, що у історичного роману вона буде більшою, ніж у фортепіанної сюїти);
- 4) аксіологічний зміст (зокрема, затвердження певних цінностей або анти цінностей, наприклад, у трагедії або комедії).

Основними критеріями є: співвідношення багатьох видів хореографії з іншими видів мистецтва: образотворчого, музичного, кіно-, відео-арту; синтез мистецтв у хореографії у формі симбіозу та концентрації. Взагалі сама технічна база побудована на гармонійному поєднанні східних практик, таких як: цигун, айкідо, йога з основами класики та імпровізаційних методів. Окрім цього додаються базові принципи роботи з напрямом руху та тілом: дихання, відчуття роботи різних груп м'язів, робота над центром тяжіння, гравітацією та вагою. Використовується інерція та просторове усвідомлення положення власного тіла.

Література

1. Антіпова І. Аніко Рехвіашвілі: Я вибудовую емоції // Майдан зірок. – 1998. – № 19.
2. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / Д. Бернадська. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2005. – 20 с.
3. Білаш П. Н. Балетмейстерське мистецтво і становлення української хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30 років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / П. Н. Білаш ; ДАКККіМ. – Київ, 2000. – 18 с.
4. Голдрич О. Хореографія: основи хореогр. мистецтва, основи композиціїтанцю / О. Голдрич. – Львів : Край, 2003. – 160 с. – (Електронна версія: <https://vseosvita.ua/library/horeografia-ogoldric-dokument-worddocx-282476.html>).
5. Колногузенко Б. Н. Сюжетныйтанец: от замысла к воплощению. — Харьков : ДИАРТ, 1990. — 93 с.

6. Колногузенко Б. М. Хореографічна сюїта [Електронний ресурс] : метод. матеріали з курсу "Мистецтво балетмейстера" / Б. М. Колногузенко. – Харків : ХДАК, 2007. – 95 с. – Режим доступу: <http://195.20.96.242:5028/khkdak-xmlui/handle/123456789/1105>.
7. Колногузенко Б. М. Хореографічне мистецтво : зб. ст. / Б. М. Колногузенко. – Харків : ХДАК, 2008. – 222 с.
8. Композиція танцю. Малюнок танцю : метод. рек. до вивчення курсу «Мистецтво балетмейстера» / уклад. Б. М. Колногузенко. — Харків : ХДАК, 1992. — 26 с.
9. Колногузенко Б. М. Види мистецтв і хореографії : метод. посіб. / Б. М. Колногузенко ; Нац. хореогр. спілка України. – 2-ге вид., допов. – Харків, 2014. – 319 с.
10. Колногузенко Б. М. Хореографічна композиція : метод. посіб. з курсу "Мистецтво балетмейстера" / Б. М. Колногузенко ; Харків. держ. акад. культури, Харків. обл. осередок Нац. хореогр. спілки України. – Харків : ХДАК, 2018. – 207 с.
11. Колногузенко Б. Н. Сольний танец : метод. розробка по курсу "Искусство балетмейстера" / Б. Н. Колногузенко ; Харьк. гос. акад. культуры. – Изд. 2-е, доп. – Харьков : ХГАК, 2007. – 52 с.
12. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Т. Г. Кохан ; ДАКККіМ. – Київ, 2002. – 16 с.
13. Королева Э. Ранние формы танца / Э. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1977. – 215 с.
14. Кривохижа А. Роздуми про мистецтво танцю. Записки балетмейстера / А. Кривохижа. — Кіровоград : Центр.-Укр. вид-во, 2012. — 172 с.
15. Основи композиції та постановки танцю: сучасна тема в хореографії : навч. посіб. / О. В. Лиманська [та ін.]. — Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2014. — 114 с.
16. Лимар Л. Криза позитивного героя в сучасному мистецтві театру і кіно // Світ соціальних комунікацій: наук. журн / [за ред. О. М. Холода]. – К. : КиМУ, ДонНУ, 2012. – № 7. – С. 153–159.
17. Островська К. В. Історія та розвиток кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2014. – Вип. 45. – С. 149–156.
18. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрями в Галиччині (20–29-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / В. В. Пастух ; КНУКіМ. – Київ, 1999. – 21 с.

19. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) / Ірина Пісклова // Народна творчість та етнологія. – 2015. – № 5. – С. 64–70.
20. Погребняк М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – історія та теорія культури / М. Погребняк. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2009. – 19 с.
21. Рехвіашвілі А. Мистецтво балетмейстера : навч. посіб. / Рехвіашвілі А. Ю., Білаш О. С. — Київ : КНУКіМ, 2017. — 152 с.
22. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). – Київ : Муз. Україна, 1975. – 223 с.
23. Хендрик О. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту / О. Ю. Хендрик // Вісн. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – 2017. – № 3. – С. 128–132.
24. Хендрик О. Розвиток соціальності первісної людини засобами танцю / О. Хендрик // Вісн. Харків. держ. акад. культури : зб. наук. пр. – Харків, 2009. – Вип. 27. – С. 289–298.
25. Хендрик О. Педагогічні підходи до створення contemporary dance під час навчання балетмейстерському мистецтву студентів українських ЗВО // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2019. – Вип. 65. – С. 196–206.
26. Хендрик О. Педагогічні прийоми композиції contemporary dance: досвід Каролін Карлсон // Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. – Умань, 2020. – Вип. 2. – С. 145–153.
27. Шевчук А. Дитяча хореографія : навч.-метод. посібник / А. С. Шевчук. – 3-тє вид., зі змін. Та доповн. – Тернопіль : Мандрівець, 2016. – 288 с.+ вкл. : 8 с. : іл.
28. Фокин М. Противтечения / М. Фокин. – Л. : Искусство, 1981. – Изд. 2-е, доп. и испр. – 510 с.
29. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. Чепалов. – Х. : Харківська держ. академія культури, 2007. – 344 с.
30. Шабаліна О. М. Пластичність. Мова. Тіло : монографія / О. М. Шабаліна ; Харків. держ. акад. культури. – Харків : ХДАК, 2018. – 192 с.
31. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – історія та теорія культури / Д. Шариков. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2008. – 190 с.

32. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю : монографія / Д. Шариков. – К. : КиМУ, 2013. – Ч. I. – 204 с.
33. Шариков Д.І. "Contemporary dance" у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. – К.: КиМУ, 2010. – 170 с.
34. Яніна-Ледовська Є. В. Балет «Весна священна» в трактуванні українських хореографів (1998–2013) / Є. В. Яніна-Ледовська // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2014. – Вип. 46. – С. 211–219.
35. Cheney G. Basic Concepts in Modern Dance. A Dance Horizons Book. Princeton Book Company, Publishers. – Princeton, New Jersey, 1989. – 128 p.
36. Eufeldt L. A primer for choreographers. Waveland Press, Inc. – Illinois, 1988. – 113 p.
37. Hays J. Modern Dance: A Biomedical Approach to Teaching. – St. Louis, MO: C.V. Mosby, 1981.
38. Horst L., Russell C. Modern Dance Forms. – Princeton, NJ: Dance Horizons/Princeton Book Co., Publ., 1987.
39. Humphrey D. Construire la danse. – Bernard Coutaz, 1990. – 224 p.
40. Fitt S. Dance Kinesiology. – New York: Schirmer Books, 1988.
41. Foster S. L. Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. – Berkeley, CA: The University of California Press, 1986.
42. L'apôétique de la danse contemporaine, Laurence Louppe, éditions Contredanse, 1997.
43. Lewis D. The illustrated dance technique of José Limón. – New York: Harper and Row, Publishers, 1984.
44. Livett A. Contemporary Dance. – New York: Abbeville Press, 1978.
45. Minton S. C. Choreography: A Basic Approach Using Improvisation. – Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc., 1986.
46. Robinson J. Danse, chemin d'éducation : pour une pédagogie de l'être, auto-édité, 1993, diffusion Atelier de la danse.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Конспект лекцій
до дисципліни

Укладач:

ХЕНДРИК Ольга Юрїївна

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сучасної та бальної хореографії

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерний набір Хендрик О. Ю.

Підписано до друку 25.09.2021 р. Формат 60x84/16
Гарнітура "Times". Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 3,4. Обл.-вид. арк. 3.
Наклад 100. Зам. № 30

Адреса редакції видавця
ХДАК, 61057, Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в AladdinPrint
Україна 61057, м. Харків, вул. Донець-Захаржевського, 6/8