

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Художньо-педагогічний факультет
Кафедра хореографії

ФОРМИ ПОСТАНОВКИ ТАНЦІВ

*Методичні рекомендації теоретичної частини
практичного курсу*

“Мистецтво балетмейстера”

*для студентів I – IV курсів
спеціальності 024 Хореографія*

Рівне – 2019

УДК. 792.82.071.2 (072)

Форми постановки танців: Метод. рекомендації теоретичної частини практичного курсу “Мистецтво балетмейстера” для студентів 1–4 курсів / Упоряд. Самохвалова А.В. – 3-е вид. доп. – Рівне: РДГУ, 2019. – 42 с.

Упорядник: *Самохвалова Алла Василівна* – старший викладач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету.

Рецензенти: *Лілія Савчин* – в.о. завідувача кафедри хореографії, кандидат історичних наук, доцент, професор кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету.

Євгенія Жемчугова – заслужений працівник культури України, художній керівник зразкового аматорського ансамблю танцю «Полісяночка».

*Рекомендовано до друку на засіданні кафедри хореографії РДГУ
(Протокол № 2 від 20 лютого 2019 року)*

ЗМІСТ

Передмова	4
Опис предмета навчального курсу.....	5
Хоровод	6
Рондо.....	11
Хореографічна мініатюра	12
Варіація.....	16
Монолог.....	19
Класифікація мініатюр.....	20
Сюїта.....	21
Формейшн	25
Словник використаних термінів.....	27
Рекомендована література	28
Тестові завдання	30
Словник народних побутових танців.....	36

ПЕРЕДМОВА

Методичні рекомендації “Форми постановки танців” з дисципліни “Мистецтво балетмейстера”, розширені та доповнені, пропонуються для викладачів та студентів I-IV курсів кафедри хореографії вищих та середніх спеціальних навчальних закладів культури, мистецтв та освіти.

У роботі подано короткі історичні есе виникнення форм постановки танцю та чіткі теоретичні визначення кожної із запропонованих для вивчення форм сценічного танцю, а саме: хореографічна мініатюра (варіація, монолог, види хореографічних мініатюр), рондо, хоровод (середньовічна західноєвропейська карола), сюїта (дивертисмент), що допоможе балетмейстеру в практичній діяльності.

Студенти повинні *знати* історію та основні теоретичні визначення кожної із запропонованих танцювальних форм і *вміти* використати запропонований матеріал при постановці розширеного етюда або закінченого танцювального номера.

Засвоївши теоретичний матеріал, студенти, викладачі, керівники танцювальних колективів зможуть активно його використовувати у практиці роботи хореографа-постановника.

Методичні рекомендації з дисципліни “Мистецтво балетмейстера” рекомендовано викладачам хореографічних дисциплін шкіл сучасного, народного, спортивного бального танцю та хореографам для втілення творчих ідей у практику роботи.

Структура методичних рекомендацій: лекційний матеріал, словник використаних термінів, список рекомендованої літератури, тестові завдання, словник народних побутових танців для виконання завдань орієнтованих на роботу з малюнком.

У методичній розробці використані матеріали історико-етнографічних експедицій організованих Державним науковим центром збереження культурної спадщини від техногенних катастроф, учасником яких була Самохвалова Алла Василівна.

Опис навчальної дисципліни

Курс “Мистецтво балетмейстера”	Напрямок, спеціальність, освітньо- кваліфікаційний рівень	Характеристика навчального курсу
<p>Кількість кредитів відповідних ECTS: 34</p> <p>Змістовних модулів: 26</p> <p>Загальна кількість годин: 1020</p> <p>Аудиторних годин: 408</p>	<p>Спеціальності 024 Хореографія</p> <p>Освітній ступінь: бакалавр</p>	<p>Обов’язковий рік підготовки: 4</p> <p>Семестр: 1–8</p> <p>Лекцій: 28 години</p> <p>Практичних: 208 годин</p> <p>Лабораторних: 90 годин</p> <p>СРС: 612 годин</p> <p>Індивідуальні заняття: годин</p> <p>82</p> <p>Вид контролю: Іспити: 1, 3, 4, 7, 8 семестри Заліки: 2, 5, 6 семестр</p>

ХОРОВОД (1 курс)

Хоровод (регіональні назви – харагод, каравод, курагод, круги, походяча, ходеси, танки, карагод, та ін.) – колективне пісенно-хореографічне дійство, феномен народної танцювальної культури, що синкретично об'єднує одночасно виконувану пісню та її пластичний та ігровий супровід [7].

Історики й мистецтвознавці (прп. Нестор Літописець, Б. Рибаків, В. Верховинець, К. Голейзовський, А. Гуменюк, Ю. Чурко, К. Василенко) традиційно відносять хороводи до прадавніх обрядових хореографічних форм. З часом зв'язок хороводів із обрядами послаблювався, зникали й самі натуроморфні язичницькі обряди, а хоровод поступово ввійшов до побутового репертуару слов'ян. Еволюція хороводу призвела до того, що співвідношення творчих початків змінювалося, кожний з них міг виступати як головний і самостійно визначати жанрову належність хороводу. У поганський період, наприклад, відбувалося ускладнення хореографічних елементів хороводів, їм слов'яни надавали особливого, майже виключно ритуального значення.

Із прийняттям християнства в Київській Русі (після 988 р.) духовний світ русинів-українців почав послідовно перероджуватися під його впливом від дохристиянських вірувань до православних цінностей, які поступово полишали свідомість русинів.

Можливо, шануючи традицію, аби зберегти духовні надбання минувшини, язичницькі звичаї та обряди пристосували до вимог церкви. Так, історик В. Борисенко стверджує, що вже в IX столітті “чоловіки й жінки водили хороводи, танцювали і співали, обрядовими мотивами супроводжували святкові дні, піснями-плачами проводжали небіжчиків, величальними сюжетами зустрічали наречених” [2].

“Вже в хороводах – найперших за часом танцях, - запевняє А. Гуменюк , – формуються окремі композиційні елементи, хореографічні малюнки й танцювальні рухи, які знайшли широке застосування та подальший розвиток у танцях інших жанрів” [5].

На зміну об'єднаній спільності людей в хороводі, які втілювали колективний, позаіндивідуальний початок, логічно прийшло подрібнення всієї хороводної маси аж до виходу з неї окремих індивідуумів. Крім соціально історичних причин, цьому процесові допоміг розвиток виразних елементів хороводу (поява діалогічних форм, дроблення побудов малюнку, ігрова диференціація тощо).

Особливого значення набуває хоровод у формуванні всього комплексу звичаєво–естетичних ідеалів у житті народу. Тут суттєвим було співвідношення ідеалу зовнішньої краси і внутрішнього стану, що досягалося нормативним закріпленням костюма, головного убору, правил поведінки, манери триматися, особливостей пластики.

Тематика українських хороводів умовно поділяється на три групи.

До першої належать хороводи, в яких відображаються трудові процеси, до другої – хороводи, де відобразилися родинні й побутові відносини між людьми, до третьої - хороводи календарного циклу [6]. Сучасна класифікація пропонує розрізнити три підвиди хороводів.

1. Хороводні пісні – із першочерговим пісенним початком, які витіснили на другий план хореографічні й ігрові моменти. Як правило, в повільному темпі, з мелодією широкого характеру. Хореографічний матеріал - особливо простий. Пластична виразність реалізується в просторовій побудові (коло, пряма лінія, колона, “ворота”, “змійка”, “вісімка”).

2. Ігрові хороводи – характеризуються рівноцінним поєднанням хороводних початків. Тут ігрове дійство набуває функції центрального, координуючого. Зв’язок хореографії з текстом і музикою стає тіснішим. Ускладнюються просторові побудови (півколо, коло з ігровою парою в центрі). Хореографічна лексика збагачується стрибками, присядками, обертами, притопами, хлопками, більш складними стають положення рук. Різновид – хороводні ігри, в яких ігрова функція домінує над іншими.

3. Хороводні танці – хореографічні елементи стають головним виразним і жанрово-створювальним початком. Залежно від того, що в пластичному матеріалі виходить на перший план (еволюція просторових побудов або віртуозних танкових елементів), хороводні танці поділяються на повільні й швидкі [7].

Фрагменти хороводів, які в недоторканості дійшли крізь століття до нашого часу, збережені у поліському регіоні України. 1997 року на Рівненському Поліссі ми записали від Ганни Касянчик 1901 року народження, мешканки села Борове Зарічянського району Рівненської області, танець “довгий” (він ще зустрічається під назвою “простий”, “довгач”, “совгач”, “козачок”). Респондент вказувала на те, що в цьому танці брала участь необмежена кількість людей, які ставали у дві лінії (одна навпроти другої обличчям). Виконавці бралися “під руки” й рухалися назустріч (лінія до лінії), а потім

закуючи відходили на попередню позицію. При цьому виконувався простий крок або крок із підскоком. Уся дія відбувалася переважно за селом на просторому майдані або вздовж дороги. Цей хоровод відноситься до хороводних танців, у яких хореографічні елементи стали головними, виразними із жанрово-створювальним початком.

До ігрових хороводів належить веснянка “Журавель”, яка й донині побутує на Рівненському Поліссі.

*Ой, жур-журавель, да не їж конопель,
Да не їж проса, бо відріжем носа!*

Почувши таку веснянку, й старі, й молоді, й діти бігли на вулицю сподіваючись розваг.

Головував у дійстві парубок. До нього приєднувалися по черзі всі охочі “погуляти “Журавля”. Так утворювався ланцюжок із людей, які бігли вздовж вулиці, тримаючи одне одного за руки. Подібні ігрові хороводи записали в багатьох селах Дубровицького району Рівненської області.

У селі Мочулище Дубровицького району весняні розваги теж починав молодий сильний парубок. Він тримав у руці “турмасу” (довгу жердину з пов’язаною кольоровою стрічкою), біг і вигукував: “А до турмаси”, закликаючи так усіх на вулицю. Незалежно від віку та статі, всі охочі приєднувалися до головного парубка, утворювали “ланцюжок” і бігли далі, тримаючись за руки, один за одним. Хто не встигав, того підганяли “турмасою”. Під час розваги виспівувався “Журавель”.

Не менш цікаві веснянки, якими набирали хоровод, ми зафіксували в Дубровицькому районі.

*До нас, дівочки, до нас,
А в нас да лілієнька,
А в нас да лілієнька,
Що не день, то неділенька!..*

*Наше село Дубровица,
Наше село Дубровица,
Нема кому веселітса!
Старі баби повмирили,
Молодички постарелі...*

Ці веснянки виконували тільки дівчата, ходячи від двору до двору і співом викликаючи своїх подруг до участі в розвагах. Дівчата йшли по двійко, по троє, по четверо, вибудовуючи, таким чином, розімкнутий хоровод, який рухався до центру села.

Весну “співали” до Пасхи й у селі Стрільськ Сарненського району Рівненської області. У черговій історико-етнографічній експедиції влітку 2008-го нам пощастило записати від Єфросинії Ревіч 1937 року народження та Оксани Ревіч 1937 року народження весняні хороводні пісні, в яких хореографія йде за піснею.

*Ой линку наш, линку,
Зелений барвінку!
Як ми тебе вели
Й у неділю поранесеньку,
Й у неділю поранесеньку
На камені та й білесеньком...*

Дві групи виконавиць стоять із двох сторін дороги. Перша група, співаючи, рухається ланцюжком уперед уздовж дороги. Інша - в цей самий час залишається стояти на місці. Потім прохід зі співом повторює друга група, і так, доки не доспівають веснянку. При цьому виконується простий крок. Виконавиці під час руху тримаються за руки.

За такою ж схемою “водили” “Ратушку”, яку ми записали в селі Стрільськ Сарненського району від Ганни Щербан.

*А ми поле горали, горали!
Зелена наша ратушка,
Жовтий цвіт.*

*А ми просо сіяли, сіяли!
Зелена наша ратушка,
Жовтий цвіт...*

“Метелиця – вид хороводу, - переконаний український дослідник А. Гуменюк. - Зв’язки з хороводами виявляються відповідною позицією (коло) та масовістю... Цей танець перейшов із обряду в побут народу” [5].

“Метелицю” довгий час не фіксували у природному середовищі. Але нам вдалося у 2008-му в селі Корост Сарненського району

Рівненської області від Уляни Чиж 1934 року народження записати танок, у якому брали участь не менше десяти пар учасників. Пари ставали одна за одною, вибудовуючи колону. Перші дев'ять пар утворювали ворітця, в які пробігала десята пара, а потім й усі по черзі. Перша пара залишалася на місці. Всі виконавці, пробігаючи у ворітця, утворювали коло. Проходячи повне коло, вони знову утворювали “струмок” – колону, й повторювали все спочатку.

Цей танок за ознаками можна віднести до ігрових хороводів і одночасно до побутових танців, оскільки танцювали під музику “Метелиці”, яку пропонував гармоніст.

К. Голейзовський у книзі “Образы русской народной хореографии» вказує, що первинною класичною формою хороводу є сукупність пластики, тоніки й ритму. Хоровод був і залишається ігровим, завжди сюжетним масовим фігурним танцем, який у змозі прийняти будь-які пісенні ритми [4].

Із твердженням видатного хореографа ХХ століття важко не погодитися, оскільки матеріали фольклорних експедицій доводять життєздатність хороводів, однієї з розповсюджених танцювальних форм, яка побутує і в сучасному українському селі.

На теренах України ще й нині можна віднайти цікаві танцювальні елементи “реліктової” культури нашого народу, які цілком чи фрагментарно доносять щирі респонденти вдячним дослідникам, подовжуючи таким чином ланцюжок пам'яті та відтворення у нових формах мистецької спадщини, в даному випадку - прадавнього кола – хороводу.

Контрольні запитання:

1. Визначення хороводу.
2. Сучасна класифікація хороводів.
3. Специфіка постановки хороводів згідно з їхньою класифікацією.
4. До яких форм танцю відноситься хоровод?
5. Які ви знаєте регіональні назви хороводів?

Використана література:

1. Алексютович Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры: учеб. пособие [для культ.-просвет. и хореограф-х училищ] / Л. К. Алексютович. – Минск: Высшая школа, 1978. – 528 с.

2. Борисенко В. Й. Курс української історії: навч. посібник [для студентів вищих закладів освіти] / В.Й. Борисенко. – Київ: Либідь, 1998. – 616 с.
3. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1996. – 494 с.
4. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 368 с.
5. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. – 235 с.
6. Гуменюк А. І. Українські народні танці / А. І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969. – 614 с.
7. Народный танец: Проблемы изучения: сборник научных трудов. / – Санкт-Петербург, 1991. – 233 с.
8. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск: Высшая школа, 1990. – 415 с.

РОНДО (1 курс)

Рондо – одна з давніх музичних форм. Назва походить із середньовічної Франції. Рондами (від «rondeau» – коло і «ronde» – хоровод) називали хороводні пісні. Виконувалась ронда так: солісти-заспівувачі співали свою мелодію на різні строфи тексту, а хор повторював приспів, у якому не змінювалися слова та музика. Від цих хороводів бере свій початок рондо – особлива форма побудови музичного та хореографічного творів.

Починається рондо з головної теми, яку називають рефреном (її можна порівняти з приспівом пісні). Упродовж рондо цей приспів повертається не менше трьох разів, чергуючись із іншими музичними епізодами. У формі рондо написано багато інструментальних п'єс у народному характері.

Хореографічне рондо композиційно вибудовується за принципом музичного, де тема (малюнок – коло або інший малюнок) повторюється не менше трьох разів. Проте на відміну від хороводу, який розвивається як форма народного танцю, рондо застосовується при постановці сучасного, а також великих форм спортивного бального танцю.

В умовах викладання дисципліни “Мистецтво балетмейстера” одночасно для студентів сучасної, спортивної бальної та народної хореографії хореографічна форма рондо пропонується для вивчення, поряд із хоромом, оскільки поглиблює можливості всіх вище названих видів хореографії.

Контрольні запитання:

1. Етимологія терміну рондо.
2. Принципи побудови хореографічного рондо.
3. Специфічні особливості хорому та рондо.

Використана література:

1. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах / Л. Михеева. – 3-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 175 с.
2. Карп Поэль. Младшая муза / Поэль Карп. – М.: Детская литература, 1986. – 190 с. – (В мире прекрасного).
3. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца / В. М. Пасютинская. – М.: Просвещение, 1985. – 223 с.

ХОРЕОГРАФІЧНА МІНІАТЮРА (2 курс)

Хореографічна мініатюра – мала форма танцювально-сценічного спектаклю. Існує як на естраді, так і в балетному театрі. Може бути сюжетною і безсюжетною.

Хореографічна мініатюра сформувалася всередині балетного спектаклю. На початку XIX століття в Росії входила в національні дивертисменти І. М. Аблеца, І. І. Вальберха, А. П. Глушковського.

Із середини XIX століття хореографічна мініатюра з'явилася на концертній естраді (“Мужичок”, “Матлот” у постановці І. М. Петіпа та інші), продовжуючи розвиватись і в балетному спектаклі (“казки” в “Сплячій красуні”, національні дивертисменти в “Лебединому озері” та в “Раймонді”. Балетмейстер Петіпа). Хореографічні мініатюри (“Вакханалія”, “Лебідь” - обидві на музику Сен-Санса) створював М. Фокін.

Часто хореографічні мініатюри, об'єднані єдиним задумом, складаються в серії (“Скрябініана”- балетмейстер К. Голейзовський,

“Образи Родена” - балетмейстер Л. Якобсон, “Картинки з виставки” - балетмейстер Ф. Лопухов).

Хореографічна мініатюра – форма сприятлива для хореографічного експерименту, пошуку нових образів та виразних засобів. У ХХ столітті засобами хореографічної мініатюри були здійснені перші спроби втілити сучасну тематику на сцені.

У 20-х роках ХХ століття, з появою нового жанру, естрадний танець поглиблює можливості хореографічної мініатюри. “Танець органічно вводиться в нові театральні форми, народжені самим життям: мітинги-концерти, інсценування, агітсуди, виступи “живих газет” і “синьоблузників”. Український мистецтвознавець О. Касьянова доводить, що на процес створення нового радянського танцю, з використанням традиційних хореографічних прийомів, великий вплив виявив досвід роботи із збору, обробки й популяризації зарубіжних масових “плясок” інституту методів позашкільної роботи Наркомосвіти. Танцювальні номери потрібно уявляти як стилізовані, “естрадізовані” варіанти російських, українських, білоруських, татарських, циганських танців, “лезгінок”, традиційного “яблучка”, акробатичних дуєтів [5].

У 30 - роках ХХ століття активно створюються Республіканські ансамблі народного танцю. Український ансамбль народного танцю очолили танцівники і балетмейстери Павло Павлович Вірський (1905 - 1975) ті Микола Олександрович Болотов (1904 - 1955). У своєму першому складі ансамбль проіснував три роки. 1940–го року його реорганізували в Ансамбль пісні і танцю. Але за перший короткий період існування колективу балетмейстер П. Вірський та М. Болотов створили танцювальну програму національностей, які населяли територію України: українців, росіян, євреїв, поляків, циганів і молдаван. У кращих номерах ансамблю вималювались яскраві національні характери, що відображені в танцювальних номерах, які позбавлені сюжетної основи (“Молдовеняска”, “Гопак”, “Запорожці”).

Наприкінці 30-х років повністю склались організаційні й художні форми великих танцювальних колективів, і не тільки ансамблів народного танцю. Але в практиці цих колективів, які ставили перед собою різні творчі завдання, народний танець був одним з основних жанрів. Деякі класичні виконавці академічних театрів у програму своїх сольних виступів включали народно-характерні танці.

У період Другої світової війни зростає зацікавленість естрадним танцем.

Хореографічні мініатюри - основа виступів концертних колективів - не виходять із моди оскільки не потребують великої кількості виконавців. Рівненська газета “Червоний прапор” за 1947 рік повідомляє: “На гастролі в Ровно прибули артисти Республіканського ансамблю пластично-акробатичного балету (худ. керівник Ганна Асенкова). Ансамбль покаже ровенчанам акробатичні, фізкультурні, комедійні, ритмічні та пластичні танці. В програмі танці народів СРСР, сцена з балету “Іван-Царевич і жар-птиця”, “Морський скетч”, “Риболови”, “Чарлі Чаплін”, “Бокс” та багато інших”. Як бачимо, репертуар – широкий, об’ємний, розрахований на різноманітні глядацькі уподобання. Вказана програма повністю співвідноситься з тими різновидами “естрадного танцю”, на котрі вказує Н. Шереметьєвська у книзі “Танець на естраді”:

- акробатичний танець, із тематичним різнобарв’ям, який засновувався в ньому самому, – героїка, лірика, гротеск;
- класичний танець – за віртуозністю підтримок подібний до акробатичного;
- сюжетно-характерний танець в усіх різновидах (його часто називають сюжетно-танцювальною мініатюрою);
- народний танець (як сольний, так і масовий), вирішений за схемою побудови естрадного танцю;
- військова “пляска” масова і сольна, побудована на елементах пантоміми, народних танцювальних рухів і маршувальних вправ, яка виконувалась під народну або військову музику;
- масові танці дівчат, основою яких були синхронні ритмічні фізкультурні рухи, що виконувались під джазову музику;
- ритмічні танці, або “танці у сучасних ритмах”, що увібрали в себе прийоми чечітки, степа, побутового танцю (бального танцю), які виконувались під акомпанемент джазу чи інструментальних ансамблів;
- інші малі форми хореографічного мистецтва [8].

Як стверджує Н. Шереметьєвська, “естрадний танець – це музично-хореографічна мініатюра, ідея якої виражена в чіткій драматургічній побудові”. “Ідейність, лаконічність, оригінальність задуму і його втілення, сучасність і зрозумілість виразних засобів, віртуозність і акторська майстерність виконавця – такі риси повинні бути у танцювального естрадного номеру”. Власне цими рисами авторка наділяє хореографічну мініатюру [8].

У 50-70-х рр. ХХ століття були характерні танці ідейно-пропагандистського, народного спрямування, тому вітчизняні

балетмейстери створювали кращі зразки хореографічних мініатюр, досконалі за задумом та хореографічним втіленням мініатюри П.П. Вірського “Ляльки”, “Ой під вишнею, під черешнею”, “Подоланочка”, “Шевчики” та багато інших. Творчість Вірського є донині вказівкою для балетмейстерів народно-сценічного танцю.

У другій половині ХХ століття хореографічна мініатюра не обмежується програмою лише концертних колективів. Вона активно, як танцювальна форма, продовжує розвиватися в балетному театрі.

Історія і розвиток малих форм балетного спектаклю безперечно тісно пов’язана з виникненням і становленням класичної варіації.

Мініатюра як форма постановки танцю постійно перебуває у стані розвитку. Тематика та загальний вигляд мініатюри залежать від багатьох об’єктивних і суб’єктивних факторів (політичний стан країни, міжнародні зв’язки, цензура, ступінь освіченості глядачів, наявність талановитих артистів та інше), які дають поштовх до пошуків нових засобів хореографічного вираження задумів хореографа-творця. Але найбільше вплинули на розвиток мініатюри і збагатили її солісти-виконавці, геніальність яких вчасно помічали професійні балетмейстери і використовували для втілення того чи іншого образу; скоморохи-плясуни; солісти співочих хорів; виконавці салонних танців (бальних); виконавці “вільних танців” (все, що зараз називається напрямками сучасної хореографії).

За більш ніж два століття хореографічна мініатюра збагачувалася темами, ідеями, методами та новими засобами хореографічного втілення.

У ній сплелись у єдине ціле музика, танець, акторська майстерність, балетмейстерський талант.

Отже, досвід постановок майстрів ХІХ-ХХ століття переконливо свідчить, що хореографічна мініатюра як форма постановки танцю не вичерпала своїх можливостей і донині розкриває нові перспективи для балетмейстерів-творців, викладачів класичного, народно-сценічного, сучасного, спортивно-бального танців: виконавців різних напрямів хореографічного мистецтва.

Контрольні запитання:

1. Що таке хореографічна мініатюра?
2. Специфіка формування мініатюри.
3. Особливості співвідношення “естрадного танцю” і хореографічної мініатюри.

4. Охарактеризуйте роль відомих хореографів у розвитку і становленні хореографічної мініатюри.
5. Проаналізуйте історичний період створення кращих зразків хореографічної мініатюри.

Використана література:

1. Балет: енциклопедія / под ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. Ванслов. – М. : Искусство, 1968. – 222 с.
3. Василенко К. Лексика українського народно–сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1996. – 494 с.
4. Гороховников Г. Азбука классического танца / Г. Гороховников // Советский балет. – 1987. - № 1. – С. 64.
5. Касьянова Е. Пути развития Советской балльной хореографии: (исторический анализ периода 1917 - 1941гг.): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. наук: спец. 17.00.01. «История теории культуры» / Е. Касьянова. – М., 1987. – 19 с.
6. Карп Поэль. Младшая муза / Поэль Карп. – М.: Детская литература, 1986. – 190 с. – (В мире прекрасного).
7. Пуртова Т. Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917 - 1941гг. : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. наук: спец. 17.00.01. «История теории культуры» / Т. Пуртова. – М., 1990. – 23 с.
8. Шереметьевская Н. Танец на эстраде / Н. Шереметьевская; Мин-во культуры СССР. Всесоюз. Науч.-ислед.-кий ин-т искусствоведения. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.

ВАРІАЦІЯ (3 курс)

У ході шістдесятилітніх війн між Францією та Італією, в результаті яких роздроблені італійські князівства захопили французи, культура та мистецтво обох держав вдало синтезувались, що призвело до розквіту всіх мистецьких галузей Франції другої половини XVII століття. Саме в цей період Франція стає законодавицею мод багатьох галузей мистецтв.

Італієць Жан Батіст Люллі та француз П'єр Бошан, створюючи балети, прагнули надати їм єдиної форми і професійного виконавства.

Французи запозичили в італійців так звані “фігурні танці”, що слугували фоном для віртуозних солістів. Італійські танцівники “блищали імпровізаційною волею” [2]. Це період розвитку і становлення класичної варіації, яка у XX столітті поступово трансформувалась у хореографічну мініатюру - монолог.

Французький термін “варіація” походить із латинської мови і в перекладі означає зміну. В хореографію це слово прийшло з музичної термінології, в якій ним визначають завершення п'єси, що входить у циклічну форму і вибудована на видозміні викладення основної теми.

У музичному творі тема подається із самого початку, а потім - ряд варіацій, які шляхом збагачення основного тематичного матеріалу за принципом динамічного зростання або ж у контрастному співвідношенні дозволяють розкрити цей матеріал багатогранно, поглиблено, але без значних видозмін, тому провідну тему можна простежити у всіх наступних епізодах.

Такі музичні цикли складаються з різної кількості варіацій. Імовірно, циклічний характер варіацій послуговував приводом використання цього терміну в балеті, оскільки його почали вживати при остаточному оформленні закінчених циклічних балетних форм *pas de deux*, *pas de trois*, *grand pas* та інших. Кожна з цих форм складається з певної кількості частин, подекуди з рідкісним відхиленням від правил, і включає: *entre*, *adagio*, *variation* і *coda*. Кількість варіацій залежить в основному від кількості учасників. Так, у *pas de deux* варіації виконують танцівник і танцівниця, у *pas de trois* входять одна чоловіча і дві жіночі варіації, у *grand pas* та в інших більш розгорнутих циклічних формах поряд із ведучими солістами варіації танцюють другі солісти і солістки, які часто об'єднуються у двійки, трійки і четвірки. Завершує цикл *coda*, де перед глядачем знову проходять усі солісти чи групи виконавців, об'єднані загальним танцем у фіналі композиції. Більшість варіацій виконуються без зміни темпу, тож про них можна казати як про одно темпові. Хоча є варіації зі зміною темпів, тобто різнотемпові.

Однотемпові найчастіше виконуються швидко, що дозволяє за допомогою віртуозної техніки розкрити життєрадісний, динамічний характер того чи іншого героя. Але є варіації, які ідуть у повільному темпі і передають ліричний настрій, романтику, психологічно тонкі переживання героя.

Варіація - це своєрідний хореографічний портрет героя чи героїні. Більшістю вона розкриває одну основну рису образу, малюється однією домінуючою фарбою, у її підтексті закладається одна, проте яскраво виражена думка (ця вимога - необов'язкова). Часто варіацію можна розглядати як суперництво між партнерами, своєрідне танцювальне перегукування. Як приклад - варіація Базіля і Кітрі з балету “Дон Кіхот” Мінкуса.

Отже, первинно термін варіація використовували у множині, і він відповідав музичній варіації. Проте з легкої руки Маріуса Петіпа, який у приписах до постановки балету “Спляча красуня” планував хореографічні варіації для фей та головних героїв Дезіре й Аврори, слово потрапило на балетні підмостки. Таким чином, термін прижився в лексиконі балетного театру. А розвиток варіаційної форми танцю призвів до народження хореографічних монологів.

При постановці хореографічної варіації обов'язково дотримуватися трьох правил: використання діагоналі, кола й обертальних рухів. Тривалість варіації – 1-1,5 хвилини.

Контрольні запитання:

1. Проаналізуйте історичні умови розвитку варіації.
2. Етимологія “варіації”.
3. Хто з відомих хореографів першим вжив термін варіація щодо хореографії?
4. Визначте роль варіаційної форми танцю в хореографічному мистецтві.

Використана література:

1. Балет: енциклопедія / гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. Гороховников Г. Азбука классического танца / Г. Гороховников // Советский балет. – 1987. - № 1. – с. 64.
3. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 237 с.

МОНОЛОГ (3 курс)

Монолог – танець одного виконавця. Слово походить із термінології драматичного театру (від грецького «*μονος*» – один, «*logos*» – слово). Текст драматургічного твору доноситься до глядача у такій формі подавання, як, наприклад, мова: звертання до партнера (діалог), безпосереднє звертання до аудиторії (пряме спілкування) та мова, якій властивий характер “внутрішнього монологу” [3]. Танець має два витoki: музично–хореографічний і театральнo–драматичний. Основою хореографії монологу є варіація. З музичного театру була запозичена “арія” – слово італійського походження, що означає пісня. Сольний музичний номер [4]. Монолог хореографічний – “арія” - вирішена виражальними і зображальними засобами хореографії.

У танцювальній термінології слово монолог з’явилося у другій половині ХХ століття на яку припадає розквіт балетмейстерського таланту Юрія Григоровича [5], Леоніда Якобсона, Бориса Ейфмана, Моріса Бежара. Майстром хореографічних монологів вважають Махмуда Ісамбаєва, який не тільки чудовий балетмейстер, а й насамперед талановитий характерний танцівник.

Найперші відомі монологи - доробки Михайла Фокіна “Лебідь” на музику Сен–Санса та монолог Петрушки з однойменного балету на музику Ігоря Стравінського [6].

Монолог - танець одного виконавця. Хореографічний номер має закінчену драматургічну форму: експозицію, зав’язку, розвиток дії, кульмінацію і розв’язку. Оскільки монолог відноситься до танцювальних форм під загальною назвою мініатюра, то має певні обмеження у тривалості (2-3,5 хв.). Монолог передусім передбачає розкриття образу героя, тому лексично вибудовується на внутрішньому конфлікті, або ж конфлікті зі зовнішнім середовищем. Розкриваючи художній образ, балетмейстери часто використовують предмет як допоміжний засіб або як головну діючу особу. Такий підхід динамічно збільшує можливості монологу як форми.

Загалом танцювальна форма – монолог - вважається однією з важких для постановки.

На Рівненщині з 1988 до 1992 року працював і творив чудові хореографічні мініатюри Олег Юрійович Мельник. Він поставив у

циклі “Зрима пісня” монологи «Едіт Піаф» і «Жигало», які можна вважати академічними зразками сучасної хореографії.

Контрольні запитання:

1. Історіографія розвитку монологу як форми постановки танцю?
2. Охарактеризуйте концепцію монологу в хореографії.
3. Хто з балетмейстерів поставив монолог “Лебідь” на музику Сен-Санса?
4. Назвіть кращих виконавців монологів.
5. Назвіть провідних балетмейстерів-постановників монологів.

Використана література:

1. Гороховников Г. Азбука классического танца / Г. Гороховников // Советский балет. – 1987. – № 1. – с. 64.
2. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 237 с.
3. Ігнатюк М.М. Сулятицький М.І. На кону вічності. Монолог у мистецтві драматичної вистави / М.М. Ігнатюк М.І. Сулятицький. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2005. – 272 с.
4. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах / Л. Михеева. – 3-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 175 с.
5. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. Ванслов. – М.: Искусство. 1968. – 222 с.

КЛАСИФІКАЦІЯ МІНІАТЮР

Тема “Хореографічна мініатюра” класифікується за кількістю виконавців:

- 1 виконавець – “монолог”, “variation”;
- 2 виконавці – “pas de deux”, “adagio”, “дует”, “діалог”, виключно у бальній хореографії - “сіквей”;
- 3 виконавців - “pas de trois”, “тріо”;
- 4 виконавців – “pas de quatre”, “квартет”;
- 6 виконавців – “мініатюра-плакат”, “мініатюра-триптих”, якщо складається з дуетів.

СЮІТА (4 курс)

Із періоду пізнього Середньовіччя, межі XIV-XV століть, дійшли до нас музичні твори, які склалися з декількох частин-танців. Ці твори стали називати сюїтами (від французького «suite» – послідовність).

Термін “сюїта”, як назва форми постановки танцю, на протигагу іншим танцювальним формам виник саме в танцювальному середовищі й набагато пізніше увійшов до музичної термінології.

Загальновідомо, що перші численні інструментальні сюїти виникли як музика для танців. До початку XVI століття під таку музику лише танцювали, пізніше в Європі її стали включати до інструментальних концертів. Очікувалося, що концертне виконання зможе викликати в публіки позитивні емоції – не менші, ніж при виконанні танців.

У працях видатних мистецтвознавців (Ю. Бахрушина, Л. Блок, В. Красовської, В. Пасютінської, Ю. Станішевського, Н. Шереметьвської та інших) сюїта розглядається в загальноісторичному аспекті становлення професійного балетного театру. Наше завдання полягає в тому, щоб відстежити шляхи становлення й розвитку сюїти як однієї з форм постановки танцю.

З кінця XIX століття до середини XX сюїта як музично-хореографічна форма набула сталих і визначених класичних ознак. Тож нині її вивчення увійшло до навчальних програм закладів освіти і культури, які готують хореографів-балетмейстерів.

Спочатку танцювальна сюїта складалася з чотирьох різнохарактерних танців: алеманди, куранти, сарабанди і жиги.

Алеманда –німецького походження. Належить до масових “низьких”, безстрибкових танців. Як побутовий і палацовий танець, з’явився в Англії, Франції і Нідерландах у середині XVI століття. Народилася алеманда з вітальних сигналів трубачів, які звучали під час зустрічі високих осіб: володарів графств і князівств. Під ці вітальні звуки рухалася урочиста хода придворних, яку з часом теж почали називати алемандою. Увійшовши в сюїту як частина циклу, алеманда стала докладно розробленою, характерно барвистою урочистою вступною п’єсою.

Куранта – італійський палацовий танець, розповсюджений на зламі XVI-XVII століть, урочистий, манірний, гордовитий. Рухи

куранти подібні до рухів плавця, який повільно занурюється у воду і потім з'являється знову.

Батьківщина сарабанди – Іспанія. Спочатку це був народний танець, який виконували під супровід барабанів і кастаньєт. За межі Іспанії сарабанда потрапила у XVII столітті. Ставши палацовим парним танцем, сарабанда отримала більш спокійний ритм і вишукану манеру виконання.

Жига - старовинний танець англійських моряків, швидкий, веселий, невимушений. Музика його ллється безупинно, рівними тріолями, ніби веселий струмок.

Ці танці з'єднували в сюїту за принципом контрасту між повільним і розважливим та живим стрибковим. З часом до них стали додавати вишуканий церемонний менует, нешвидкий гавот, жартівливий бурре, або живий веселий провансальський рігодон. Інколи до сюїти додавали нетанцювальні частини: прелюдію, арію, капричію, рондо. Такі сюїти увійшли в історію музики під назвою “старовинні”. Найвідоміші сюїти Й-С. Баха і Г.Ф. Генделя. Сюїти створювали для клавесину, лютні, а інколи для невеликого оркестру.

Початок XVII століття характеризується утворенням професійного балетного театру - танцювальні сюїти стали невід'ємною частиною балетного спектаклю, найчастіше у вигляді дивертисменту.

Дивертисмент у перекладі з французької – веселощі, розваги. У першому трактуванні - театральне видовище, зібране з номерів різних за жанрами: драматичних, вокальних, танцювальних. Витоки такого дивертисменту ми знаходимо в народних виставах італійського Відродження XIV – XV століть. Найбільшого розповсюдження набуває він у XIX столітті на території Росії під час Вітчизняної війни 1812 року.

В. Красовська в праці “Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века” докладно описує один із дивертисментів, основою якого стало старовинне свято весняного відродження природи. “Семик или Гулянье в Марьиной роще” – дивертисмент, складений із різнохарактерних танців, хороводів, хорів, музики [3]. За її описом, це - вільна театралізація народного обряду. В постановці такого дійства брали участь хореограф, композитор, хормейстер.

Інше трактування дивертисменту полягає в чітко вибудованій, структурній формі всередині балетного спектаклю -

сюїту танцювальних номерів (як концертних соло й ансамблів, так і сюжетних мініатюр).

У XIX столітті дивертисмент отримав академічну розробку в балетах Маріуса Петіпа. У кожному дивертисменті була власна кульмінація (найчастіше – розгорнутий ансамбль класичного танцю в оточенні номерів характерного танцю). Зразки академічної форми дивертисментної сюїти – другий акт балету “Баядерка”, другий акт “Лебединого озера” та останній акт “Сплячої красуні”.

Починаючи з першої половини XIX століття, розповсюджуються сюїти, що були програмними музичними творами. Найвідоміші з них - “Карнавал” Р. Шумана (цикл різнохарактерних фортепіанних мініатюр) або “Картинки з виставки” М. Мусоргського – збірник п’єс, який передає враження композитора від виставки художника В. Гартмана.

Часто сюїти складаються з музики до театральних спектаклів, кінофільмів, із балетних або оперних фрагментів. Прикладами таких сюїт можуть бути “Пер Гюнт” Е. Гріга, “Овод” Д. Шостаковича, “Попелюшка” С. Прокоф’єва.

Сформована як складова частина балетного спектаклю, сюїта у XX столітті завдяки хореографам виходить за межі театру і використовується як самостійний танцювальний номер у репертуарі ансамблів народного сценічного танцю, а з часом починає прикрашати програми колективів спортивного бального та сучасного танців.

Яскраві приклади сюїт як танцювальних номерів знаходимо у праці Н. Шереметьєвської «Танец на естраде». Описуючи діяльність Ленінградського молодіжного ансамблю, авторка вказує на те, що обличчя колективу визначають три танцювальні сюїти: “Юність” (1946) на музику Д. Прицкера і І. Дунаєвського, “Пісня молодості” (1947) на музику Г. Свірідова, “Шляхи- дороги” (1956), поставлену А. Обрантом на композицію з творів Д. Шостаковича [5].

“Юність” була цілком присвячена спорту. Балетмейстер А. Обрант розпочав сюїту з маршового вступу, який виконував весь склад ансамблю. Протягом всіх її епізодів (“Естафета”, “Гра з кільцями”, “Морський епізод”, “Бокс”) танці передавали дух здорового змагання молоді. Сюїта була чудово вибудована на контрастах веселих, ліричних і комедійних епізодів.

Ідея наступної сюїти – “Пісня молодості” – народилася в повоєнний період під час підготовки до Першого міжнародного фестивалю демократичної молоді. Основну частину сюїти становила сцена біля комсомольського вогнища, навколо якого зібралась

інтернаціональна молодь. “Розповідь рікши”, “Розповідь грецької партизанки” та “Розповідь російської дівчини” склали основу цього танцювального номеру. Закінчувалась сюїта загальною маршовою сценою.

Новаторська методика А. Обранта, відпрацьована в попередніх постановках і розвинута при постановці сюїти “Шляхи-дороги”, полягала в тому, що він відтворював дійсність не шляхом натуралістичного відображення подій, а створив узагальнені поетичні сцени й образи об’єднав їх не логікою сюжету, а внутрішнім поєднанням теми. А. Обрант переніс у хореографію принципи побудови ліричного вірша.

Запропонована балетмейстером А. Обрантом методика постановки сюїти як танцювального номера використовується більше ніж півстоліття і досі є еталоном постановки для балетмейстерів – постановників різних видів і напрямів танцювального мистецтва.

Сформована на тлі палацових розваг, сюїта як форма постановки танцю зазнала в процесі еволюції значних змін. На видозміни сюїти в першу чергу впливали мистецькі потреби та вподобання публіки, які формували соціально-політичні реалії суспільства. Балетмейстери – професіонали втілювали замовлення суспільства і створили унікальну хореографічну форму – сюїту, яка залишається популярною і в ХХІ столітті. Як форма постановки танцю, вона цікава як балетмейстерам-практикам так і теоретикам.

Контрольні запитання:

1. Танці перших сюїт.
2. Які сюїти увійшли в історію музики під назвою “старовинні”?
3. Вимоги до постановки сучасних сюїт.
4. Методика постановки сучасної сюїти.
5. Історіографія сюїти за межами театру.

Використана література:

1. Балет: енциклопедія / под. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Сов. енциклопедія, 1981. – 623 с.
2. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец: учеб. пособие [для средних и высш. учеб. зав. иск-в и культуры] /

- М. Васильева-Рождественская. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.
3. Красовская В. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. Красовская. – Л.: Искусство, 1958. – 308 с.
 4. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах / Л. Михеева. – 3-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 175 с.
 5. Шереметьевская Н. Танец на эстраде / Н. Шереметьевская; Мин-во культуры СССР. Всесоюз. науч.-исслед.-кий ин-т искусствоведения. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.

ФОРМЕЙШН (4 курс)

Формейшн (з англійської – «formation» – побудова) [1] – сюїта у спортивній балетній хореографії. Коли почали танцювати формейшн – невідомо. Однак у 20-30-ті роки XX століття в Німеччині, Англії, Франції стали популярними шоу-групи, що виконували танці в чотири пари, в строгій синхронній манері. Тоді для подібних виступів не існувало правил і зразків для наслідування. Наймовірніше, саме Англія була засновницею того, що сьогодні весь світ називає «formation dancing» – «ансамблеве танцювання» [2].

Перший чемпіонат світу з формейшн відбувся у 1973 році. Сильнішою на ньому стала німецька команда з Гамбурга, яка вперше для виступу використала магнітофонний запис музичного супроводу [2].

Мета виконання формейшн - створення композиції за допомогою танцювальних пар, музики, специфічних симетричних рухів, статичних поз і рухомих картин. Рухи в програмі формейшн реагують на зміну музики, не гублячи в окремих танцях свого характеру. Додаючи переходи, створюють враження закінченої танцювальної картини.

Для постановки формейшн існують певні вимоги:

- на паркеті має бути не менше чотирьох пар;
- композиція танцю складається з п'яти обов'язкових танців європейської або латиноамериканської програм;
- в європейській програмі відкрита позиція (сольне виконавство) в кожному окремому танці повинно обмежуватися 8-ми тактами, для загальної хореографії дозволено не більше 24-х тактів;

– жодна танцювальна композиція не може тривати більше 6-ти хвилин;

– не можна використовувати “ліфти” (варіація рухів, при якій один із партнерів одночасно відриває від підлоги обидві ноги).

Ці обмеження - чинні при постановці танцю для спортивних змагань. Для постановки концертного номера можна використовувати загальні прийоми постановки сюїти, додаючи до лексики спортивного бального танцю варіанти рухів з інших видів хореографічного мистецтва.

Контрольні запитання:

1. Етимологія слова формейшн.
2. Вимоги до постановки формейшн.
3. Різниця між сюїтою і формейшн.

Використана література:

1. Большой англо-русский словарь. Том 1 / под рук. И.Р. Гальперина Э.М. Медниковой. – М.: Русский язык, 1987. – 1038 с.
2. Колногузенко Б.М. Види мистецтва та хореографії / Б.М. Колногузенко. – Харків: ХДАК, 2009. – 140 с.
3. Машин И. Артеменко Л. Спортивные танцы Украины 2007 (СГОСТУ) / И. Машин, Л.Артеменко. – Черкасы: изд. Чабаренко Ю., 2007. – 186 с. – (Справочник).

СЛОВНИК ВИКОРИСТАНИХ ТЕРМІНІВ ІНОЗЕМНОГО ПОХОДЖЕННЯ

Adagio (адажіо, італійською – повільно, спокійно) – танцювальна композиція частіше ліричного характеру. Широко використовується в балетному спектаклі (дуєт із використанням підтримки) і в хореографічній мініатюрі.

Entree (антре, французькою – вхід) - багаточисельні виходи і танці в балеті. У балеті ХІХ – ХХ століть – перша частина розгорнутих класичних танцювальних форм (*pas de deux*, *pas de trois*, *grand pas* та інших).

Coda (кода, італійською, від латинського слова, «*cauda*» – хвіст) - заключна частина багатьох танцювальних форм здебільшого віртуозного характеру, після варіацій. Фінал акту за участю всіх персонажів, кордебалету, який, як правило, є загальним танцем.

Variation (від латинської «*variatio*» – зміна) - невеликий танець для одного або декількох виконавців, звичайно, технічно ускладнений і композиційно розгорнутий.

Grand pas (гран па, французькою – великий крок, великий танець) - складна багаточастинна танцювальна форма (*entre*, *adagio*, *дуєт*, *coda*).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия / под ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета: учеб. пособие [для ин-тов культуры, театр.- х, хореогр.-х и культ.- просвет. училищ] / Ю.А. Бахрушин. – М.: Просвещение, 1977. – 267 с.
3. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
4. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. Ванслов. – М.: Искусство, 1968. – 222 с.
5. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец: учеб. пособие [для средних и высших учеб. зав. иск.-в и культуры] / М. Васильева-Рождественская. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.
6. Вінклер-Савченко В.М. Хореографія східноєвропейських євреїв у весільних обрядах. 1 том / В.М. Вінклер-Савченко. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. – 592 с.
7. Гаевский В. Дивертисмент: судьбы классического балета / В. Гаевский. – М.: Искусство, 1981. – 383 с.
8. Карп Поэль Младшая муза / Поэль Карп. – М.: Детская литература, 1986. – 190 с. – (В мире прекрасного).
9. Колногузенко Б.М. Види мистецтва та хореографії / Б.М. Колногузенко. – Харків: ХДАК, 2009. – 140 с.
10. Красовская В. Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века / В. Красовская. – Л.: Искусство, 1958. – 308 с.
11. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. Красовская. – Ленинград. Гос. Ин-т театра музыки и кинематографии. – Л.: Искусство, 1979. – 295 с.
12. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах / Л. Михеева. – 3-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 175 с.

13. Никитин В.Ю. Теория и практика формирования художественно-творческого мышления балетмейстера в современной хореографии: Монография / В.Ю. Никитин. – М.: МГУКИ. 2005. – 176 с.
14. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України: 1925 – 1985. Шляхи і проблеми розвитку / Юрій Станішевський. – Київ: Музична Україна, 1986. – 240 с.
15. Фокин М. Против течения: воспоминания балетмейстера, статьи, письма / М. Фокин. – М.–Л.: Искусство, 1962. – 630 с.
16. Чурко Юлия Линия, уходящая в бесконечность / Юлия Чурко. – Минск: Полымя, 1999. – 224 с.
17. Шереметьевская Н. Танец на эстраде / Н. Шереметьевская. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ I-II КУРСІВ

- 1. Яке дійство в середньовічній Франції називали рондами?**
 - а) танці;
 - б) хороводні пісні;
 - в) співи.
- 2. Хореографічне рондо будується за принципом:**
 - а) музичного рондо;
 - б) коловороту в природі;
 - в) за ходом годинникової стрілки.
- 3. У якому виді хореографії можна здійснювати постановку рондо?**
 - а) у класичному;
 - б) у сучасному;
 - в) у всіх видах.
- 4. Хоровод це:**
 - а) колективне пісенно-хореографічне дійство;
 - б) народно-сценічний танець;
 - в) обрядове дійство.
- 5. Хороводи поділяються на:**
 - а) ігрові;
 - б) сумні;
 - в) веселі;
 - г) хороводні пісні;
 - д) хороводні танці.
- 6. До яких (за віком) форм танцю відносяться хороводи?**
 - а) до древніх;
 - б) середньовічних;
 - в) сучасних.

7. Кількість учасників хороводу:

- а) 3-5;
- б) 5-7;
- в) більше восьми.

8. Кількість учасників рондо:

- а) 3-4;
- б) 5-6;
- в) більше восьми.

9. Чи можуть у хороводі бути солісти?

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю.
- г) своя відповідь.

10. Чи може бути закладений сюжет у хороводі?

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю;
- г) своя відповідь.

Ключ до тестів: 1. б); 2. а); 3. в); 4. а), б), в); 5. а), г), д); 6. а);
7. в); 8. в); 9. а); 10. а).

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ ІІІ-ІV КУРСІВ

1. Що таке хореографічна мініатюра?

- а) мала танцювальна форма;
- б) велика танцювальна форма;
- в) середня танцювальна форма.

2. У якому столітті хореографічна мініатюра з'явилась на концертній естраді?

- а) у VIII ст.;

- б) у XIX ст.;
- в) у XX ст.

3. У яких роках XX століття з'явилося поняття “естрадний танець”?
 - а) у 20-х;
 - б) у 40-х;
 - в) у 50-х.
4. Яка тривалість хореографічної мініатюри?
 - а) 5 хв.;
 - б) 4 хв.;
 - в) 2,5 – 3 хв.
5. У репертуарі якого зі знаменитих ансамблів танцю є мініатюра “Ляльки”?
 - а) ансамблю І. Мойсеєва;
 - б) ансамблю ім. П.П. Вірського;
 - в) ансамблю “Берізка”.
6. Як називається сольний танець одного виконавця з pas de deux?
 - а) діалог;
 - б) варіація;
 - в) монолог.
7. Як називається танець одного виконавця, що має закінчену драматургічну форму?
 - а) сіквей;
 - б) монолог;
 - в) дует.
8. Скільки виконавців одночасно можуть виконувати мініатюру?
 - а) від 8 до 10;
 - б) від 6 до 8;
 - в) від 1 до 6.

9. Чи можна використовувати предмети при постановці мініатюри?

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю;
- г) своя відповідь.

10. Чи входить хореографічна мініатюра до балетного спектаклю?

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю;
- г) своя відповідь.

Ключ до тестів: 1. а); 2. б); 3. а); 4. в); 5. б); 6. б); 7. б); 8. в); 9. а); 10. а).

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ ІV КУРСУ

1. Чи можуть малі форми танцю увійти в сюіту?

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю;
- г) своя відповідь.

2. Чи може бути в хореографічній сюіті сюжет?

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю;
- г) своя відповідь.

3. У якому з видів хореографії танцюють формейшн?

- а) народній;
- б) класичній;
- в) бальній.

- 4. Як довго може тривати хореографічна сюїта?**
а) від 3 до 4 хв.;
б) від 4 до 6 хв.;
в) від 7 до 15 хв.
- 5. Які з нижче вказаних танців можуть увійти до сюїти українських народних танців?**
а) полька;
б) сирба;
в) гуцулка.
- 6. Як називають сюїту в балеті?**
а) дивертисмент;
б) формейшн;
в) grand pas.
- 7. До якого століття належать перші спогади про музичні твори, які склались з декількох частин-танців?**
а) XIV – XV;
б) XV – XVI;
в) XVI – XVII.
- 8. Який з нижче вказаних танців увійшов у перші сюїти?**
а) менует;
б) куранта;
в) бранль.
- 9. Які номери склали перші дивертисменти?**
а) драматичні;
б) вокальні;
в) танцювальні.
- 10. У якому столітті дивертисмент отримав академічну розробку?**
а) у XVIII;
б) у XIX;
в) у XX.

11. До якої із сюїт увійшли танці “Естафета”, “Гра з кільцями”, “Морський етюд”?

- а) “Юність”;
- б) “Пісня молодості”;
- в) “Шляхи-дороги”.

12. Прикладом якої сюїти може бути “Пер Гюнт” Е. Гріга?

- а) складеної з оперних або балетних фрагментів;
- б) програмного музичного твору;
- в) академічної форми дивертисментної сюїти.

13. Хто з балетмейстерів ХХ століття став новатором у постановці сюїти за межами балетного театру?

- а) І. Моїсеєв;
- б) П. Вірський;
- в) А. Обрант.

14. Чи можна об’єднати в межах сюїти класичний, бальний, сучасний, народний танці?

- а) так;
- б) ні;
- в) не знаю;
- г) своя відповідь.

Ключ до тестів: 1. а); 2. а); 3. в); 4. в); 5. а), в); 6. а); 7. а); 8. б); 9. а), б), в); 10. б); 11. а); 12. а); 13. в); 14. а).

Словник народних побутових танців

Основу народної хореографії становить сукупність традиційних, «загальнодоступних» (непрофесійних) танців, які за допомогою мистецтва пластичних і ритмічних рухів і в нерозривному зв'язку з музикою, співом створюють специфічний просторово-новий художній образ. Різновиди народного танцю є вираженням емоційного сприйняття оточуючої дійсності, включаються в сфери трудового, соціального, обрядового життя колективу. Тому народні танці як синтетичне явище були і залишаються предметом наукового вивчення з боку етнографів, фольклористів, музикознавців, мистецтвознавців. Окремий аспект дослідницьких зацікавлень – термінологія народних танців, яка у вигляді профільних словників не складалася.

Існує чимала кількість опублікованих матеріалів з історії, теорії і практики народного танцю, де переважають питання класифікації та систематизації традиційного хореографічного мистецтва, причому кожен фахівець вирішує їх з тої чи іншої точки зору. Зокрема, автор «Теорії українського танцю» Василь Верховинець спираючись на пісенну етнографію поділяє танці, що виконуються під пісню і під музику.

Професійні хореографи-практики, теоретики, викладачі українського народного танцю користуються жанровою класифікацією, запропонованою Анатолієм Гуменюком, за поділом якого в українській народній хореографії існують три основні жанри: хороводи, побутові танці та сюжетні танці, які в свою чергу поділяються на підгрупи у межах визначеного жанру.

Помітним кроком у розвитку науки про народне хореографічне мистецтво в Україні стала фундаментальна праця Кіма Василенко “Лексика українського народно-сценічного танцю”, один із розділів якої присвячено класифікації рухів відповідного танцю. Учений виділяє більше двадцяти таких груп, що має науково-практичне значення зокрема для балетмейстерів і викладачів української сценічної хореографії при постановці танців.

Показово, що у всіх зазначених працях їхні автори так чи інакше давали номінації характерних українських танців

У зв'язку з вивченням термінології народного танцювального мистецтва Полісся в нагоді стане видана монографія Юлії Чурко «Беларусский танцевальный фольклор», де авторка розширює

розподіл танців, що є типовими для території Білоруського та Українського Полісся.

Зміст словника становлять народні терміни, термінологічні словосполучення якими в побуті Правобережного Полісся називали різні типи хороводів (набірний, ігровий, танцювальний) і різновиди танців.

Валец – вальс, бальний танець, який сформувався у ХІХ столітті, пізніше поширився у сільському побуті Полісся. Позиція в парі – партнер стоїть обличчям до партнерки, спиною до центру кола, і притримує партнерку під лопатку правою рукою, ліва рука на рівні плеча винесена в сторону і призігнута в лікті. У партнерки ліва рука на плечі партнера, права винесена в сторону і призігнута в лікті. Долоня партнерки в долоні партнера. Позиція ніг – вільна.

Гопак – (Гопачок), – танець побутовий. Переважно імпровізаційний, виконується чоловіками, і жінками так, щоб не заважати один одному і можна було танцювати навприсядки, має характерні рухи, коли гопають ногами, плигають, скачуть.

Гопачок – див. Гопак

Довгач (Довгий; Козачок; Простий; Совгач) – хороводний танок в якому брала участь необмежена кількість людей, які ставали в дві лінії - одна навпроти другої обличчям, виконавці бралися “під руки” і рухалися назустріч - лінія до лінії, а потім, задкуючи, відходили на попередню позицію, при цьому виконувався простий крок або крок із підскоком; виконували в літню пору переважно за селом на просторому майдані або вздовж дороги.

Друбна полька – (Дрібна полька), – танець побутовий, виконується під музику «польки» парами: руки партнера на лопатках партнерки, а руки партнерки на плечах партнера. Лікті партнерки лежать на ліктях партнера. Всі пари стоять боком до центру кола, характерний танцювальний рух – хід потраювання плечової частини тіла і рук.

Дрібна полька – див. Друбна полька

До нас дівочки до нас - весняний набірний суто дівочий хоровод: дівчата йшли по двійко, по троє, по четверо вибудовуючи в такий спосіб розімкнутий хоровод, який рухався від двору до двору в центр села, викликаючи співом своїх подруг до участі в розвагах.

Журавель - весняний ігровий хоровод: ведучий парубок, за яким ланцюжком взявшись за руки біжать дівчата і хлопці, супроводжується вигукуванням слів «Ой, жур - журавель да не їж конопель, да не їж проса, бо відріжем носа.».

Карагод – (Карагод; Курагод; Круги; Кружка ходити; Харагод; Хоровод; Походяча; Ходеци; Танки) – колективне пісенно-хореографічне дійство, у якому органічно співвідносяться пластичні, ігрові засоби передачі танцювальних рухів, фраз, музичний та пісенний супровід; основні ознаки дійства – рух по колу, притопування, плескання в долоні, вигуки...тощо. У західно-європейській культурі хороводи зустрічаємо під назвою «Карола».

Карапет – (Ту-степ), - танець побутовий, виконується парами під пісню: «Танцювала карапет порвала ботінки...» з інструментальним супроводом. Муз. розмір 2/4. просування приставним кроком по колу по лінії танцю. Положення в парі див. Краков'як. 5-8 т. Просування приставним кроком назад . 9 такт крок вперед по лінії танцю. 10 такт крок назад по лінії танцю. 11-12 тт. Партнер виконує приставний крок. У партнерки оберт під рукою партнера. 13-16 повторення 9-12 тактів.

Козачок – танець хороводний парно-груповий (див. Довгач), або побутовий імпровізаційний (див. Гопачок).

Коробочка – танець побутовий, виконується парами під пісню «Коробейники» з інструментальним супроводом. Один з варіантів - муз. розмір 2/4. 1-2 такти, 5-6такти. кроки вперед, руки навхрест. 3-4 такти, 7 такт. кроки назад, руки навхрест. Поворот під рукою партнера на 8 –й такт.

Краков'як – танець побутовий, польського походження, виконується парами під пісню «Краков'яче, краков'яче чого дівчина плаче...» з інструментальним супроводом. Має дві фігури. Перша фігура – чотири прості приставні кроки вперед по колу, чотири приставні кроки назад

по колу. Пари рухаються боком до центру кола. Перша позиція в парі – партнери боком один до одного. Ліва рука партнерки у правій руці партнера. Вільні руки вздовж корпусу. Друга фігура – полька в оберті по колу. Позиція в парі – партнер стоїть обличчям до партнерки, спиною до центру кола, і притримує партнерку під лопатку правою рукою, ліва рука на рівні плеча винесена в сторону і призігнута в лікті. У партнерки ліва рука на плечі партнера, права винесена в сторону і призігнута в лікті. Долоня партнерки в долоні партнера. Позиція ніг – вільна.

Крутак – див. Полька

Линок – весняна дівоча хороводна пісня і танець, відрізняється пісенним початком і простотою хореографічного малюнка: дві групи виконавиць, тримаючись за руки, стоять з двох сторін дороги, перша група, співаючи «Ой линку, наш линку, зелений барвінку...» рухається ланцюжком уперед вздовж дороги, інша група стоїть на місці, тоді прохід зі співом повторює інша група – і поперемінно доки не доспівають веснянку, при цьому для просування вперед робиться необхідна кількість кроків, стільки скільки триває куплет веснянки.

Лисий – танець побутовий, виконується парами під пісню «Ой чого ти лисий без волос остался...» з інструментльним супроводом музики у ритмах фокстроту. Позиція в парі – партнер стоїть обличчям до партнерки, спиною до центру кола, і притримує партнерку під лопатку правою рукою, ліва рука на рівні плеча винесена в сторону і призігнута в лікті. У партнерки ліва рука на плечі партнера, права винесена в сторону і призігнута в лікті. Долоня партнерки в долоні партнера. Позиція ніг – вільна.

Метелиця – сполучений ігровий хоровод і побутовий танець, оскільки танцювали під музику «Метелиця», яку пропонував гармоніст: виконавцями було не менше десяти пар учасників, які вибудовуючи колону ставали одна за одною, перші дев'ять пар утворювали ворітця, в які пробігала десята пара, а потім й усі по черзі, перша пара залишалася на місці, всі виконавці, пробігаючи у ворітця, утворювали коло, а проходячи повне коло, вони знову утворювали «струмок» – колону і повторювали все спочатку.

Надя – танець побутовий, виконується парами під пісню «Дівочка Надя чого тебе нада...» з інструментальним супроводом. Позиція в парі – див. Лисий

На реченьку – танець побутовий, виконується парами під пісню «Вийду я на реченьку, гляну на село...» з інструментальним супроводом, виник за радянської доби в сільських клубах. Муз. Розмір 2/4. Перша фігура - 1-4 такти: вісім кроків в напівоберті один до одного по лінії танцю по колу. 5-8 такти: вісім кроків в напівоберті проти лінії танцю. Див. опис першої фігури Краков'яка. Друга фігура - 9-16 такти. Вальс за лінією танцю. Позиція в парі – див. опис другої фігури Краков'яка.

Полька – танець побутовий, виконується парами під інструментальний супровід, хореографічний малюнок будується на півкроках з підскоком в оберті по колу.

Ратушка - весняна дівоча хороводна пісня і танець, відрізняється пісенним початком і простотою хореографічного малюнка: дві групи виконавиць, тримаючись за руки, стоять з двох сторін дороги, перша група, співаючи «А ми поле горалі горалі, зелена наша ратушка жовтий цвіт...» рухається ланцюжком уперед вздовж дороги, інша група стоїть на місці, тоді прохід зі співом повторює інша група – і поперемінно доки не доспівають веснянку, при цьому для просування вперед робиться необхідна кількість кроків, стільки скільки триває куплет веснянки.

Совгач – див. Довгач

Сербіанка – танець весільний, виконується як імпровізаційне соло, з приспівкою під інструментальний супровід, простежується вплив російського народного співу і хореографії.

Терниця – танець побутовий старовинний, імітує обробку льону терницею; виконавці стоять парами обличчям один до одного тримаючись за руки, які зігнуті в ліктях, ногами човгають на партнера і від партнера, може виконуватись по колу.

Троян – танець побутовий, виконується по троє у двох варіантах: у першому – відбувається ниряння в ворота з рук середнього і крайнього виконавця, з вивертанням сплечених рук, по черзі – лівий потім правий виконавець. Середній виконавець лише крутиться. У другому – беруть участь дві або три трійки, що рухаються лініями і по черзі (по лінійно) утворюють ворітця, в які проходять інші виконавці.

Ту- степ – Див. Карапет

Фокстрот – танець побутовий під музику в ритмах фокстроту, див. танець Лисий. Надя.

Частушки – танець весільний з приспівкою, виконується як імпровізаційне соло або дуєт під інструментальний супровід, простежується вплив російського народного співу і хореографії

Шир – (Шер; Широ́ва полька) – танець весільний, єврейський, виконується на зразок польки (див. Полька) у двох варіантах: перший – можуть виконувати до тридцяти пар, при цьому одна пара перетанцює з усіма по черзі, а тоді всі танцюють польку по колу, у другому - беруть участь чотири або шість пар, що міняються по черзі по діагоналі, після чого відбувається біг парами по колу.

Шер – див. Шир

Широ́ва полька – див. Шир

Яблочко – танець побутовий, виконується парами під пісню «Ой, яблочко, куда котішся...» з інструментальним супроводом, виник за радянської доби в сільських клубах. Муз. Розмір 2/4 1-2, 5-6 такти. Бокові приставні кроки по лінії танцю 3-4, 7-8 такти. Бокові приставні кроки проти лінії танцю 9-16 такти. “Вальс” по лінії танцю. Позиція в парі, як на вальс. Лінія танцю проти часової стрілки.

Використана література:

1. Василенко К. Лексика українського народно–сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1996. – 494 с.;

2. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / В.М.Верховинець – К.: Музична Україна, 1990. – 150 с.;
3. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 368
4. Гуменюк А. Українські народні танці / А.Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969. – с. 675.;
5. Етнокультура Рівненського полісся / Упор. В.П. Ковальчук.- Рівне: ПП ДМ, 2009 – 367с.: з іл., нот.;
6. Традиційная мастацкая культура беларусаў. У 6 т.Т.4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. Кн. 1 / В.І. Басько [і інш.]; ідэя і агул. Рэдагаванне Т.Б. Варфаламеевай. – Мінск : Выш. шк., 2008. – 559.: каляр. іл.
7. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск: Высшая школа, 1990. – 415 с

Методичне видання

ФОРМИ ПОСТАНОВКИ ТАНЦІВ

*Методичні рекомендації теоретичної частини
практичного курсу
“Мистецтво балетмейстера”
для студентів I – IV курсів
спеціальності 024 Хореографія*

Упорядник:
*Самохвалова Алла Василівна –
старший викладач кафедри хореографії РДГУ*

Комп’ютерна верстка та макет *Вікторії Кравчук*

Редакційно-видавничий відділ
Рівненський державний гуманітарний університет
33028, м. Рівне, вул.С.Бандери,12

Форми постановки танців: *Метод. рекомендації теоретичної частини практичного курсу “Мистецтво балетмейстера” для студентів 1–4 курсів / Упоряд. Самохвалова А.В. – 3-е вид. доп. – Рівне: РДГУ, 2019. – 42 с.*

