МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр

Семенової Вікторії Олександрівни

Специфіка ретрансляції фольклорних традицій виразними засобами молдавського народно-сценічного танцю

Спеціальність В6 Перформативні мистецтва

Спеціалізація В6.03 Хореографічне мистецтво

Галузь знань – В Культура, мистецтво та гуманітарні науки

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Науковий керівник:
Брагіна Тетяна Михайлівна,
кандидат філософських наук, доцент

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП ……3

РОЗДІЛ 1. ЕТНОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ МОЛДАВСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ ……7

1.1. Етнокультурні особливості молдавських звичаїв та традицій……7

1.2. Роль танцю у збереженні національної ідентичності молдавського народу……12

Висновки до розділу1 ……18

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ……20

2.1. Інтерпретація фольклорних джерел у творчості ансамблю народного танцю «Жок»……20

2.2. Художньо-виражальні засоби відтворення національного колориту в молдавській народно-сценічній хореографії……..…….31

Висновки до розділу 2 …… 39

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОЛДАВСЬКІ ВІЗЕРУНКИ».....42

1.1. Основна характеристика хореографічного твору.....42

1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика.....43

1.3. Лібрето.....43

1.4. Розгорнутий зміст.....44

1.5. Драматургія.....44

1.6. Музичний аналіз.....46

1.7. Костюми та реквізит (опис та зображення).....48

1.8. Світлова партитура.....49

РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОЛДАВСЬКІ ВІЗЕРУНКИ».....50

ВИСНОВКИ.....70

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....74

ВСТУП

Актуальність теми. Народний танець є важливою складовою традиційної культури, у якій відображаються історичний досвід народу, його світоглядні уявлення, звичаї, обрядовість і особливості суспільного життя. Одним із дієвих засобів збереження та передавання національної культурної спадщини є народно-сценічна хореографія, що забезпечує перенесення фольклорного матеріалу в сучасний мистецький простір.

Молдавський народний танець вирізняється своєрідністю хореографічної лексики, характерною манерою виконання, виразною музично-ритмічною організацією та різноманітністю композиційно-просторових побудов. Його розвиток безпосередньо пов’язаний із календарною, родинною та побутовою обрядовістю, традиціями сільських громад і регіональними особливостями танцювальної культури. Водночас сценічне втілення фольклорних зразків передбачає не лише їх відтворення, а й певний добір, опрацювання та художнє переосмислення відповідно до законів сценічного мистецтва.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю з’ясування особливостей такого переходу від традиційного танцювального середовища до сценічного простору. Особливої уваги потребує визначення тих виражальних засобів, за допомогою яких у народно-сценічній хореографії зберігаються характерні ознаки молдавського фольклору: традиційна лексика, виконавська манера, музично-ритмічні характеристики, композиційні форми та національна образність. Важливим є також розуміння межі між збереженням автентичної основи, сценічною обробкою та авторською інтерпретацією фольклорного матеріалу.

Звернення до цієї проблематики має практичне значення для діяльності професійних та аматорських хореографічних колективів Молдови й України, у репертуарі яких молдавський народний танець посідає помітне місце. Дослідження принципів його сценічної інтерпретації сприятиме глибшому

розумінню національної специфіки танцю та пошуку художньо переконливих форм його представлення сучасному глядачеві.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати специфіку ретрансляції фольклорних традицій засобами молдавського народно-сценічного танцю, визначити особливості збереження й трансформації традиційної хореографічної лексики, манери виконання, музично-ритмічних і композиційно-просторових характеристик у процесі сценічної інтерпретації.

Завдання дослідження:

1. Розглянути історико-етнографічні витоки та етнокультурні особливості молдавських народних звичаїв і традицій.
2. Дослідити роль танцю в системі традиційної культури молдавського народу та його значення у збереженні національної ідентичності.
3. Охарактеризувати основні виражальні засоби молдавського народного танцю: хореографічну лексику, манеру виконання, музично-ритмічні особливості та композиційно-просторову організацію.
4. Проаналізувати принципи збереження, сценічної обробки й авторської інтерпретації фольклорних першоджерел у творчості провідних молдавських хореографічних колективів.
5. Визначити особливості використання традиційного фольклорного матеріалу під час створення хореографічної сюїти «Молдавські візерунки».
6. Розробити композиційний та постановчий плани хореографічної сюїти «Молдавські візерунки».

Об’єкт дослідження – молдавський народний танець як складова традиційної культури та джерело народно-сценічної хореографії.

Предмет дослідження – специфіка ретрансляції фольклорних традицій засобами молдавського народно-сценічного танцю, зокрема особливості збереження й трансформації хореографічної лексики, манери виконання, музично-ритмічних і композиційно-просторових характеристик.

Методи дослідження. Методологічну основу роботи становить комплекс наукових підходів і методів, що забезпечують дослідження

молдавського народно-сценічного танцю як цілісного художнього явища та дають змогу простежити особливості сценічної інтерпретації фольклорних першоджерел. У процесі дослідження використано:

- системний підхід – для розгляду молдавського народно-сценічного танцю як цілісної художньої системи, у якій взаємодіють хореографічна лексика, музика, ритм, композиція, костюм і виконавська манера;
- історичний метод – для вивчення становлення й розвитку молдавської танцювальної культури, її зв'язку з народними звичаями та формування професійної народно-сценічної хореографії;
- етнохореологічний метод – для дослідження традиційних форм танцю, особливостей їхньої лексики, манери виконання та регіональної специфіки;
- структурно-функціональний метод – для визначення ролі окремих елементів фольклорної традиції у формуванні художнього образу сценічного танцю;
- мистецтвознавчий і структурно-композиційний аналіз – для виявлення особливостей хореографічної лексики, композиційно-просторової побудови, музично-ритмічної організації та драматургії сценічних постановок;
- компаративний метод – для зіставлення автентичних фольклорних зразків з їхніми сценічними інтерпретаціями в репертуарі молдавських хореографічних колективів.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у навчальному процесі мистецьких закладів освіти під час викладання дисциплін «Народно-сценічний танець», «Мистецтво балетмейстера», «Історія хореографічного мистецтва», а також у практичній діяльності керівників хореографічних колективів і балетмейстерів. Матеріали дослідження можуть бути використані для вивчення особливостей молдавської танцювальної традиції, аналізу принципів її сценічної інтерпретації та створення хореографічних композицій

на основі фольклорних першоджерел. Практичне спрямування роботи також визначається розробленням композиційного та постановчого планів сюїти «Молдавські візерунки».

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження були представлені на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, Харківська державна академія культури, 2026). [1]

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, теоретичної частини, творчого проєкту, загальних висновків і списку використаних джерел. Теоретична частина містить два розділи, кожен із яких складається з двох підрозділів. Творчий проєкт передбачає розроблення композиційного та постановчого планів хореографічної сюїти «Молдавські візерунки». Загальний обсяг роботи становить 77 сторінок, список використаних джерел налічує 23 позицій.

РОЗДІЛ 1. ЕТНОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ МОЛДАВСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

1.1. Етнокультурні особливості молдавських звичаїв та традицій

Молдавські звичаї мають багатошарову природу. У них поєдналися давні магічні уявлення, християнський календар і норми громадського життя села. Звичай задавав ритм господарського року та супроводжував людину на важливих життєвих етапах. Обрядова дія часто поєднувала слово, музику й рух: учасники хори співали самі, а колядники могли включати танець до обрядового обходу. Для балетмейстера важливо враховувати первісне призначення такого танцю, оскільки воно визначає його характер, склад виконавців і місце в загальній послідовності дій.

У цій роботі звичай розуміємо як усталену форму поведінки, що передається громадою з покоління в покоління, а обряд — як упорядковану систему символічних дій, приурочених до певного часу й місця. Танцювальний епізод в обряді також має визначену послідовність: хто його починає, як долучаються інші учасники та чим завершується дія. Отже, етнографічний контекст дає балетмейстрові відомості не лише про тематику майбутньої постановки, а й про її композицію, драматургію та принципи організації виконавців.

Окремі дослідники звертають увагу на віддалені історичні паралелі між звичаєвістю регіону та давніми землеробськими культурами, зокрема трипільсько-кукутенською. Український філософ Є. Причепій наводить висновок дослідника трипільської символіки Т. Ткачука, за яким трипільсько-кукутенська орнаментика 4100–3550 рр. до н. е. «донесла до нашого часу свідчення про інтерес населення епохи енеоліту до Місяця, циклічності змін його фаз» [цит. за: 2, с. 9]. Ця думка може бути залучена лише як широкий історико-культурний контекст календарної обрядовості. Прямого генетичного зв’язку між трипільською символікою та сучасною

молдавською танцювальною традицією не встановлено, тому така паралель не є доказом походження конкретних танцювальних форм.

Тривалі контакти молдавського, українського та румунського населення сформували спільне календарно-обрядове поле, особливо помітне в прикордонних регіонах. Показовим прикладом є обряд Маланка. Буковинський дослідник обрядовості А. Мойсей наводить спільний висновок українського етнолога О. Курочкіна та молдовського фольклориста Г. Бостана: первісну локалізацію обряду вони пов’язують із Придністров’ям і північчю Бессарабії, де зафіксовано його найцілісніші варіанти [3, с. 79]. Ці дані засвідчують регіональну поширеність обряду, але не дають підстав вважати його винятково молдавським або винятково українським.

На Буковині Маланка набула локальних форм, у яких взаємодіяли українські, румунські та молдавські обрядові практики. А. Мойсей зазначає, що в українців, румунів і молдаван обряд «є конгломератом зоо-, антропоморфних персонажів інших зимових драматичних обрядів» [3, с. 80]. За його спостереженням, румуни й молдавани Буковини використовували назву «Маланка», водночас розігруючи власні варіанти вистав із персонажами ведмедя, кози та гайдуцькими сценами [3, с. 80]. У кульмінації «музика стає все швидшою, танці — усе експресивнішими» [3, с. 82]. Для балетмейстера цей матеріал важливий як приклад драматургічного наростання: темп прискорюється, рух стає експресивнішим, а групова дія поступово досягає кульмінації.

Образ кози посідає помітне місце і в новорічному репертуарі Республіки Молдова. Нематеріальна культурна спадщина Республіки Молдова описує «Гру кози» (Jocul caprei) як віртуозний сольний танець у ритмі острапецу (ostropăţ) [4]. «Гру кози» та «Маланку» відносять до обрядових дійств, музичною формою яких є сюїта [4]. Отже, саме обрядова практика дає приклад поєднання різних епізодів у цілісне дійство; для сценічної композиції це є підставою використовувати принцип контрасту сольного й групового виконання.

Зимовий цикл молдавської обрядовості включає колядування чоловічих гуртів. Напередодні Різдва парубки обходять оселі зі святковими піснями, а господарі обдаровують співаків [5]. У 2013 р. колядування чоловічих гуртів було включено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО як спільний елемент Румунії та Республіки Молдова [5]. Пісень навчаються на щоденних репетиціях до Святвечора під керівництвом досвідчених чоловіків; для незаміжніх дівчат колядники виконують особливі пісні й танцюють із ними [5]. Для хореографічного осмислення важливі передавання репертуару від старших до молодших, взаємодія чоловічого гурту з дівчатами та епізодична побудова обходу.

Показовим прикладом чоловічої обрядової традиції є келушари. Важливо уточнити, що опис ЮНЕСКО стосується обряду Căluş, внесеного до списку нематеріальної спадщини Румунії, а не засвідчує його винятково молдавське походження чи тотожність усіх місцевих варіантів [6]. Водночас Національна спадщина Республіки Молдова також фіксує келушарів серед ритуальних танців [4]. За описом ЮНЕСКО, румунський обряд, поширений на півдні країни, ймовірно, походить від давніх практик очищення й родючості; його виконували чоловіки, а знання замовлянь і танцювальних кроків передавали від ватажка до наступника [6]. Гурт вважали наділеним цілющою силою, тому келушари ходили від хати до хати, бажаючи господарям здоров’я та достатку [6]. Їхні танці поєднують тупотіння, удари підборами, стрибки й махи ногами; обряд і нині пов’язаний зі святом Трійці [6]. Для характеристики молдавського танцю цей матеріал доречно використовувати обережно — як порівняльний контекст споріднених регіональних практик, а не як безпосередній доказ походження молдавської хореографії. Для сцени він показує, як ритуальна функція може зумовлювати чоловічу технічну виразність і змагальність.

Родинна обрядовість також передбачала танцювальні епізоди. Національна спадщина Республіки Молдова фіксує танці, пов’язані з окремими етапами весілля: «Хору нареченої» виконували як пряму хору під

мелодію «Молдовеняски», «Велику хору» танцювали повільно, а в «Колачі» (Colacul) дружби кружляли навколо обрядового хліба нареченої [4]. Урочисті кола змінювалися швидшими номерами, а склад учасників залежав від конкретної дії: у «Колачі» танцювали дружби, у загальних хорах — гості. Для постановника це приклад того, як зміна виконавського складу, темпу й функції епізоду може формувати драматургію сценічного твору.

Важливим осередком побутування танцю була сільська хора. Реєстр національної спадщини називає її серед основних приводів для виконання танців поряд із весіллям, хрестинами, спільною працею, днями народження та іменинами [4]. Учасники утворювали коло, трималися за руки на рівні плечей і рухалися простим кроком; репертуар поєднував повільні хори зі швидкими сирбами [4]. Рух супроводжували стригетури — вигуки й короткі римовані приспівки: вигук соліста повторював гурт, а команда провідника могла змінювати фігуру [4]. У комічних і весільних танцях звучали жартівливі тексти, зокрема кпини з кумів [4]. Значення цього матеріалу для хореографа полягає в поєднанні музичного діалогу, колективної взаємодії та контрастних танцювальних епізодів, що може бути використано в сюїті.

У вказаних реєстром різновидах простежуються відмінності між жіночим і чоловічим репертуаром, однак їх не слід трактувати як універсальну характеристику всього молдавського фольклору. Жіночий танець «Шіца» (Schiţa) вирізняється положенням рук на рівні пояса, біговим кроком і легким розгойдуванням корпусу; його характер описано як жвавий, але стриманий [4]. До жіночого репертуару належить також «Сирба фетелор» (Sârba fetelor) [4]. У чоловічих танцях, зокрема «Гайдучасці» (Haiduceasca), виконавці з мечами нахиляються, скручуються й імітують бій, а в «Мокенашулі» (Mocănaşul) чоловічий гурт виконує присідання та піднімає палиці над головою [4]. У цих конкретних зразках виразно виявляються змагальність і технічна віртуозність. Відмінності в положенні рук — від фіксованих групових позицій до вільного положення рук соліста — додатково урізноманітнюють пластику [4]. Для сюїти цей матеріал дає

можливість побудувати контраст жіночого й чоловічого епізодів, не перетворюючи окрему тенденцію на загальне правило.

Для творчого проєкту важливим є весняно-літній цикл. Його відкриває звичай першого березня — мерцишор. Червоно-білу нитку виготовляють, дарують і носять до появи першого квітучого дерева, ластівки чи лелеки [7]. Її сприймають як символічний захист від примх погоди та безпечного переходу від зими до весни; у Молдові з цим святом пов’язані також обряди очищення [7]. Традицію передають переважно неформально: у селах старші жінки навчають дівчат плести нитку [7]. Улітку виконували магічне дійство «Дрегайка», яке спадщина відносить до літнього обрядового репертуару, визначаючи його музичним типом хору [4]. Для сценічного задуму ці факти дають образні орієнтири: червоно-білу кольорову символіку, жіноче коло та принцип злагодженої групової дії.

Молдавська, румунська й буковинська традиції історично взаємодіяли, проте не є тотожними. Молдовський дослідник Н. Грибінча розглядає місцеву хореографію в контексті балкано-карпатської танцювальної родини й водночас виокремлює характерні ознаки молдавського матеріалу: паралельний рух колін і стоп, дрібну ритмічну розробку кроку, пряму, спокійну й горду поставу [4]. Саме сукупність цих ознак, а не лише назва чи малюнок танцю, дає змогу розпізнати локальну манеру. Дослідник розрізняє чотири географічні зони — південь, центр, північ і лівобережжя Дністра, застерігаючи, що їхні межі не збігаються з науково визначеними етнографічними [4]. Новорічні ватаги з масками частіше трапляються на півночі й у центрі, тоді як на півдні поширена «Цопеїта» (Ţopăita) — стрибкова хора, у якій ковзний крок чергується з підскоками [4]. Отже, навіть споріднені танцювальні форми мають локальні варіанти, які постановник має враховувати, визначаючи джерело й регіональну манеру матеріалу.

Весняна тематика покладена в основу хореографічної сюїти «Молдавські візерунки». Задум передбачає безсюжетну композицію, атмосферу якої визначає радість оновлення, а не відтворення конкретного

обряду. У сюїті можна показати групу молоді, що приїздить до села на свято, без прив’язки до певної дати. Образну концепцію формують елементи весняної обрядовості: дівоче коло втілює мотив пробудження, червоно-біла символіка мерцишору підказує колорит костюмів, а поступове залучення нових учасників відтворює повернення громади до спільного життя. Назва «візерунки» відсилає до орнаменту, у якому окремі мотиви складаються в цілісний узор, так само як окремі танці сюїти утворюють єдину картину.

Отже, молдавські звичаї постають багатошаровою системою, у якій поєдналися календарні уявлення, християнські практики та норми громадського життя. Приклад Маланки засвідчує спільне обрядове поле українців, румунів і молдаван Буковини, але водночас потребує розрізнення локальних варіантів. Опис келушарів залучено як порівняльний матеріал: відомості ЮНЕСКО стосуються румунського обряду, тоді як молдовська спадщина окремо фіксує місцеву традицію. Розглянуті весільні, зимові й весняно-літні звичаї демонструють різні принципи організації танцю — від сольної віртуозності до колективного кола, від обрядової послідовності до сюїтного поєднання епізодів. Саме ці принципи, разом із регіональною специфікою молдавської манери, становлять фольклорне підґрунтя сюїти «Молдавські візерунки».

1.2. Роль танцю у збереженні національної ідентичності молдавського народу

Для розуміння ролі танцю в збереженні національної ідентичності необхідно розмежувати поняття культурної пам’яті та колективної ідентичності. Культурна пам’ять охоплює образи, практики й символи, за допомогою яких спільнота осмислює власне минуле та передає його наступним поколінням. Колективна ідентичність формується через усвідомлення належності до спільноти, її історії та культурних цінностей. Нематеріальна культурна спадщина — зокрема обряд, пісня й танець — є одним із механізмів такої передачі, оскільки існує не лише у вигляді знань, а

й у практиці спільного виконання. У вступі до біобібліографії В. Курбета тодішня міністерка культури Республіки Молдова М. Бабук називає мову, народний одяг, гімн, герб, прапор і фольклор, частиною якого є народний танець, найважливішими ідентифікаційними знаками нації [8, с. 9].

У традиційному середовищі танець передавався передусім через участь і наслідування. Дитина або молодий виконавець засвоювали не тільки послідовність рухів, а й правила взаємодії, музичні сигнали, порядок долучення до гурту та доречність танцю в конкретній події. Саме тому танцювальна традиція зберігалася як тілесна пам’ять громади. Хора, розглянута в попередньому підрозділі як поширена форма колективного танцю, важлива тут не стільки своєю просторовою побудовою, скільки соціальною функцією: вона створювала ситуацію спільної дії, у якій молодші покоління засвоювали культурні норми від старших [4].

Значення хори виходило за межі розважальної практики. Її виконували під час весіль, хрестин, спільної праці, днів народження та інших подій громади; окремі різновиди супроводжували також важливі життєві переходи [4]. Отже, танець позначав спільне переживання події та включав людину до колективного життя. Участь у ньому підтримувала відчуття належності до громади, а повторення знайомих форм створювало зв’язок між поколіннями. Для дослідження національної ідентичності важливо саме це: традиція зберігається не лише завдяки фіксації рухів, а через постійне відтворення соціальних зв’язків, у яких ці рухи мають сенс.

У XIX ст. образ хори набув і політичного значення. 1856 р. румунський поет і збирач народної поезії В. Александрі опублікував вірш «Хора єднання» (Hora Unirii). В «Енциклопедії революцій 1848 року» зазначено, що цей твір став гімном руху за об’єднання князівств [9]. Цей приклад стосується румунського національного руху й не повинен автоматично переноситися на молдавський історичний контекст. Водночас він показує, як образ народного танцю може набувати ширшого символічного змісту — уособлювати єдність, солідарність і прагнення до спільної політичної дії.

Молдовські автори пов’язують стійкість танцювальної традиції з історичними випробуваннями народу. Літературознавець, академік М. Чимпой пише, що саме через танець молдавани вистояли перед «терором історії», спробами стерти їхню ідентичність та ідеологічним диктатом [8, с. 18]. Письменник Н. Дабія додає, що до 1990 р. танець і пісня означали для молдаван відчуття національної гордості й гідності [8, с. 19]. Ці свідчення дають підстави розглядати танець як засіб культурного самозбереження в умовах політичного тиску: він підтримував зв’язок із традицією навіть тоді, коли інші форми публічного вираження були обмежені.

Важливим чинником передавання культурної пам’яті є поєднання танцю зі словом і музикою. У багатьох молдавських хорах учасники самі співають під час руху або виконують пісню під інструментальний супровід [4]. Подібну рису має й українська традиція. Як наголошував український хореограф і етнограф В. Верховинець, «всякі ігри й танці … наш народ водив спершу під пісню» [цит. за: 10, с. 201]. Спільне виконання пісні й танцю допомагає зберігати мелодії, тексти, мовні особливості та пов’язані з ними цінності. У такий спосіб танець функціонує як комплексна форма нематеріальної спадщини, а не як ізольована система рухів.

Особливу роль у формуванні національного образу відіграє професійне хореографічне мистецтво. Створений 1945 р. державний ансамбль народного танцю «Жок» став важливою інституцією репрезентації молдавської хореографії [11]. Сценічне мистецтво зробило танцювальну спадщину доступною широкій аудиторії, сприяло її популяризації та закріпленню впізнаваного образу національного танцю. Водночас потреба у сценічній цілісності могла спричиняти узагальнення регіональних відмінностей. Наприклад, сценічна «Молдовеняска» функціонує як збірний образ: у спадщині ця назва позначає передусім музичний тип [4], а не один конкретний сільський танець. Отже, професійна сцена одночасно зберігає традицію й формує її нову репрезентаційну модель.

Ризик сценічної уніфікації виявлявся і в костюмі. За свідченням автора одного з нарисів про ансамбль С. Бєлікова, у ранній період «Жоку» в костюмах танцівників траплялися деталі, властиві іншим краям [8, с. 20]. Подібну небезпеку узагальнення відзначав український балетмейстер і педагог К. Василенко: у гонитві за видовищністю постановники інколи вводять чужі для жанру лексичні елементи та порушують композиційну цілісність [12, с. 124]. Для збереження ідентичності важливо, щоб сценічна виразність не нівелювала походження матеріалу, його регіональну своєрідність і зв’язок із першоджерелом.

Особливе місце в цьому процесі посідає діяльність молдавського балетмейстера В. Курбета. Молдовський етнолог Т. Колак підкреслює, що хореограф опановував автентичну манеру безпосередньо під час польових експедицій, на сільських хорах і святах [8, с. 22–23]. Костюми згодом почали добирати з урахуванням характеру танцю й фольклорної зони його походження [8, с. 21]. За спогадом М. Чимпоя, В. Курбет відкинув партійну пропозицію поставити народний танець із космонавтами [8, с. 18]. У контексті збереження ідентичності значення його роботи полягає в тому, що сценічна інтерпретація спиралася на безпосереднє вивчення носіїв традиції, а не лише на узагальнені уявлення про національний стиль. Детальні принципи його балетмейстерського методу доцільно розглядати в наступному розділі.

Перенесення фольклору на сцену неминуче передбачає відбір і певну реконструкцію. Британський історик Е. Гобсбаум у вступі до відомого видання «Винайдення традиції», укладеного разом із Т. Рейнджером, визначив «винайдену традицію» як сукупність ритуальних і символічних практик, що через повторення прищеплюють цінності й норми та подають себе як продовження минулого [13, с. 1]. Дослідник наголошує на відмінності між такою традицією, що прагне незмінності, і звичаєм, який допускає нововведення [13, с. 2]. Для молдавської хореографії це розмежування важливе, оскільки жива традиція громади постійно змінюється, тоді як сценічний образ може закріплювати окремий варіант як нібито єдиний і

незмінний. Завдання балетмейстера — не відмовлятися від сценічної обробки, а усвідомлювати її межі та не видавати авторську реконструкцію за автентичну практику.

Сучасне збереження танцювальної спадщини має також інституційну основу. В реєстрі нематеріальної культурної спадщини, традиційну хореографію систематизовано за географічними зонами, типами й приводами виконання [4]. Колядування чоловічих гуртів внесене до списку ЮНЕСКО як спільний елемент Румунії та Республіки Молдова; організація підкреслює його значення для соціальної ідентичності й згуртованості громади [5]. Водночас укладач зауважує, що частина танцювального репертуару ще побутує, але перебуває під загрозою зникнення [4]. Документування, дослідницькі експедиції та підтримка виконавських осередків тому є необхідними умовами передачі традиції наступним поколінням.

Важливим є й побутування молдавського танцю за межами Республіки Молдова, зокрема в Україні. За даними Всеукраїнського перепису населення 2001 р., у країні проживало 258,6 тис. молдаван, з них 123,7 тис. в Одеській і 67,2 тис. у Чернівецькій області [14]. Тривале сусідство позначилося на культурних практиках прикордоння. За спостереженням К. Василенка, вплив угорського, румунського й молдавського фольклору відчутний у рухах закарпатських танців, а в південно-західних районах, зокрема на Одещині, — вплив молдавської й гагаузької хореографії [12, с. 172]. Ці дані свідчать, що національна ідентичність не обов’язково формується в ізоляції: вона може зберігатися й розвиватися в умовах постійного культурного контакту.

Буковинський матеріал, зокрема різні локальні варіанти Маланки, показує, як спільний обрядовий простір об’єднує громади, не скасовуючи їхніх відмінностей [3, с. 79–82]. Для українського хореографа звернення до молдавського матеріалу означає роботу з культурою, яка має реальну історію взаємодії з українським населенням. Водночас важливо зберігати коректну атрибуцію: спільність окремих обрядів або взаємовпливи не дають підстав ототожнювати молдавську, румунську й буковинську традиції.

Українська хореографічна думка також розглядає народний танець як носія національного характеру. Хореограф В. Верховинець обстоював відтворення на сцені зразків, близьких до фольклорних першоджерел [10, с. 200]. Мистецтвознавець В. Нечитайло наголошує, що «базисом української народної хореографії є її етнічна складова», хоча сьогодні її вже не можна зводити лише до етнічного рівня [15, с. 94]. Цей підхід є продуктивним і для аналізу молдавського матеріалу: національна репрезентація має спиратися на достовірні джерела, але водночас враховувати сучасне культурне середовище, у якому традиція функціонує.

Отже, танець зберігає національну ідентичність через кілька взаємопов'язаних механізмів: передавання культурної пам'яті в процесі безпосередньої участі; закріплення відчуття належності до громади; збереження пісенно-музичних і символічних складників традиції; сценічну репрезентацію національної культури; документування та міжпоколінну передачу нематеріальної спадщини. Кожен із цих механізмів може як підтримувати традицію, так і змінювати її, тому їх необхідно враховувати під час створення народно-сценічного твору.

Культурна пам'ять: повторення обрядових і танцювальних практик, через які громада зберігає уявлення про власне минуле та передає його наступним поколінням.

Колективна ідентичність: спільна участь у танці, що формує відчуття належності, взаємної підтримки й відповідальності за продовження традиції.

Музично-словесна спадщина: поєднання руху з піснею, мелодією та стригетурами, завдяки якому зберігаються мовні, музичні й образні елементи культури [4; 10].

Сценічна репрезентація: популяризація народного танцю професійними колективами та формування впізнаваного національного образу за умови збереження зв'язку з фольклорним джерелом [8; 11; 12].

Міжкультурна взаємодія: функціонування молдавської танцювальної спадщини в поліетнічному просторі України, де культурні контакти

сприяють обміну, але не скасовують потреби розрізняти локальні традиції [12; 14].

Визначені механізми збереження ідентичності становлять теоретичну основу для подальшого аналізу сценічних постановок, зокрема діяльності провідних молдавських хореографічних колективів, у другому розділі.

Отже, молдавський народний танець є не лише формою художнього самовираження, а й дієвим механізмом збереження культурної пам'яті та колективної ідентичності. Його значення виявляється у спільній участі, передаванні традиції між поколіннями, поєднанні руху зі словом і музикою, а також у репрезентації національної культури на професійній сцені. Діяльність В. Курбета засвідчує важливість польового вивчення першоджерел, тоді як досвід ансамблю «Жок» демонструє можливості й ризики сценічного узагальнення. У поліетнічних регіонах України молдавська танцювальна спадщина водночас зберігає власну своєрідність і стає засобом міжкультурного діалогу. Таким чином, збереження ідентичності потребує не механічного відтворення незмінної форми, а відповідального передавання живої традиції з урахуванням її історичних і регіональних особливостей.

Висновки до розділу 1

Теоретичний аналіз дав змогу визначити етнокультурні засади, на які спирається хореографічна сюїта «Молдавські візерунки». Молдавські звичаї сформувалися як багатошарова система, у якій поєдналися давні календарні уявлення, християнські практики та норми громадського життя. Приклади Маланки на Буковині засвідчують взаємодію українських, румунських і молдавських обрядових практик, водночас не даючи підстав ототожнювати ці традиції. Історичні паралелі з трипільсько-кукутенською культурою можуть розглядатися лише як широкий контекст, оскільки прямий зв'язок із сучасною молдавською хореографією не доведений.

З’ясовано, що танець був органічною частиною календарної та родинної обрядовості, а його характер залежав від функції обряду, складу учасників і локальної традиції. Весільні епізоди, колядування, новорічні дійства, мерцишор та літні обряди демонструють різні способи організації танцю — сольне й групове виконання, зміну виконавського складу, поступове наростання темпу та поєднання окремих епізодів у сюїтну форму. Опис келушарів у роботі використано з уточненням, що джерело ЮНЕСКО стосується румунського обряду Căluş, тоді як молдовська спадщина окремо фіксує місцеву традицію.

Визначено, що танець є одним із механізмів збереження національної ідентичності молдавського народу. Його роль полягає у передаванні культурної пам’яті через безпосередню участь, підтриманні колективної належності, збереженні пісенно-музичних і символічних елементів та репрезентації культури на професійній сцені. Діяльність ансамблю «Жок» і В. Курбета засвідчує як можливості сценічної популяризації фольклору, так і ризики його уніфікації. Важливими умовами збереження традиції є польове вивчення першоджерел, регіональна достовірність і відповідальне ставлення до авторської інтерпретації. Побутування молдавського танцю в Україні демонструє, що національна своєрідність може зберігатися в умовах міжкультурної взаємодії.

Для творчого проєкту це означає, що весняна тематика може бути розкрита через образ оновлення, колективного єднання та святкової взаємодії, без буквального відтворення конкретного обряду. Композиційна послідовність сюїти має враховувати традиційні принципи контрасту, зміну складу виконавців, взаємозв’язок музики й руху та поступовий розвиток динаміки. Виявлені етнокультурні й соціальні функції танцю, а також вимоги до збереження регіональної своєрідності становлять основу для аналізу сценічних постановок у другому розділі.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНАЛОГІВ ТА ПРОТОТИПІВ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

2.1. Інтерпретація фольклорних джерел у творчості ансамблю народного танцю «Жок»

Фольклорне джерело в народно-сценічному танці виконує подвійну функцію: є матеріалом для балетмейстерської творчості та водночас критерієм збереження художньої й етнокультурної достовірності постановки. Його сценічне опрацювання передбачає не механічне перенесення побутового танцю на сцену, а творче осмислення традиційної лексики, манери виконання, музичного супроводу та композиційної структури.

В українській хореології сформувалося розуміння трьох основних принципів сценічного опрацювання фольклору, сформульованих українським балетмейстером і педагогом К. Василенком. Перший принцип полягає у збереженні першооснови фольклорного танцю, другий — в аранжуванні та створенні нового варіанта на основі традиційного танцю, третій — у розробленні авторського варіанта фольклорного першоджерела [12, с. 104, 112, 121]. Необхідність творчого переосмислення народного танцю зумовлена самою природою сценічного мистецтва. Дослідник хореографії С. Куценко, обґрунтовуючи цю позицію, наводить слова українського хореографа А. Кривохижі: «за вимогами часу мистецтво народного танцю сьогодні не може бути музейним експонатом» [цит. за: 16, с. 16]. К. Василенко також наголошував, що балетмейстер не повинен обмежуватися лише пошуком першоджерел, оскільки його першочергове завдання полягає у відтворенні сучасності засобами хореографічного мистецтва [12, с. 124].

Для конкретизації зазначених принципів у межах цього дослідження доцільно розрізнити поняття фольклорного першоджерела, хореографічного аналога та прототипу. *Фольклорне першоджерело* — це традиційний танець, обрядова форма або інша складова народної танцювальної культури, що

побутує в природному етнокультурному середовищі. *Хореографічний аналог* — сценічний твір, який має спільні з досліджуваним творчим задумом жанрові, композиційні, лексичні або образно-тематичні ознаки. *Прототип* — конкретний фольклорний чи сценічний зразок, окремі художні, лексичні або композиційні рішення якого безпосередньо використовуються як основа для розроблення авторської постановки.

Відповідно, сценічна обробка, стилізація й авторська інтерпретація розглядаються не як тотожні поняття, а як різні способи роботи з фольклорним матеріалом. Сценічна обробка передбачає переважне збереження традиційної лексики, манери та основних композиційних ознак із внесенням змін, необхідних для сценічного показу: уточнення малюнка, просторового масштабу, синхронності й виконавської організації. Стилізація ґрунтується на відборі та художньому увиразненні характерних фольклорних ознак, які можуть поєднуватися з новими лексичними й композиційними рішеннями. Авторська інтерпретація передбачає ширше переосмислення першоджерела: балетмейстер використовує його як основу образної системи, тематичного задуму або окремих пластичних мотивів, самостійно формуючи композицію та драматургію твору.

Запропоноване розмежування доповнює класифікацію К. Василенка, але не замінює її. Положення К. Василенка характеризують загальні напрями сценічного опрацювання фольклору, тоді як поняття обробки, стилізації й авторської інтерпретації дають змогу конкретніше визначити характер творчих змін у певній постановці. При цьому аранжування не варто автоматично ототожнювати зі стилізацією: воно може передбачати композиційне впорядкування та пристосування традиційного матеріалу до сценічних умов без істотної зміни його характерних ознак.

Для визначення ступеня зв'язку сценічного твору з фольклорним першоджерелом доцільно з'ясувати: які елементи традиції збережено; які зміни зумовлені сценічними умовами; які нові засоби введено балетмейстером; за рахунок яких ознак глядач може розпізнати фольклорну

основу постановки.

Розрізнення зазначених підходів має історичне підґрунтя. Як зазначають українські дослідники хореографії Ю. Москвічова та М. Сушицький, на початку XX ст. виокремилися дві тенденції розвитку народно-сценічного танцю: перенесення на сцену зразків народного танцю без суттєвих змін і його яскрава театралізація з вільною сценічною інтерпретацією [10, с. 200]. Основоположник теорії українського народного танцю В. Верховинець виступав проти надмірного захоплення ефектними сценічними трюками, наголошуючи на необхідності відтворення «вірних копій життя народного» [10, с. 200]. У сучасному мистецтвознавстві сценічне опрацювання фольклору також розглядається крізь призму інтертекстуальності. Українська дослідниця хореографії Д. Дегтяр визначає хореографа-постановника як своєрідного скриптора, який компонує цілісний художній текст за допомогою цитування інших текстів [17, с. 159]. Таким чином, балетмейстер перебуває в постійному творчому діалозі з фольклорними першоджерелами, переосмислюючи їх відповідно до власного задуму [17, с. 161].

Творчий проєкт — сюїта «Молдавські візерунки» — складається з трьох частин: дівочої хори, сирби та «Молдовеняски». Сюїта має безсюжетний характер. Її образну основу становить святкове дійство, пов'язане з приїздом групи молоді до молдавського села на святкування приходу весни. Водночас дія не прив'язана до конкретного календарного обряду. Цілісність композиції забезпечується спільним святковим настроєм, послідовною зміною танцювальних характерів і поступовим наростанням темпу від першої частини до фіналу.

Становлення професійної народно-сценічної хореографії Молдови пов'язане з повоєнним періодом, коли 1945 р. було створено державний ансамбль народного танцю «Жок» (Joc) [11]. У перші роки діяльності колективу його сценічний образ ще не завжди відповідав регіональним особливостям молдавської традиції, про що свідчать згадані в дослідженнях

чужорідні деталі костюмів [8, с. 20]. Важливим етапом у формуванні національно виразного репертуару ансамблю стала діяльність В. Курбета.

Наприкінці жовтня 1957 р. його призначили педагогом-хореографом ансамблю, а з 1 жовтня 1958 р. він став головним балетмейстером «Жоку» і тимчасово виконував обов'язки художнього керівника [8, с. 30]. Хореограф народився 1929 р. у селі Шуслень Орхейського району. До приходу в ансамбль керував сільськими аматорськими колективами в Шусленах і Карагаші, де, зокрема, поставив «Сирбу» [11]. За час роботи з «Жоком» В. Курбет створив 50 танців, серед яких «Хора фетелор» (дівоча хора), «Молдовеняска» та «Хора маре». До визначних досягнень балетмейстера також належать «Келушарі», «Молдовське весілля», «Мерцишор» і сюїти «Букурія», «Сюїта з Буджака» та «Сюїта з Карпат» [11]. Зазначені постановки становлять важливу базу для зіставлення з частинами творчого проєкту «Молдавські візерунки».

Творчий метод В. Курбета ґрунтувався на кількох взаємопов'язаних принципах. Першим було безпосереднє звернення до фольклорних першоджерел. Т. Колак підкреслює, що хореограф вивчав автентичну виконавську манеру під час експедицій до фольклорних осередків, спостережень за сільськими хорами та святами [8, с. 22–23]. Серед джерел його творчого натхнення дослідник називає сільську хору, келушарів, «Дрегайку», «Мерцишор» і весільні звичаї [8, с. 22]. Сам В. Курбет в інтерв'ю наголошував, що перед постановкою танцю необхідно вивчити конкретний район, село та його мешканців [8, с. 32]. Отже, основою балетмейстерської роботи було не формальне запозичення окремих рухів, а вивчення танцювальної традиції в середовищі її побутування.

Другим принципом стало врахування регіональних особливостей. В. Курбет звертав увагу на відмінності між хорою півночі та півдня Молдови, пов'язуючи їх, зокрема, з впливами болгарської, татарської та гагаузької культур [8, с. 32]. Костюм для кожного номера також добирали з урахуванням характеру танцю та його фольклорної зони [8, с. 21].

Регіональну спрямованість творчості балетмейстера засвідчують і назви «Сюїта з Буджака» та «Сюїта з Карпат», що відсилають до конкретних історико-географічних територій.

Третій принцип стосувався добору хореографічної лексики. Молдовський поет і фольклорист Ю. Філіп звертає увагу на змагальний характер народної танцювальної традиції, у межах якої виконавці демонструють багатство танцювальних кроків і власну майстерність [8, с. 26]. Такий характер народного танцю створював підґрунтя для сценічного увиразнення найбільш характерних рухів. Водночас їхній відбір не повинен був призводити до втрати зв'язку з традиційною лексикою.

Четвертим принципом була цілісна робота з музикою та костюмом. Молдовський журналіст Н. Роібу зазначає, що В. Курбет вивів оркестр з ями на сцену, одягнув музикантів у народні костюми та ввів до складу оркестру народні інструменти, зокрема най і флуєр [8, с. 24]. П'ятий принцип забезпечував єдність усіх складових постановки. За спостереженням Т. Колака, балетмейстер надавав значення синкретизму: мелодія, стригетура, костюм і рух мали разом відтворювати атмосферу народної події [8, с. 22].

Такий підхід можна співвіднести з другим принципом К. Василенка — аранжуванням і створенням нового сценічного варіанта на основі традиційного танцю. Водночас у ньому простежується прагнення зберегти характерні ознаки першоджерела. Це узгоджується з позицією С. Куценка, який наголошує: «Фольклорний танець повинен бути сценічно оформленим і відповідати законам сцени» [16, с. 17]. У творчій практиці «Жоку» сценічні вимоги не заперечували фольклорної основи, а забезпечували її художнє відтворення в умовах театрального показу.

Першим фольклорним першоджерелом творчого проєкту є хора. У побутовій традиції її основна форма — пряма хора — виконується в замкненому колі. Учасники тримаються за руки на рівні плечей і рухаються по колу простим кроком. Повільна «Хора маре» має музичний розмір 6/8 [4]. М. Чимпой пов'язує хору з міфологічними уявленнями та згадує в цьому

контексті орнаменти культури Кукутені [8, с. 17]. Такі паралелі становлять інтерпретаційний контекст дослідження, однак не можуть розглядатися як безпосередньо доведений історичний зв'язок між конкретною орнаментальною формою та сучасною хореографічною композицією.

Для хореографічного аналізу важливими є насамперед структурні й виконавські ознаки хори. Її характер визначається колективною взаємодією учасників, замкненим просторовим малюнком, узгодженістю кроків і стриманістю рухової манери. Корпус зберігає вертикальне положення, а виразність створюється завдяки ритмічній узгодженості та плавності переміщення. Саме ці ознаки доцільно зберігати під час сценічного опрацювання, водночас адаптуючи просторовий малюнок до умов сцени.

Безпосереднім сценічним аналогом першої частини творчого проєкту є «Хора фетелор» В. Курбета [11]. Пряма хора також лежить в основі весільної «Хори нареченої», а хора як музично-хореографічний тип супроводжує літню «Дрегайку» [4]. Наявність окремого жіночого репертуару, до якого належить і «Сирба фетелор» [4], засвідчує поширеність дівочого складу в молдавській танцювальній традиції.

У сюїті «Молдавські візерунки» дівоча хора виконує експозиційну функцію: формує початковий емоційний настрій і вводить глядача в атмосферу весняного свята. Основні характерологічні ознаки танцю — плавність кроку, стриманість рухів і зібраність постави — залишаються визначальними. Сценічна трансформація стосується передусім просторової організації: замкнене коло може переходити в лінії, діагоналі та композиційно симетричні побудови двох груп, після чого знову відновлюється початковий малюнок. Такі зміни розширюють сценічні можливості танцю, не руйнуючи його впізнаваної основи.

Другим фольклорним першоджерелом є сирба (sârba). Нематеріально спадщина визначає її як один з основних типів молдавського танцю [4]. Важливим підтвердженням інтересу В. Курбета до цього жанру є його рання постановча діяльність у сільських аматорських колективах [11].

Просторова організація сирби не обмежується однією формою. Залежно від місцевої традиції та різновиду танцю її виконують у колі, півколі або лінії. Учасники можуть танцювати змішаним чи чоловічим складом; руки з'єднуються внизу або утворюють плечовий хват. У деяких різновидах характерний акцент припадає на другу долю такту [4]. Лексичну основу становлять прості й перехресні кроки, біг, стрибки, присідання та биті кроки [4]. Для сирби характерний швидкий темп, який у традиційній практиці може прискорюватися на прохання танцюристів [4].

У другій частині творчого проєкту обрано принцип стилізації. Зберігаються характерні для сирби способи групового з'єднання виконавців, биті кроки та поступове прискорення. Водночас композиція доповнюється новими просторовими рішеннями: лінійні побудови поділяються на окремі групи, між якими виникає ритмічний діалог, використовуються діагональні переміщення та зустрічний рух. Прискорення темпу набуває не лише музично-ритмічного, а й драматургічного значення. «Сирба фетелор» дає підстави розпочати цю частину дівочим складом із подальшим залученням чоловічих виконавців і формуванням змішаної групи.

Третім фольклорним джерелом є «Молдовеняска» (Moldovenească). Її сценічна історія демонструє можливості переходу від традиційної основи до узагальненого художнього образу. Як уже зазначалося, у спадщині ця назва позначає передусім музичний тип, під який виконують, зокрема, «Хору нареченої» [4]. Тому сценічну «Молдовеняску» доцільно розглядати не як точне відтворення одного локального сільського танцю, а як узагальнений образ молдавської танцювальної культури. В. Курбет створив постановку «Молдовеняска» поряд з іншими творами, що мають конкретніші регіональні та жанрові ознаки [11].

У творчому проєкті цей танець виконує функцію кульмінації. Його композиційна побудова передбачає поєднання жіночої та чоловічої лексики. У жіночому виконанні зберігаються плавність кроку й стриманіша пластика, тоді як чоловіча партія передбачає биті кроки, стрибки та присядки,

характерні для чоловічих танцювальних зразків [4]. Змагальний характер розкривається через чергування сольних виходів і групових відповідей. Початкове загальне коло трансформується в парні та лінійні побудови, а у фіналі виконавці знову об'єднуються в загальний малюнок. Динаміка наростає завдяки прискоренню темпу, ускладненню лексики та поступовому залученню всього складу виконавців.

Окрему групу хореографічних аналогів становлять твори сюїтної будови. Реєстр Республіки Молдова описує «Келушарі» (Căluşarii) як ритуальний танець із музичною формою сюїти [4]. Сценічна постановка «Келушарі» та хореографічна картина «Молдовське весілля» (Nunta moldovenească) [11] пов'язані з конкретними обрядовими контекстами. Для творчого проєкту вони важливі насамперед композиційним принципом об'єднання кількох танцювальних частин спільною образною ідеєю.

Ближчими за загальним задумом є сюїти «Букурія» («Радість»), «Сюїта з Буджака» та «Сюїта з Карпат» [11]. Їхні назви вказують відповідно на святкову образність або регіональну спрямованість. Тематичним аналогом є також постановка «Мерцишор» [11], назва якої пов'язана з весняним звичаєм першого березня. Від цього твору сюїта «Молдавські візерунки» запозичує загальну весняну образність, проте розкриває її не через послідовне відтворення обрядового сюжету, а через контраст і взаємодію різних танцювальних жанрів.

Музичний супровід і костюм у практиці ансамблю «Жок» виступають не лише засобами сценічного оформлення, а й важливими складовими відтворення фольклорного середовища. Виведення оркестру на сцену наближує виконавську ситуацію до традиційної практики, у якій музиканти й танцюристи взаємодіють у спільному просторі. Використання народних інструментів, зокрема ная та флуєра, посилює зв'язок постановки з національною музичною традицією [8, с. 24]. Костюм, сформований з урахуванням регіональних особливостей, доповнює образ танцю та сприяє його етнокультурній ідентифікації [8, с. 21].

Водночас під час сценічного опрацювання важливо враховувати, що музичний супровід і костюм не можуть самостійно компенсувати втрату характерних ознак танцювальної лексики та манери. Їхня функція полягає у взаємодоповненні всіх складових художнього образу. Такий підхід узгоджується з інтертекстуальною природою народно-сценічної хореографії, у якій фольклорні цитати вступають у творчий діалог із новими композиційними рішеннями [17, с. 159, 161]. Він також підтверджує тезу С. Куценка: «Сценічна обробка танцювального фольклору – особливе мистецтво» [16, с. 18].

Зіставлення фольклорних першоджерел і сценічних аналогів дає змогу визначити основні напрями трансформації танцювального матеріалу. Найпомітніших змін зазвичай зазнає лексична та композиційна організація. Прості кроки по колу, биті й перехресні кроки, стрибки та присідання можуть комбінуватися в складніші послідовності, а їхнє виконання потребує більшої точності, синхронності та просторової узгодженості.

Виконавська манера водночас не повинна розглядатися як абсолютно незмінна. Сценічні умови впливають на амплітуду рухів, динаміку, характер акцентуації та ступінь синхронізації. Тому доцільно говорити про збереження характерологічних ознак традиційної манери за умов їх сценічної адаптації. Для молдавської хори такими ознаками є стриманість, плавність і зібраність руху; для сирби — енергійність, пружність та ритмічна акцентованість; для «Молдовеняски» — поєднання віртуозної техніки й ігрової взаємодії.

Ритмічна організація на сцені набуває додаткової драматургічної функції. Повільна хора та швидка сирба в межах сюїти утворюють свідомо побудований темповий контраст, який спрямовує розвиток композиції до кульмінації. Просторова організація також розширюється: традиційні коло, півколо й лінія доповнюються діагоналями, зустрічним рухом і симетричними побудовами. Колективна взаємодія, що в народному середовищі реалізується через спільність руху та змагальність виконавців, на

сцені може набувати форми діалогу груп, чергування сольних епізодів і контрасту жіночого та чоловічого складу.

Таким чином, зіставлення аналогів із власним творчим проєктом дає підстави визначити специфіку сценічного опрацювання кожної його частини. Перша частина сюїти «Молдавські візерунки» спирається на пряму хору та традицію дівочого колективного танцю. Зберігаються основні просторові й характерологічні ознаки: замкнене коло, з'єднання рук, плавний крок і зібрана постава. Основні зміни стосуються просторових перебудов, тому ця частина тяжіє до сценічної обробки.

Друга частина ґрунтується на сирбі та її дівочому різновиді. Зберігаються характерні способи групового з'єднання, биті кроки й принцип темпового прискорення. Водночас вводяться нові композиційні рішення: поділ виконавців на групи, діагональні переміщення, зустрічний рух і поступовий перехід до змішаного складу. Таке поєднання традиційної лексики з новими засобами просторової організації відповідає принципу стилізації.

Третя частина — «Молдовеняска» — спирається на узагальнений сценічний образ молдавського танцю. Поєднання жіночої та чоловічої лексики, сольні виходи, перебудови від пар до загального кола й поступове наростання динаміки передбачають ширшу свободу балетмейстерського рішення. Тому ця частина поєднує стилізацію з елементами авторської інтерпретації.

Обрані принципи сценічного опрацювання мають образне й композиційне обґрунтування. Дівоча хора виконує експозиційну функцію, тому потребує максимальної наближеності до характерних ознак першоджерела. Сирба розвиває колективну енергію сюїти, а її традиційна динаміка та змагальний характер створюють підґрунтя для стилізованої просторової побудови. «Молдовеняска» як фінал узагальнює попередні частини, тому передбачає ширше використання авторських композиційних засобів. Водночас регіональні характерологічні ознаки та живі стригетури

мають залишатися впізнаваними. В. Курбет у своєму інтерв'ю застерігав, що надмірна фантазія може призвести до втрати достовірності, а автентичність пов'язував із збереженням народного духу [8, с. 32].

Рух сюїти від повільного до швидкого має також фольклорне підґрунтя. У деяких обрядових сюїтах, зокрема «Грі кіз», повільна хора передує жвавішим танцювальним частинам, а музиканти можуть прискорювати темп на прохання виконавців [4]. Отже, темповий розвиток «Молдавських візерунків» спирається не лише на авторське композиційне рішення, а й на особливості традиційної практики.

Отже, сценічна інтерпретація молдавського танцювального фольклору ґрунтується на взаємодії етнографічного дослідження та балетмейстерської творчості. Важливим прикладом такого підходу є діяльність В. Курбета, який поєднав вивчення фольклорних джерел із практикою створення професійного народно-сценічного репертуару ансамблю «Жок». Його творчий метод передбачав роботу з носіями традиції, урахування регіональних рис, добір характерної лексики та цілісне поєднання танцю, музики й костюма.

Аналіз засвідчив, що під час сценічного перенесення фольклорного матеріалу найбільших змін можуть зазнавати лексика, просторова організація й темпоритм. Водночас характерологічні ознаки виконавської манери, традиційні способи з'єднання рук, музичні особливості та регіональна специфіка костюма забезпечують зв'язок постановки з першоджерелом. У репертуарі В. Курбета визначено сценічні аналоги всіх трьох частин творчого проєкту, а також твори, близькі до нього за тематикою та композиційною будовою. Відповідно, дівоча хора в сюїті «Молдавські візерунки» тяжіє до сценічної обробки, сирба — до стилізації, а «Молдовеняска» поєднує стилізацію з авторською інтерпретацією. Послідовність частин, побудована на поступовому прискоренні темпу, має фольклорне обґрунтування, а безсюжетна форма забезпечує цілісне розкриття образу весняного свята в молдавському селі.

2.2. Художньо-виражальні засоби відтворення національного колориту в молдавській народно-сценічній хореографії

Відтворення національного колориту в молдавській народно-сценічній хореографії відбувається завдяки творчому опрацюванню традиційної танцювальної лексики, просторових форм, виконавської манери, музичного супроводу та костюма. У сценічній практиці фольклорний матеріал може зберігатися у відносно незмінному вигляді чи набувати нових композиційних і пластичних характеристик відповідно до художнього задуму балетмейстера.

У межах цього підрозділу розглядаються насамперед сценічні зразки молдавської народно-сценічної хореографії, які сформувалися в професійній балетмейстерській практиці та стали основою подальшого розвитку жанру. Тому поняття сучасної сценічної інтерпретації тут використовується в широкому значенні — як творче переосмислення фольклорної традиції засобами народно-сценічного танцю, а не як характеристика виключно новітньої хореографії. Особливу увагу приділено постановкам ансамблю «Жок», зокрема творам В. Курбета, які розглядаються як сценічні зразки опрацювання національної танцювальної традиції.

Художньо-виражальні засоби відтворення національного колориту доцільно розглядати за двома взаємопов'язаними групами: композиційними та лексичними. До композиційних належать просторова організація, побудова групових і сольних епізодів, темпоритмічна драматургія та принципи взаємодії виконавців. Лексичні засоби охоплюють характерні танцювальні рухи, їхні комбінації, способи виконання та особливості виконавської манери.

Одним із найвиразніших композиційних засобів молдавської народно-сценічної хореографії є використання кола як традиційної форми колективної танцювальної взаємодії. У народній практиці хора передбачає об'єднання учасників у спільний малюнок, що забезпечує узгодженість руху та колективний характер виконання. З'єднання рук, рівномірне переміщення й повторюваність кроків формують цілісну композиційну структуру.

У сценічній хореографії коло зберігає зв'язок із традиційною просторовою формою, але його функціональне призначення розширюється. Воно може трансформуватися в півколо, діагональні побудови, окремі групи або спіралеподібні переміщення. Такі зміни дають змогу урізноманітнити сценічний малюнок, організувати взаємодію виконавців і забезпечити виразність композиції з урахуванням фронтального сприйняття глядачем.

У цьому контексті доцільно говорити не про обов'язкову символічну незмінність кола, а про його композиційні та комунікативні функції: об'єднання виконавців, організацію спільного ритму, створення цілісного групового малюнка. Твердження про символіку кола як сонця, життя чи оберега потребують окремого етнологічного обґрунтування, тому в межах хореографічного аналізу основну увагу зосереджено на його функціонуванні як традиційної просторової форми.

Сценічними зразками для аналізу цього принципу є хореографічне полотно «Hora Mare» («Велика Хора») у постановці В. Курбета з репертуару Національного академічного ансамблю народного танцю «Жок», а також вистава «Nunta» («Весілля»), у якій використовуються розгорнуті групові побудови [18]. У зазначених творах важливим об'єктом спостереження є співвідношення загального групового малюнка та локальних мізансцен. Сольні й дуетні епізоди на тлі масової побудови створюють композиційний контраст і дають змогу одночасно утримувати цілісність ансамблю та акцентувати окремих виконавців.

Якщо в конкретному епізоді загальне коло розмикається, переходить у діагоналі або спіралеподібні побудови, таку зміну доцільно визначати як авторську сценічну трансформацію традиційного просторового малюнка. У цьому випадку термін «деконструкція кола» може використовуватися лише як авторське аналітичне позначення композиційного прийому, а не як усталене поняття молдавської танцювальної традиції.

Важливим композиційним засобом є також темпова та ритмічна драматургія. У постановках на основі хори темпова стриманість створює

умови для розгортання масового малюнка й підкреслює узгодженість виконавців. Перехід до швидших танцювальних епізодів забезпечує контраст і сприяє поступовому наростанню сценічної динаміки. У межах сюїтної композиції такий прийом дає змогу пов'язати окремі номери в єдину драматургічну послідовність.

У творчому проєкті «Молдавські візерунки» темповий розвиток побудований на переході від стриманої хори до енергійної сирби та кульмінаційної «Молдовеняски». Таким чином, темп виступає не лише характеристикою музичного виконання, а й засобом формування композиційної цілісності.

Особливості просторової організації сирби зумовлені її динамічним характером і різноманітністю традиційних форм виконання. Як зазначалося в попередньому підрозділі, сирбу можуть виконувати в колі, півколі або лінії, а способи з'єднання рук залежать від конкретного різновиду танцю [4]. Тому закрите коло не можна визначати як універсальну або обов'язкову композиційну форму сирби.

У сценічних постановках традиційний ланцюг або лінійна побудова можуть трансформуватися в кілька паралельних шеренг, діагональні групи та зустрічні переміщення. Якщо виконавці рухаються назустріч один одному або перетинають простір сцени, виникає складніша композиційна структура, заснована на чергуванні напрямків і взаємодії груп.

Для опису такого прийому можна використати поняття «дзеркальний контрапункт», розуміючи його як авторське аналітичне визначення одночасного виконання двома групами подібних або протилежно спрямованих рухів. Це не є усталеним каноном сирби, а характеризує певний спосіб сценічної організації танцювального матеріалу.

Іншим прийомом може бути хвильовий вступ виконавців, коли початок рухової комбінації послідовно передається від одного учасника або групи до наступних. У такому разі виникає ефект просторової та ритмічної хвилі. Проте цей прийом слід розглядати як можливе балетмейстерське рішення, а

не як обов'язкову ознаку традиційного виконання сирби.

Ускладнення просторової організації може відбуватися також через поєднання різних рівнів сценічної дії: основна група виконує рухи у вертикальному положенні, тоді як інша група використовує нижчі позиції або рухи з переходом на коліна. Такий прийом доцільно визначати як багаторівневу сценічну побудову. Він дає змогу урізноманітнити композицію, однак його використання потребує конкретного підтвердження на матеріалі певної постановки.

Принцип «центр — периферія» також може застосовуватися для аналізу сценічної композиції. У цьому випадку основна група створює просторове обрамлення, тоді як сольні або малі групові епізоди розгортаються в центральній частині сцени. Така організація дозволяє поєднувати масову та індивідуальну виконавську діяльність, акцентувати окремі елементи лексики й урізноманітнювати загальний малюнок.

Практичним сценічним зразком для аналізу композиційних особливостей сирби є концертна сюїта «Sărbătoreasca» у виконанні Національного академічного ансамблю народного танцю «Жок», яка містить розгорнуту частину сирби [19]. У ній увагу привертають щільні групові побудови, діагональні переміщення та використання характерних способів з'єднання виконавців. Цей сценічний матеріал дає змогу простежити співвідношення традиційної лексичної основи й композиційних рішень, спрямованих на створення цілісного масового танцювального малюнка.

Для власного творчого проєкту особливе значення має не механічне відтворення всіх можливих просторових прийомів, а відбір тих із них, які відповідають характеру сирби, кількості виконавців і загальній драматургії сюїти. Насамперед це поділ групи на окремі лінії, зустрічний рух, ритмічна взаємодія та поступове наростання темпу.

Особливе місце серед композиційних засобів посідає «Молдовеняска» (Moldovenească). На відміну від хори, яка передусім асоціюється з колективним круговим рухом, та сирби, характерної груповою взаємодією й

динамічним темпоритмом, сценічна «Молдовеняска» передбачає ширші можливості для поєднання масових, сольних і парних епізодів.

У сценічній композиції виконавці можуть розташовуватися в півколі або шерензі, звільняючи центральну частину сцени для сольних виходів. Ансамбль на задньому плані при цьому продовжує танцювальну дію, підтримуючи ритмічну й композиційну цілісність. Залежно від музичних акцентів загальний малюнок може звужуватися, розширюватися або змінювати напрямок руху.

Важливим засобом сценічної виразності стає контраст між масовим виконанням і віртуозною сольною лексикою. Вивільнення центрального простору дозволяє акцентувати дрібну техніку рухів ніг, вистукувальні комбінації та ігрову взаємодію партнерів. Масова група водночас зберігає загальну ритмічну основу композиції.

Для характеристики одночасного розгортання кількох сценічних епізодів можна використовувати поняття «симультанність». У цьому дослідженні воно означає паралельне виконання різних за функцією композиційних дій: сольного або парного змагання в центральній частині сцени та підтримувального групового руху на периферії. Поняття «поліфонічна організація простору» також доцільно застосовувати як авторське визначення такого поєднання кількох взаємопов'язаних сценічних планів, а не як характеристику традиційного фольклорного канону.

Завдяки чергуванню масових і сольних епізодів, змінам просторового малюнка та музичному прискоренню балетмейстер може підкреслити змагальний, ігровий та святковий характер «Молдовеняски». Такий принцип композиційної організації є особливо важливим для фінальної частини сюїти «Молдавські візерунки», оскільки дає змогу об'єднати виконавців у загальному кульмінаційному дійстві.

Сценічним зразком для аналізу цих композиційних прийомів є постановка «Молдовеняска» у виконанні Національного академічного ансамблю народного танцю Молдови «Жок», пов'язана з творчістю В.

Курбета [20]. У межах аналізу цієї постановки важливим є співвідношення масових і сольних епізодів, характер переходів між груповими побудовами та способи використання центральної частини сцени. Зазначені особливості можуть бути використані як композиційний і драматургічний орієнтир для створення авторського варіанта «Молдовеняски» у практичній частині магістерського дослідження.

На лексичному рівні художньо-виражальні засоби молдавського народно-сценічного танцю мають жанрову специфіку. Кожен із розглянутих танців характеризується власним поєднанням рухів, способів їх виконання та виконавської манери.

У хорі переважають стримані, плавні й ритмічно узгоджені рухи, що відповідають характеру колективного кругового танцю. Її лексична основа пов'язана з простими кроками та їхніми варіантами, які забезпечують безперервність переміщення учасників. У сценічному виконанні ці рухи можуть набувати більшої технічної чіткості та амплітуди, проте важливо зберігати плавність і характерну зібраність корпусу.

У тексті аналізованого сценічного матеріалу використовується термін pas glissé для позначення ковзного характеру кроку. Однак його необхідно розглядати як термін балетної методики, застосований для пояснення пластичної особливості руху, а не як підтверджену автентичну назву молдавського фольклорного елемента. Так само виконання через demi-plié може характеризувати спосіб сценічної технічної адаптації руху, але не повинно подаватися як обов'язкова ознака всіх різновидів хори.

Практичним сценічним зразком для аналізу характеру виконання хори є композиція «Hora sărbătorii» у виконанні Національного академічного ансамблю народного танцю «Жок» [21]. У ній доцільно звернути увагу на характер кроку, положення корпусу, способи з'єднання виконавців і співвідношення індивідуальної та групової пластики.

У сирбі лексика набуває більшої динамічності. Її основу становлять прості й перехресні кроки, біг, підскоки, присідання та биті рухи, які

поєднуються в різні ритмічні комбінації [4]. Виконавська манера характеризується енергійністю, пружністю й чіткою акцентуацією. Залежно від конкретного різновиду танцю змінюються положення рук і способи з'єднання виконавців.

Термін pas de șirb, використаний для позначення характерного бічного ходу, доцільно розглядати як умовне методичне позначення руху, якщо його автентичність як народного терміна не підтверджена спеціальним джерелом. У такому разі коректніше використовувати описову характеристику — «характерний бічний хід сирби».

Плечовий хват також не слід визначати як універсальний спосіб з'єднання учасників. Його використання залежить від конкретного різновиду сирби та регіональної виконавської традиції [4]. У сценічному виконанні щільне з'єднання виконавців за плечі може забезпечувати цілісність групового малюнка й узгодженість руху, проте воно має відповідати обраному фольклорному зразку.

Практичним сценічним прототипом для аналізу лексики сирби є сюїта «Sărbătoreasca» у виконанні ансамблю «Жок» [22]. Її розгляд дає змогу зіставити характерні рухи, способи групового з'єднання та темпоритмічну організацію танцю з матеріалом, використаним у творчому проєкті.

У «Молдовенясці» лексичний фонд розкривається через поєднання акцентованих рухів ніг, вистукувальних комбінацій, підскоків, обертань і парної взаємодії. Віртуозність виконання поєднується з ігровим характером танцю, що створює можливості для індивідуального увиразнення чоловічих і жіночих партій.

Термін «токати», використаний для характеристики дрібної вистукувальної техніки, доцільно застосовувати як описове позначення відповідної групи рухів, якщо його статус як автентичного молдавського хореографічного терміна не підтверджений джерелами. У науковому викладі точніше говорити про дрібні вистукувальні рухи та ритмічно акцентовані комбінації ніг.

Концертна постановка «Молдовеняска» у виконанні Національного академічного ансамблю народного танцю «Жок» є сценічним зразком для аналізу зазначених лексичних особливостей [23]. Її використання в дослідженні дає змогу розглянути співвідношення технічної віртуозності, ігрової пластики та групової взаємодії.

Окремим засобом відтворення національного колориту є виконавська манера, яка об'єднує характерні способи руху, положення корпусу, роботу рук і ніг, динаміку та ритмічну акцентуацію. Вона не зводиться до набору окремих рухів, оскільки формується в процесі взаємодії лексики, музики й характеру танцю. Тому під час сценічного опрацювання важливо зберігати не лише окремі елементи, а й характер їхнього виконання.

Водночас сценічні умови передбачають певну адаптацію манери. Збільшення амплітуди рухів, посилення динаміки, чіткіша фіксація положень і синхронізація виконавців можуть бути необхідними для ансамблевого виконання. Проте ці зміни не повинні нівелювати характерні ознаки конкретного танцювального жанру.

Важливе місце в системі художньо-виражальних засобів посідає костюм. Він формує візуальний образ постановки, підкреслює регіональну належність танцю, а також впливає на сприйняття пластики та загального сценічного малюнка. Колірні поєднання, силует, фактура й окремі елементи одягу можуть посилювати характер танцю та візуально увиразнювати рухи виконавців.

У сценічному образі молдавського танцю можуть використовуватися білі вишиті сорочки, темні безрукавки, червоні пояси, квіткові прикраси у волоссі, плахти та каракулеві шапки. Проте ці елементи не слід розглядати як універсальний комплект традиційного молдавського костюма. Їхнє використання потребує врахування регіонального походження, статевих і вікових особливостей традиційного одягу та характеру конкретного танцю.

Для творчого проєкту «Молдавські візерунки» важливо, щоб костюмне рішення не було механічним поєднанням різних етнографічних ознак. Якщо

в сценічному образі використовуються елементи різних регіональних костюмних традицій, таке поєднання має бути обґрунтоване авторським задумом і визначене як сценічне узагальнення, а не як точне відтворення конкретного локального костюма.

Отже, композиційні та лексичні засоби, а також виконавська манера й костюм утворюють взаємопов'язану систему відтворення національного колориту в молдавській народно-сценічній хореографії. Коло, лінія та ланцюг забезпечують характерну просторову організацію; зміни темпу й ритму формують драматургію; чергування масових, сольних і парних епізодів урізноманітнює сценічну дію. Лексична специфіка хори, сирби та «Молдовеняски» визначає характер руху й виконавської манери, а музика та костюм доповнюють цілісність художнього образу.

У хорі національна своєрідність розкривається через колективну взаємодію, плавність кроку та узгодженість руху. У сирбі — через енергійний темп, акцентовану лексику, ритмічну злагодженість і динаміку групового виконання. У «Молдовенясці» — через віртуозність рухів ніг, обертання, сольні й парні епізоди та ігровий характер взаємодії виконавців. Ці ознаки становлять основу сценічної інтерпретації молдавської танцювальної традиції та визначають художню специфіку творчого проєкту «Молдавські візерунки».

Висновки до розділу 2.

У другому розділі проаналізовано принципи сценічної інтерпретації молдавських фольклорних джерел, визначено хореографічні аналоги та прототипи творчого проєкту «Молдавські візерунки», а також охарактеризовано композиційні, лексичні й виконавські засоби відтворення національного колориту в молдавській народно-сценічній хореографії.

З'ясовано, що сценічне опрацювання фольклорного матеріалу здійснюється на різних рівнях: від збереження основних ознак традиційного танцю до його стилізації та авторського переосмислення. У дослідженні

розмежовано поняття фольклорного першоджерела, хореографічного аналога й прототипу, що дало змогу конкретизувати характер зв'язку між народною танцювальною традицією, сценічними постановками та власним творчим задумом. Визначальним критерієм достовірності сценічної інтерпретації залишається збереження характерологічних ознак першоджерела, які виявляються у лексиці, виконавській манері, музично-ритмічній організації, просторових формах і костюмі.

Важливу роль у становленні професійної молдавської народно-сценічної хореографії відіграла діяльність ансамблю «Жок» і балетмейстера В. Курбета. Його творчий метод ґрунтувався на безпосередньому вивченні фольклорних осередків, роботі з носіями традиції, урахуванні регіональних особливостей, доборі характерної танцювальної лексики та цілісному поєднанні хореографії, музики й костюма. Досвід В. Курбета засвідчує важливість етнографічного підґрунтя для створення професійних сценічних композицій і збереження зв'язку сценічного танцю з традиційною культурою.

Аналіз репертуару ансамблю «Жок» дав змогу визначити фольклорні першоджерела та сценічні аналоги основних частин сюїти «Молдавські візерунки»: дівочу хору, сирбу та «Молдовеняску». Для першої частини обґрунтовано принцип сценічної обробки, що передбачає збереження основних лексичних, композиційних і характерологічних ознак традиційного танцю. Для другої визначено принцип стилізації, який поєднує характерну лексику сирби з новими просторовими та композиційними рішеннями. Третя частина поєднує стилізацію з авторською інтерпретацією, що зумовлено узагальненим характером сценічного образу «Молдовеняски» та необхідністю поєднання масових, сольних і парних епізодів. Додатковими хореографічними аналогами за тематикою та композиційною будовою визначено «Келушарі», «Молдовське весілля», «Мерцишор», «Букурія», «Сюїту з Буджака» та «Сюїту з Карпат».

Установлено, що композиційні засоби відтворення молдавського національного колориту пов'язані з використанням і сценічною

трансформацією традиційних просторових форм, темповою та ритмічною драматургією, чергуванням масових і сольних епізодів, а також різними способами групової взаємодії. Коло, лінія, півколо й ланцюг становлять основу просторової організації народно-сценічного танцю, тоді як діагоналі, зустрічні переміщення, симетричні та багаторівневі побудови розширюють можливості сценічної композиції.

Виявлено жанрову специфіку лексичних засобів. У хорі переважають плавність, стриманість і ритмічна узгодженість рухів; у сирбі — енергійний бічний хід, биті кроки, підскоки та акцентована ритміка; у «Молдовенясці» — віртуозна вистукувальна техніка ніг, обертання й ігрова взаємодія партнерів. Важливою умовою збереження національної своєрідності є не лише використання характерних рухів, а й відтворення виконавської манери з урахуванням необхідної сценічної адаптації.

Окремо визначено роль музичного супроводу й костюма як складових цілісного художнього образу. Музично-ритмічна організація підкреслює жанрові особливості танцю, визначає темповий розвиток і забезпечує драматургічну єдність сюїти. Костюм сприяє візуальній ідентифікації регіональних особливостей танцювальної культури, проте його сценічне використання потребує врахування етнографічної специфіки та недопущення необґрунтованого поєднання елементів різних регіональних традицій.

Отже, національний колорит у молдавській народно-сценічній хореографії формується завдяки взаємодії фольклорної лексики, композиційно-просторової організації, виконавської манери, музично-ритмічної структури та костюма. Для створення сюїти «Молдавські візерунки» це передбачає не механічне відтворення окремих танцювальних елементів, а їх цілісне й обґрунтоване поєднання відповідно до характеру фольклорного першоджерела та авторського задуму. Визначені хореографічні аналоги, прототипи й художньо-виражальні засоби становлять теоретичне та практичне підґрунтя для розроблення композиційного, лексичного й постановчого планів творчого проєкту.

РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОЛДАВСЬКІ ВІЗЕРУНКИ»

1.1 Основна характеристика хореографічного номера.

Назва: «Молдавські візерунки»

Тема: Багатство та колорит молдавської народної культури через призму танцювального мистецтва.

Ідея: Демонстрація народної єдності, життєрадісності та темпераменту, показ краси національного танцю від ліричної стриманості до вибуху нестримної енергії.

Вид: народно-сценічний танець.

Жанр: лірико-патріотичний.

Форма: хореографічна сюїта.

Час дії: XXI століття;
пора року: початок весни;
період доби: вечір.

Місце дії: центр молдавського селища, виступ на сцені. Сцена оформлена з традиційними елементами Молдови. Приїхала танцювальна група виступити на святкуванні приходу весни.

1.2 Дійові особи та їх стисла характеристика.

Молодіжний хореографічний ансамбль, який складається з 8 дівчат та 8 хлопців.

Хлопці - впевнені, статні та темпераментні юнаки. Вони уособлюють силу, чоловічий азарт та змагальний дух. Їхня манера виконання гостра, чітка, з високими стрибками та віртуозними вистукуваннями.

Дівчата - граційні, елегантні та водночас стримані. Виражають весняне пробудження та ніжність.

1.3. Лібрето.

Сонячного недільного вечора молодь збирається, щоб продемонструвати національний колорит молдавської культури та оздобити свято приходу весни. Сюїта розпочинається величною жіночою хорою, демонструючи красу та гармонію танцю. Плавний темп змінюється, коли хлопці вибігають на сцену, продовжуючи танець сирбою вже разом. Цей танець показує завзятість виконавців. Завершує постановку танець молдовеняска, набуваючи при цьому найвищого емоційного та віртуозного сплеску. Танцівники закручуються у вихорі радості та віртуозності, демонструючи глядачам національний темперамент молдавського народу.

1.4. Розгорнутий зміст.

Сценічний простір уособлює залиту сонцем сільську галявину. Під ніжну мелодію дівчата виходять на сцену основними кроками молдавського народно-сценічного танцю. Танцівники знайомляться з глядачем, використовуючи легкі уклони. Рухи в цій частини м’які та граціозні, сповнені внутрішньої гідності. Створене коло в середині номеру демонструє традиційну основу хори. Така танцювальна фігура здавна мала сакральний зміст символізуючи сонце як священне джерело життя та оновлення природи.

Характер музики стрімко змінюється, з розпочатком наступної танцювальної частини сирби. Цей танець має швидкий темп, запальний характер та чіткий ритм. М'яка лексика змінюється на більш відточену та синкопована.

Темп продовжує набирати оберти, бо наступає фінальна запальна молдовеняска, де весь колектив об’єднується у спільному святковому вихорі. На сцені панує гранична швидкість. Танцівники виконують масові перешикування, досягаючи технічного апофеозу. Номер закінчується урочистою фінальною позою, що стає професійним дарунком артистів мешканцям селища та символом незламної народної енергії.

1.5. Драматургія композиції.

Загальна драматургія

Експозиція: Вихід дівчат на сцену, супроводжуючий знайомство глядача з національним колоритом, костюмами та виконавцями.

Зав’язка: Завершення хори зі зміною ритмічного малюнку. На сцені з’являються парубки.

Розвиток дії: Поступове наростання амплітуди всередині сирби. Танцівники «грають» із залом, демонструючи легкість кроків.

Кульмінація: Найвища точка танцювального накалу, танець набирає максимальну швидкість та майстерність. Всі учасники на сцені завзято запалюють своїми рухами глядача.

Розв’язка: Об’єднання танцівників у спільний малюнок для потужної фінальної точки. Учасники завмирають у святковій позі, що є логічним завершенням хореографічної сюїти.

1 Частина Хора

Експозиція: поява дівчат на сцені.

Зав’язка: знайомство танцівниць одна з одною та глядачем.

Розвиток дії: дівчини виконують активні перебудови малюнків.

Кульмінація: переміщення в колі, музика в цей час з акцентами, дівчата виконують комбінацію з виходом із кола та сходом в центр.

Розв’язка: закінчення частини фінальною позою в лінії.

2 Частина Сирба

Експозиція: різка зміна темпу на швидкий, дівчата виглядають за куліси (шукають хлопців).

Зав’язка: яскрава поява хлопців на сцені.

Розвиток дії: масовий танець, хлопці та дівчата розпочинають виконувати складні комбінації в парах, переміщення.

Кульмінація: танцівники в двох лініях виконують парну фінальну комбінацію.

Розв’язка: фіксація яскравої пози по завершення швидкої частини.

3 Частина Молдовеняска

Експозиція: зміна характеру на повільний, перебудова на коло.

Зав’язка: танцівники виконують комбінацію по колу, вишукані переходи між артистами.

Розвиток дії: повернення швидкого темпу, танець набуває нестримного характеру, хлопці та дівчата виконують перебудови малюнків.

Кульмінація: загальна фінальна комбінація.

Розв’язка: ефектна фінальна точка.

1.6. Музичний аналіз.

Музичний матеріал складається з трьох частин:

Хора Сирба Молдовеняска.

Музичний розмір: 2/4.

Загальне звучання: 09:01

Музичний матеріал складається з ***240*** тактів

1 частина (00:00 – 03:40)

Музичний розмір: 2/4

Лад - змінний (мінорний, мажорний)

Характер - повільний

Кількість тактів - 60

2 такти - вступ, темп повільний, грають смичкові інструменти.

8 тактів - головна мажорна тема, додається скрипка.

8 тактів - зміна музичного малюнку, мінорна тема, мелодія скрипки звучить високо.

8 тактів - повтор головної мажорної теми, музика звучить ширше, грають усі смичкові інструменти та додаються духові.

8 тактів - повтор мінорної теми сольною скрипкою.

8 тактів - нова тема, темп потроху пришвидшується, легко грає флейта, далі додаються скрипки.

10 тактів (5т. + 5 т.) - 1 такт розпочинається з гучного акценту, 4 такти грають усі інструменти кульмінація першої частини, так само повторюються другі 5 тактів.

8 тактів - уповільнення темпу, музика затихає.

2 Частина (03:41 – 05:49)

Музичний розмір: 2/4

Лад - змінний (мінорний, мажорний)

Характер - швидкий

Кількість тактів - 72

4 такти - вступна частина, темп різко змінюється на швидкий, чіткі акценти.

16 тактів (8т. + 8т.) - перша мінорна тема, темп швидкий, ритмічно грають скрипки та ударні інструменти.

16 тактів - розпочинається друга, мажорна тема, додаються духові інструменти.

16 тактів - третя тема, високо і легко грають духові інструменти.

16 тактів - четверта тема, швидкий перегук скрипок та кларнета під чіткий ритм ударних інструментів.

4 такти - розв’язка, повтор акцентів вступу та чітке закінчення фрагменту.

3 Частина (05:50 – 09:01)

Музичний розмір: 2/4

Лад - змінний (мінорний, мажорний)

Характер - від урочистого до швидкого

Кількість тактів - 108

4 такти - вступні такти, темп помірний, ритмічна мелодія.

8 тактів - темп незмінний, виразно грає сольна труба.

8 тактів - темп потрошку стає рухливішим, мелодію високо підхоплюють смичкові інструменти.

16 тактів - темп різко змінюється на швидкий, головна тема «Молдовеняски», грають духові, смичкові інструменти.

16 тактів - друга швидка тема, зі співучою мелодією.

16 тактів - третя швидка тема з акцентами в музиці.

4 такти + 4 такти - збивка, наростання звуку, чути барабани; на другу 4 припадає свист.

8 тактів - швидка основна тема.

8 тактів - основна тема, але більш мелодійна.

8 тактів - наявні дівочі вигуки, швидка тема, в якій прослуховується свист.

8 тактів - швидка кода, стрімка гра оркестру, фінальний акорд з вигуком.

1.7. Костюми та реквізит (опис та зображення)



Основні елементи жіночого костюма:

Дівочий костюм складається з лляної сорочки з довгими рукавами, вона оздоблена червоно-чорним геометричним орнаментом. Підкреслює

талію яскраво-червоний пояс з білими візерунками. Темна спідниця, яка вдягається зверху сорочки. Фартух з вишивкою, щоб прикрити передню частину спідниці. Головний убір - це біла хустинка з червоною квіткою з лівого боку. На ногах одягнуті чорні народні туфлі.

Основні елементи чоловічого костюма:

Чоловіче вбрання утворене з білої сорочки на випуск, також прикрашена вишивкою. Поверх сорочки надягнута хутряна багато оздоблена безрукавка. Світлі прямі штани, які тримає вовняний пояс. Кушма є яскравим доповненням чоловічого образу. Взуття - це чорні чоботи.

1.8. Світлова партитура.

1 частина

Починається частина зі світло-зеленої заливка сцени, що символізує пробудження природи. З розвитком танцю зелене світло змінюється на яскраве жовте із додаванням білих лучів.

2 частина

Світлова гама змінюється на більш енергійну та насичену. Жовті та білі лучі стають динамічнішими, підкреслюючи чіткий ритм, швидкі перешикування і пружний рух ліній танцівників.

3 частина

Сцена вибухає яскравим, насиченим жовтим світлом у поєднанні з білими лучами, створюючи ефект залитої сонцем святкової площі.
Під час фінального епізоду, світло повертається до природної тематики та м'яко переходить у гармонійне поєднання жовтого і зеленого.

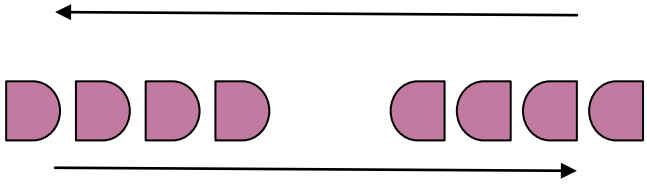
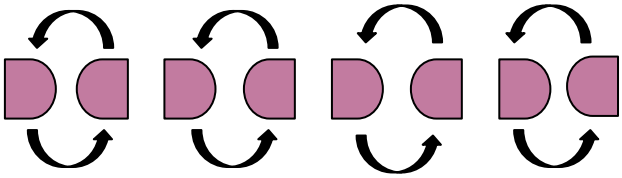
РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МОЛДАВСЬКІ ВІЗЕРУНКИ»

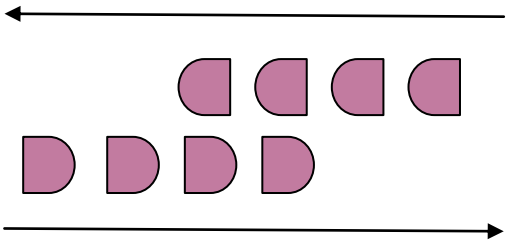
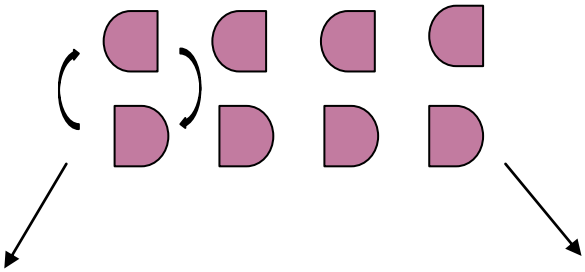
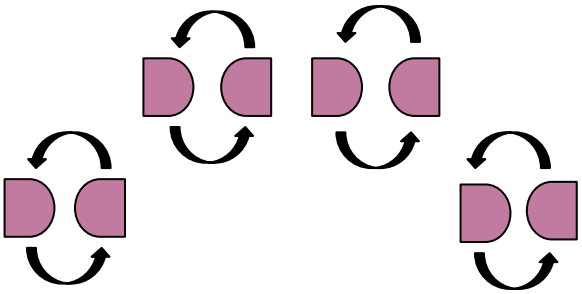
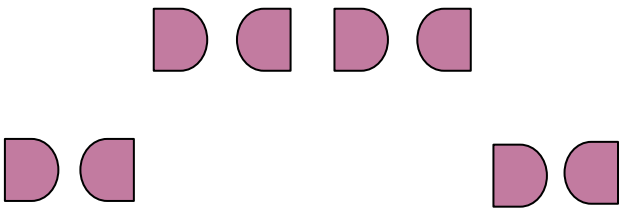
Умовні позначення:

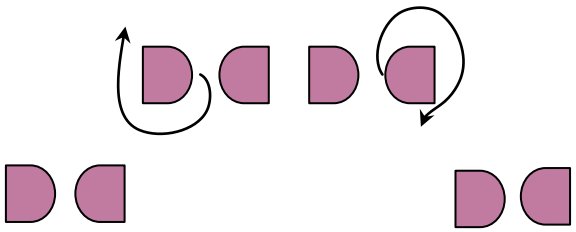
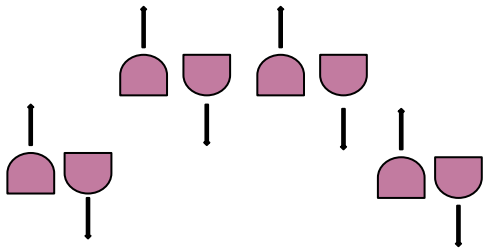
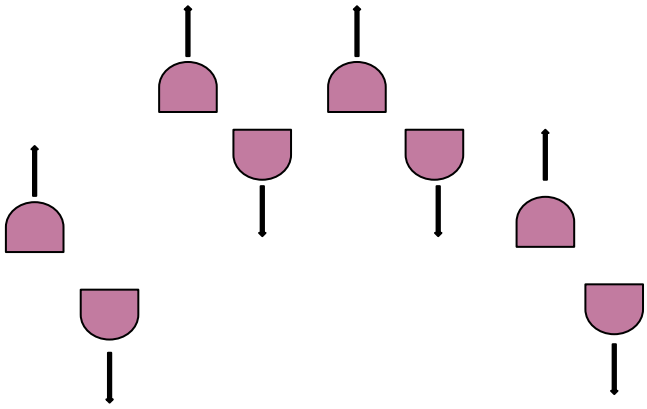
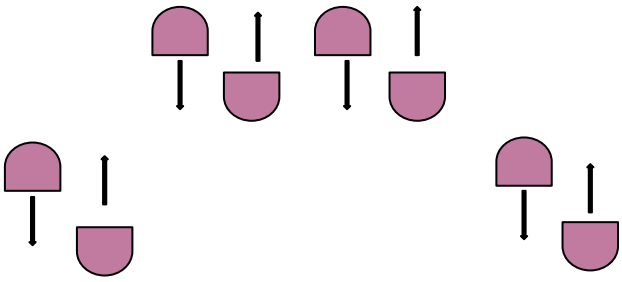
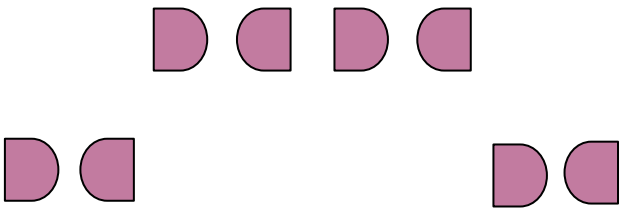
Напрямок руху

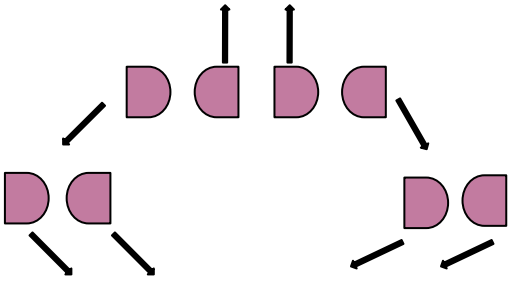
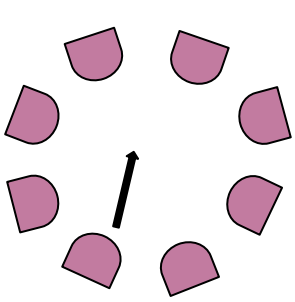
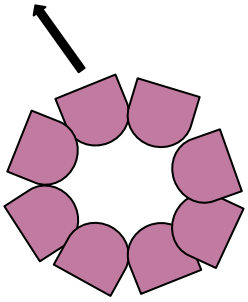
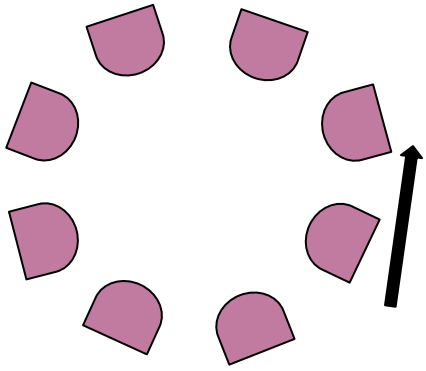

Дівчата

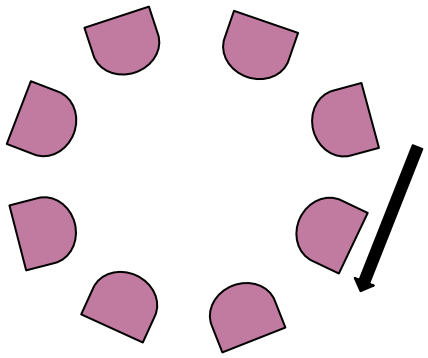
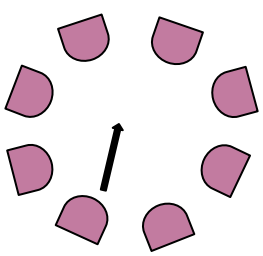
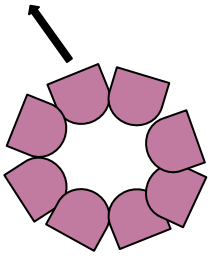
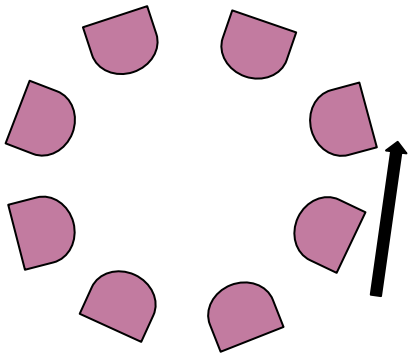
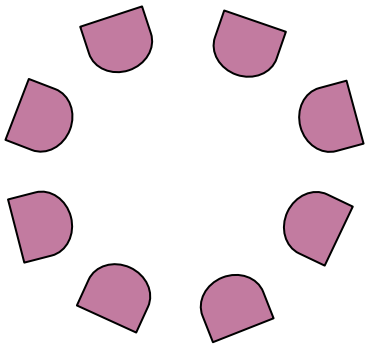

Хлопці

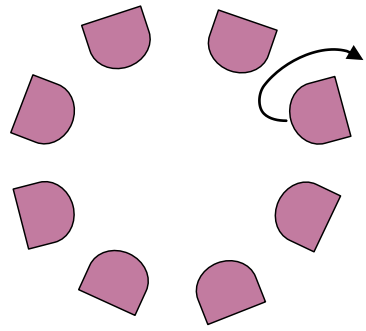
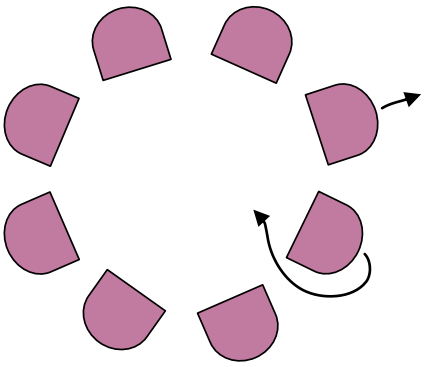
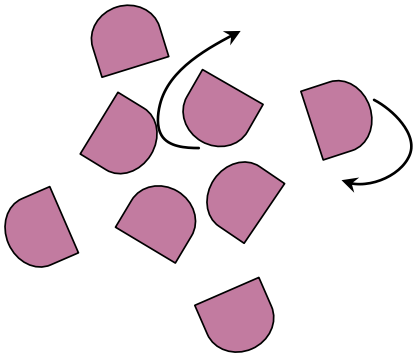
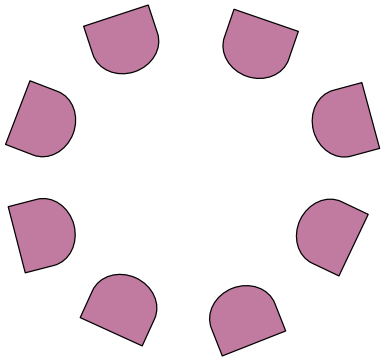
Малюнки	Такти	Опис дії
	1-4 такти	Вступ музики. Виконавці знаходяться за кулісами.
 мал. 1  мал. 2	5-8 такти	мал. 1, 4 дівчини виходять з верхньої правої куліси, на зустріч їм виходять 4 дівчинки з лівої верхньої куліси. На 5 такт танцівниці роблять доріжку; на 6 крок attitude та перехід з цього положення на plie нога попереду в battement tendu; на 7 доріжка. мал. 2, на 8 перші дві дівчинки з права та перші дві дівчини зліва зустрічаються та роблять кроки на півпальцях в парі повертаючись одна з одною. Дівчата, які не встигли ще зустрітися роблять те саме, одна з одною.

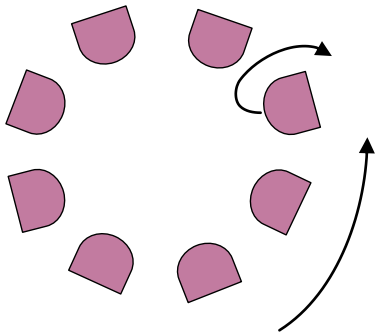
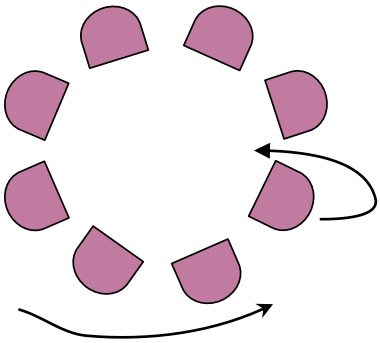
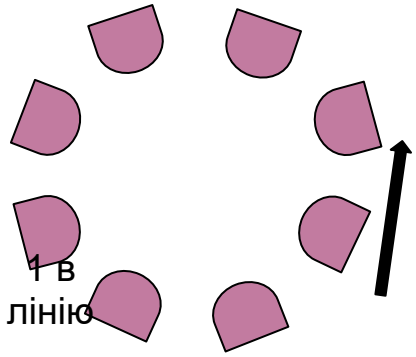
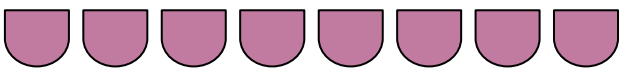
 мал. 3  мал. 5  мал. 6	9-12 тактів	мал. 3, Йде повтор 5-8 тактів, дівчата продовжують рух. мал. 4-6, На 12 такт дівчата вже повністю проходять і зустрічаються одна з одною. дві пари по краях виходять трошки вперед, коли роблять поворіт між собою.
 мал. 7	13-16 такти	комбінація в парах, 13 такт дівчата рухаються одна до одної доріжкою, на 14 такт цим рухом йдуть від центру, довертаються обличчям роблять releve та схід на всю стопу (тим самим продовжують привітання одна з одною). 15-16, сідають в коліно з різким підняттям на гору в attitude, роблять два рази releve та схід на всю стопу.
	17-20 такти	мал. 8, 17-18 такти, доріжка. на 19-20 поворот крок з ногою на passe по першій

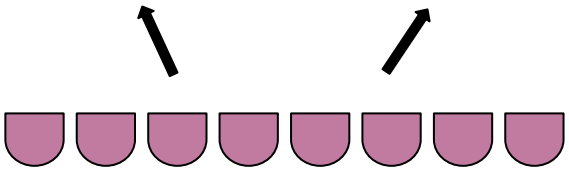
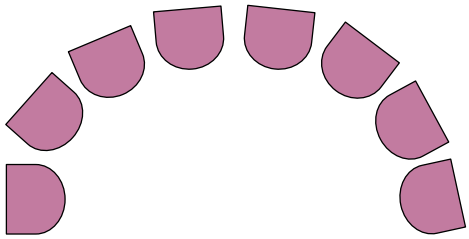
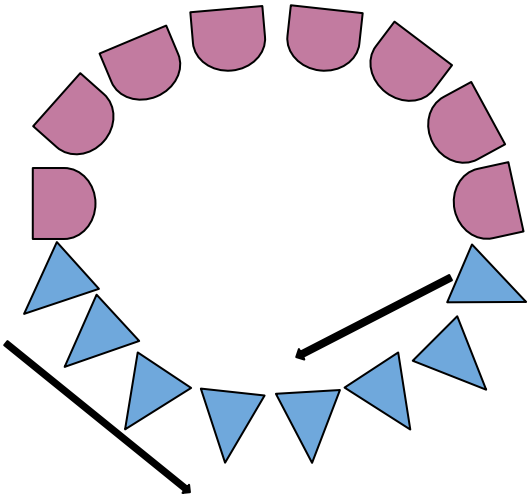
 мал. 8  мал. 9		паралельній позиції; в кінці кожна робить два повороти та через одну залишається і дивиться вперед та назад (мал. 9); закінчення два рази releve та схід на всю стопу.
 мал. 10  мал. 11  мал. 12	21-24 такти	мал. 10, 21-22, два рази роблять: починають рух з attitude вперед в plie, йдуть два кроки на півпальцях; крок attitude назад, перехід з цього положення на plie нога попереду в battement tendu. мал. 11-12, 23-24 такти, 2 рази виконують рух balance тим самим повертаються в пару.

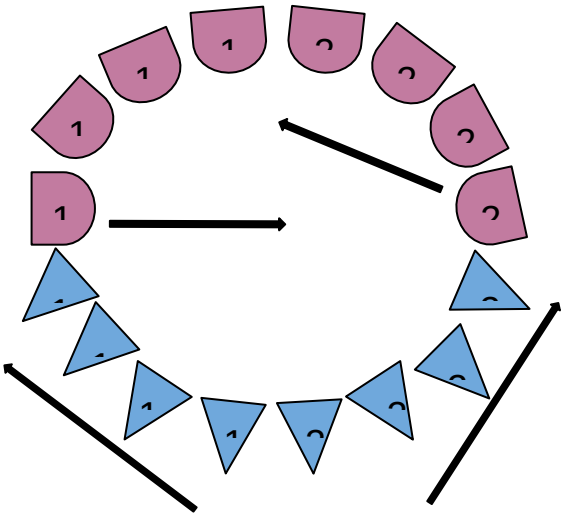
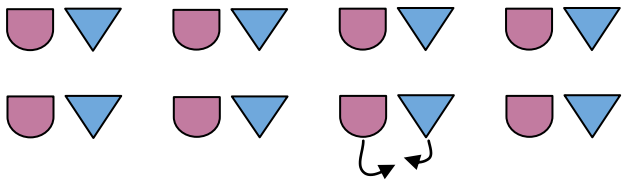
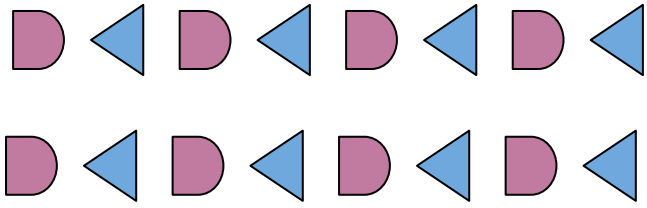
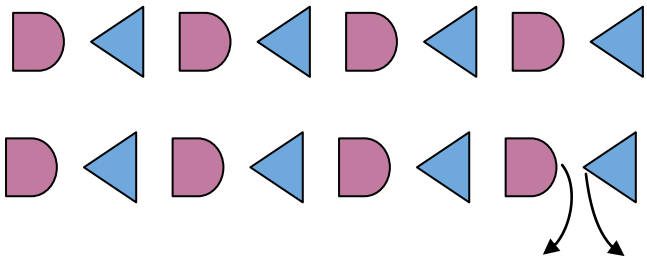
 мал. 13  мал. 14  мал. 15	25-28 такти	мал. 13, Обхід одна одної сценічним кроком та розхід на загальне коло, руки знаходяться в III народнії позиції, погляд спрямований за рукою. мал. 14-15, Рухаються в центр кола кроками з виносом ноги на battement tendu jete вперед; беруться за руки прогинаються та відходять назад формуючи рівну фігуру.
 мал. 16	29-32 такти	Комбінація по колу: по черзі три раз ноги виносяться вперед на battement tendu jete навхрест, останній раз по повітрю доводимо ногу до сторони, стопа flex; крокуємо два рази на робочу ногу при цьому витягуємо пальці (опорна нога на положенні cou-de-pied позаду), робимо крок поворот до центру та releve. degage по IV позиції вперед нахиляються в центр кола, degage по IV позиції назад з прогином в тулубі, закінчуємо комбінацію два рази releve plie.

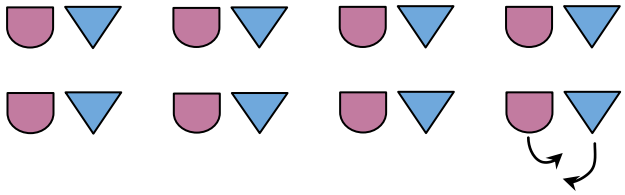
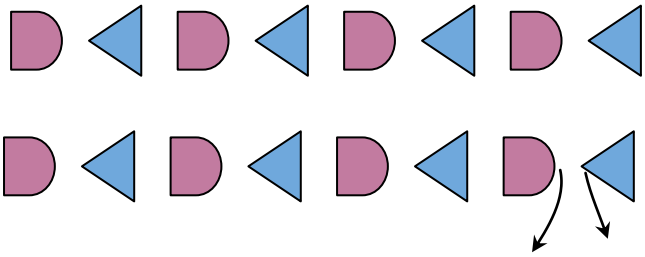
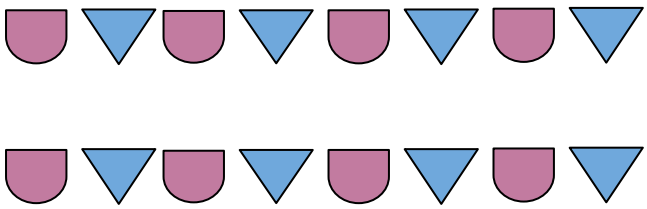
 мал. 17	33-36 такти	Повтор 29-32 тактів, але в іншому напрямку (рух в ліву сторону).
 мал.18  мал.19	37-40 такти	мал. 18, Розпочинають рух кроками на півпальцях до центру кола, два рази роблять винос ноги вперед на battement tendu в plie. мал. 19, йде розхід продовжують рух спиною від центру кола. Кожна дівчинка обходить себе рухаючись від центра.
 мал. 20  мал. 21	41-44 такти	41-42 такти, рух по колу проти годинникової стрілки, дівчата рухаються доріжкою, на 43 перехід на сценічний крок, в кінці знову обходять себе рухаючись від центру, при цьому завершують обхід обличчям до центру на півпальцях.

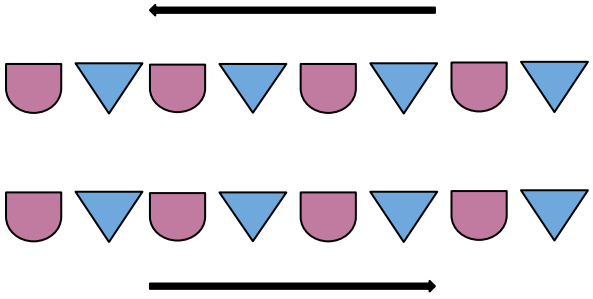
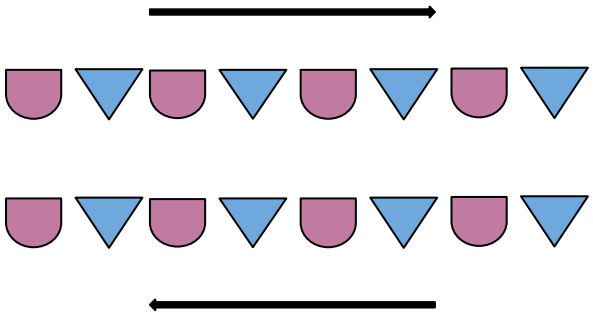
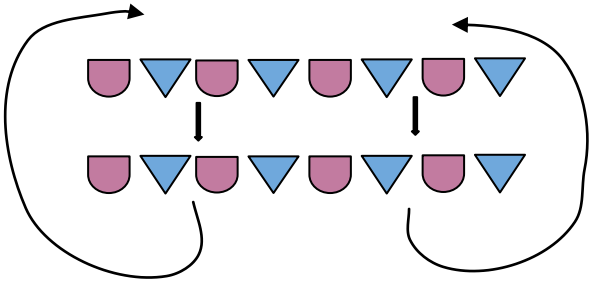
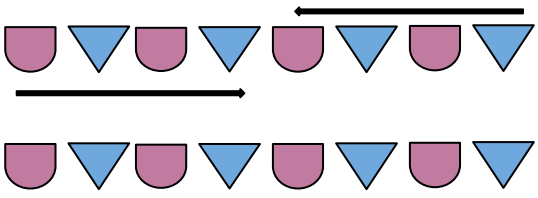
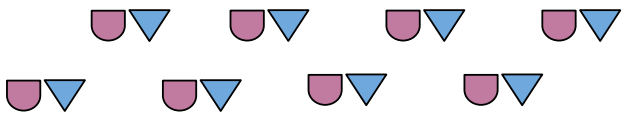
 мал. 22  мал. 23  мал. 24  мал. 25	45-48 такти	Комбінація розпочинається нирянням корпусу в plie від центру кола, швидке виростання в attitude назад на півпальцях змінюється положенням plie в battement tendu вперед робочою ногою. 4 дівчини продовжують рух в заданому напрямку (переміщення відбувається двома проскользуючими кроками через plie); два рази роблять attitude tire-bouchon та повертаються скользким рухом в загальне коло в положення на півпальцях обличчям в середиину. В цей час, інші 4 дівчини довертаються обличчям в центр кола і продовжують переміщення: сценічним шагом до центру, при цьому права рука знаходиться в III класичній позиції, ліва в I поз., зустрівшись в середині роблять plie одна до одної, підставляючи ліву ногу на положення cou-de-pied позаду, змінюючи ноги (права нога йде назад на battement tendu, ліва в plie), після цього продовжують рух від центру трьома сковзкими кроками формуючи загальне коло, обличчям в центр.
	49-52 такти	Повтор 45-48 тактів.

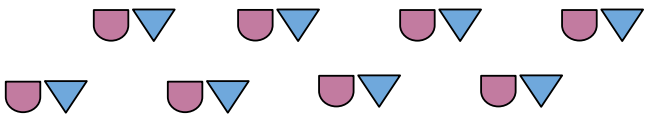
 мал. 26  мал. 27  мал. 28	53-56 такти	одразу доворіт від центру кола, рухаються обличчям до глядача сценічним кроком, після чого через III позицію рук зміна корпусу в центр кола і пришвидшення кроків, дівчина заводить в загальну лінію.
 мал. 29	57-60 такти	Дівчата тримаючись за руки роблять два кроки вперед (другий закінчуючи на півпальцях в положенні cou-de-pied позаду), переходячи з цього в коліно на підлогу з прогином тулуба. Після підйому, ще роблять два кроки вперед, повертаються роблять 2 повороти в парах

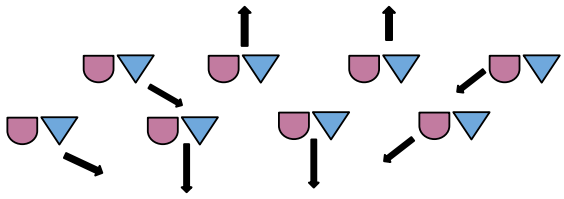
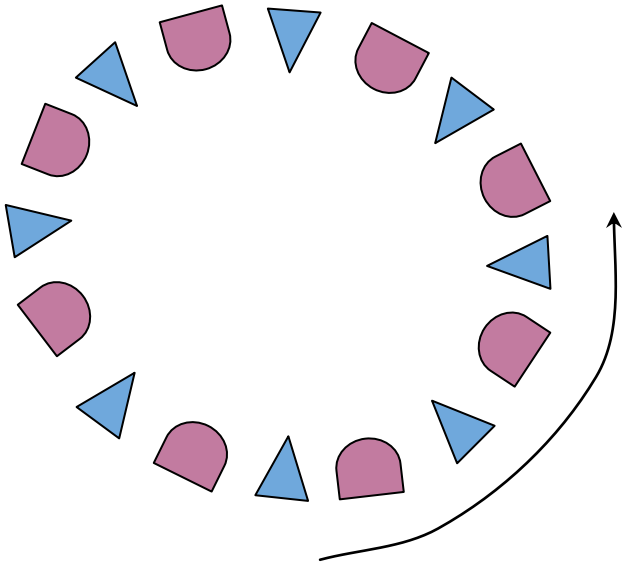
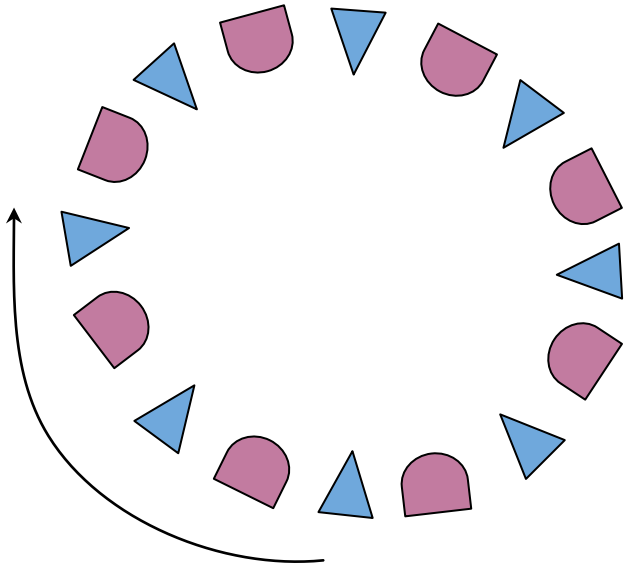
		з passe, дороблюючи третій самостійно. На фінал роблять три проворота навколо себе закінчуючи першу частину в позу (Крок на праву ногу, ліва залишається в battement tendu позаду, руки в III позиції).
 мал. 30  мал. 31	61-64 такти	Розпочинається швидка частина, дівчата роблять два різких demi plie по I паралельній позиції, руки на поясі, ніби виглядають хлопців. Дівчата розпочинають рух відходячи назад з крок підскок в чергуванні з бігом с захлестом, при цьому формують півколо.
 мал. 32	65-68 такти	Вихід хлопців з перших куліс (4 виходять з правої та інша четвірка з лівої куліси утворюючи другу половину кола, рух виконують обличчям до глядача). Виконавці діляться навпіл і рухаються один одному на зустріч, при цьому роблять прочос (ліва сторона переміщується по переду). Всі тримаються за руки, розбившись на четвірки, роблять два кроки з підскоком та два кроки з невеликим стрибком заносячи опорну ногу на cou-de-pied позаду. За такою схемою вони роблять так два рази, на кінець другого, змінюють

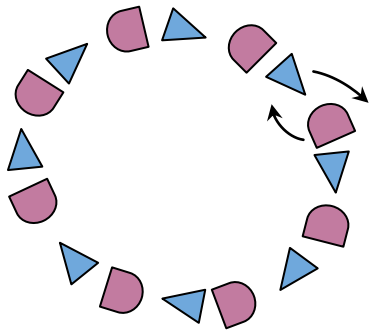
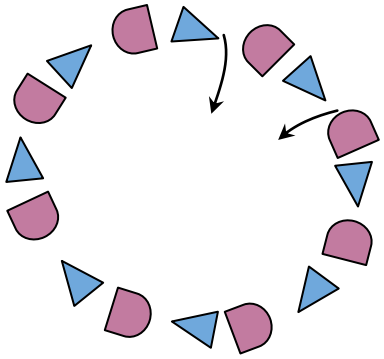
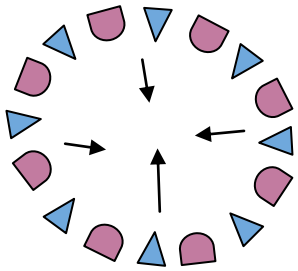
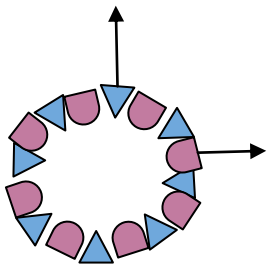
		напрямок в іншу сторону. За цей час вони встигають помінятися місцями.
	69-72 такти	Повтор 65-68 тактів, але в кінці без зміни напрямку руху.
 мал. 33	73-76 такти	Продовжуючи переміщення цими рухами, дівчата та хлопці формують дві лінії.
 мал. 34  мал. 35	77-80 такти	Всі роблять два кроки з підскоком виносячи при цьому ногу вперед та три біга з захлестом. Цю комбінацію треба повторити два рази, але другий раз закінчуємо подвійним притупом обличчям дівчинка до хлопця (дівчинка кладе руки хлопцю на плечі, хлопець дівчинці на талію).
	81-96 такти	мал. 36, Перші 4 такти, в парах виконавці роблять два приставні кроки спочатку до глядача, потім два кроки від; подвійний притуп два рази, змінюючи при цьому

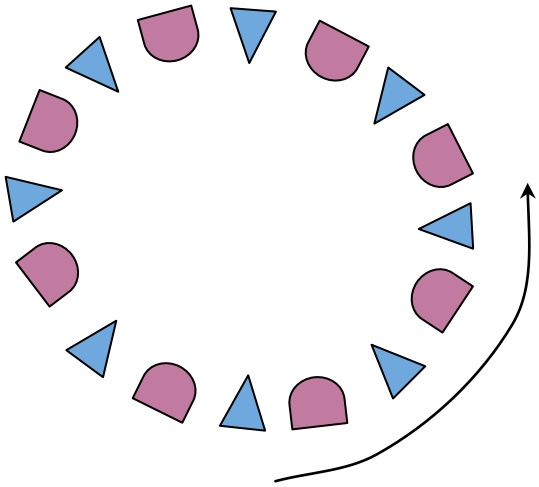
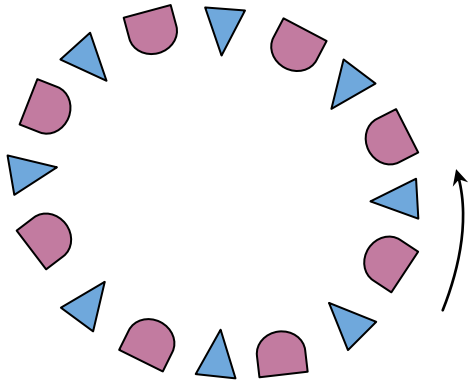
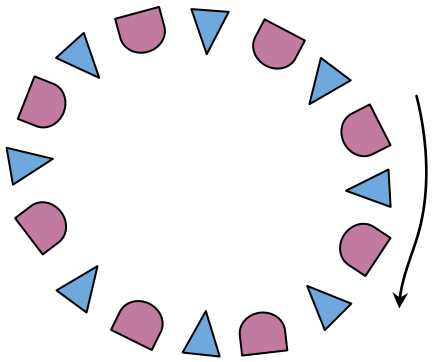
мал. 36  мал. 37  мал. 38		робочу ногу. Далі довертаються обличчям до глядача, виносять робочу ногу вперед flex та роблять переступання. Наступні 4 такти, дівчинка оббігає хлопця перемінним легким бігом, завершуючи біг наче звертанням до хлопця в plie після чого продовжує робити 3 оберти під рукою хлопця. мал. 37, Наступний фрагмент, два виноси ноги вперед на passe, два скручення ніг по паралельній позиції, два виноси на каблук по черезі; доворіт в парі перескакуючи з ноги на ногу та захлест ноги назад. мал. 38, Остання четвірка в цій комбінації, знову танцівники знаходяться один до одного обличчям. Хлопці рухаються в бік задника сцени 2 кроки з невеликим стрибком cou-de-pied позаду, дівчата роблять те саме, до глядача, потім змінюють напрямок, роблять те саме в іншу сторону. крок через каблук, attitude позаду біг біг, ще раз те саме, змінюються місцями.
 мал. 39	97-100 такти	4 повороти с захлестом в парі, вихід на комбінацію в 2 лініях (виконавці беруться за руки.

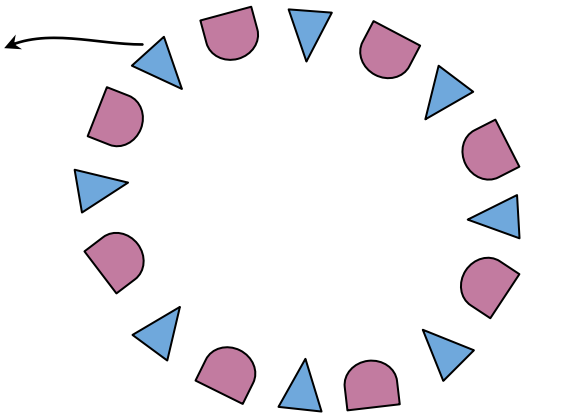
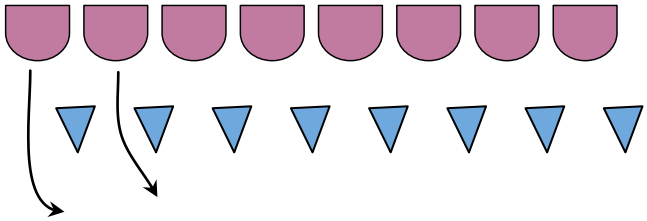
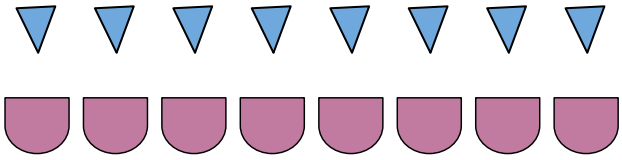
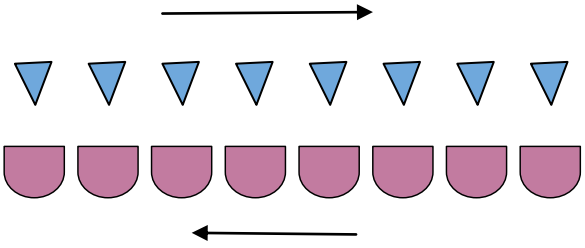
 мал. 40	101-104 такти	Перша лінія рухається вправо, друга лінія вліво, комбінація однакова. Два приставні кроки; підбиття ноги на другий та перенос ноги по повітрю, стопа flex, закінчення в шпору. Два виноса ноги вперед через passe, другий раз завертаємо ногу в протилежну сторону; робимо скручення в ногах та plie по II позиції.
 мал. 41	105 - 108 такти	Повтор 101-104 тактів, в інший бік, але закінчуємо трьома виноса ноги вперед через passe.
 мал. 42  мал. 43	109 - 112 такти	мал. 42, Пари змінюються лініями швидким кроком, роблячи при цьому невелику пружину в колінах. мал. 43, Зміна тим самим кроком по дві пари.
	113-128 такти	тур де форс від центру, потім до центру з відкриттям рук в II позицію та III відповідно; два виноси ноги на каблук с захлестом ноги та зміною ніг, 2

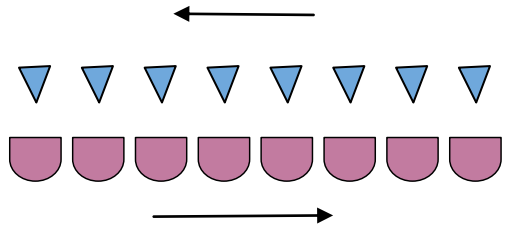
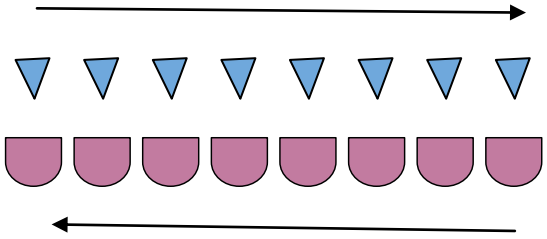
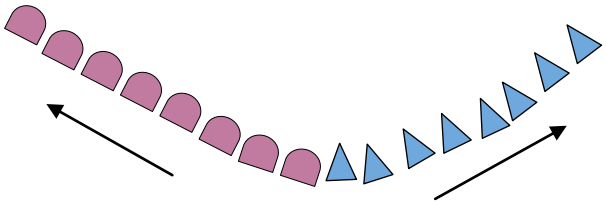
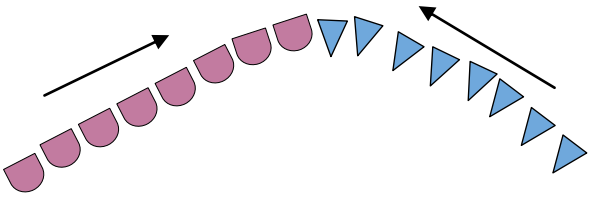
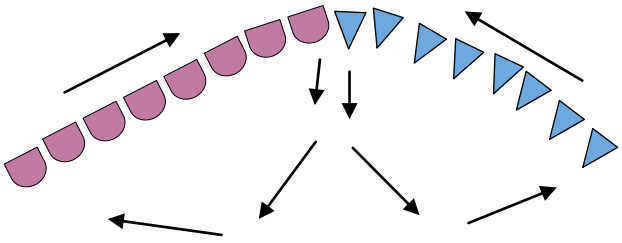
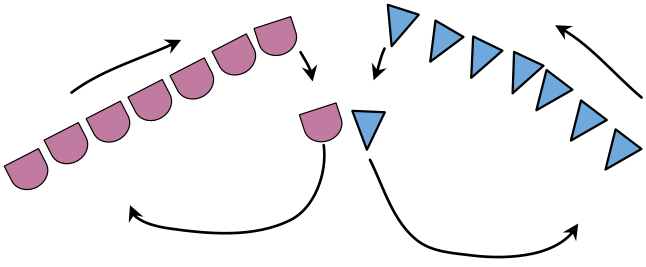
мал. 44		скручення в ногах. 3 переступання дівчинки під рукою хлопця, закінчуючи потрійним притупом. Хлопці рухаються в бік задника сцени 2 кроки з невеликим стрибком cou-de-pied позаду, дівчата роблять те саме, до глядача, потім змінюють напрямок, роблять те саме в іншу сторону. Поворіт дівчинки спиною до глядача виконує виноси ніг по черзі з пружиною вперед (хлопець робить те саме не змінюючи напрямок). Два повороти в парі, положення рук на плечах, нога при цьому на passe по паралельній позиції; два рази дівчина прокручується під рукою в хлопця і знову повороти на passe, але тепер в кількості 4.
 мал. 45	129 - 132 такти	шосе один від одного стрибок в першу паралельну позицію, закінчення в plie,, повтор в іншу сторону. Два кроки з підскоком, три біга с захлестом і закінчення в пози. Хлопець сідає в коліно з руками в II позиції, дівчина робить крок на праву ногу, ліва залишається в battement tendu позаду, руки в III позиції.
	133 - 136	Танцівники сходять з позиції, перешикування на загальне коло, руки

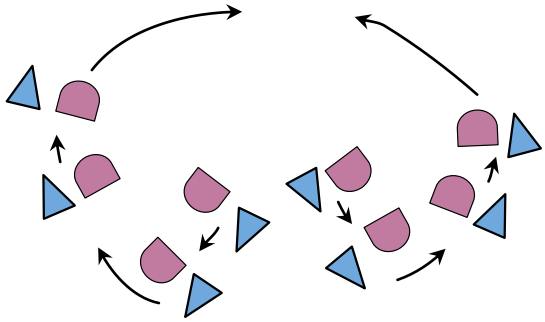
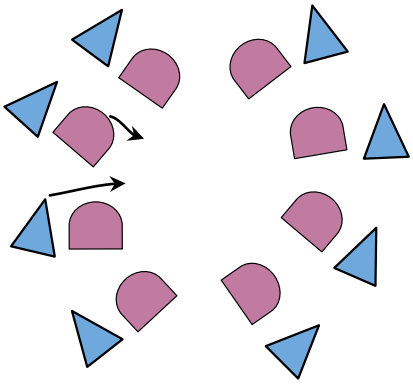
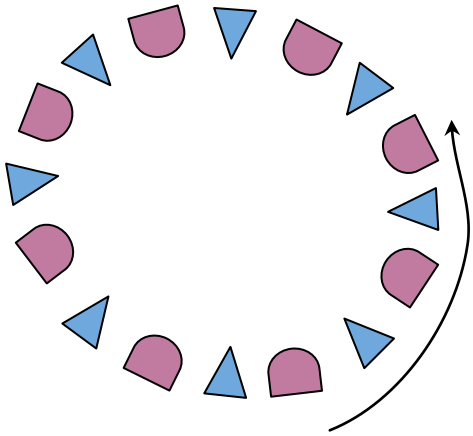
 мал. 46	такти	кладуть один одному на плечі (дівчата з хлопцями стоять через один).
 мал. 47	137 - 140 такти	Крок вправо з plie, закінчення з лівою ногою на cou-de-pied позаду; зміна ніг, праву ногу виносимо вбік через cou-de-pied попереду, продовжуємо рух в право простими кроками; винос правої ноги на attitude вперед, потім ліву, переводимо її до сторони, робимо крок з cou-de-pied та доріжку, закінчуючи при цьому лівою ногою на battement tendu вперед.
 мал. 48	141-144 такти	Повтор 137-140 т. тільки в зміненному напрямку (ліворуч).

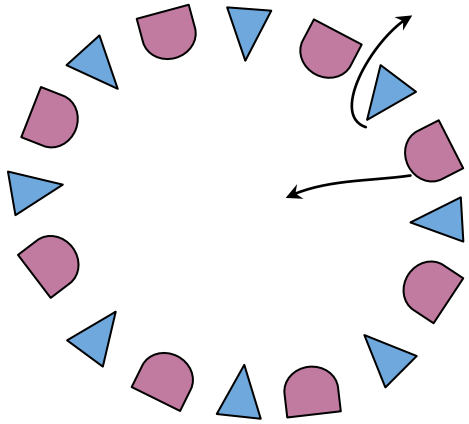
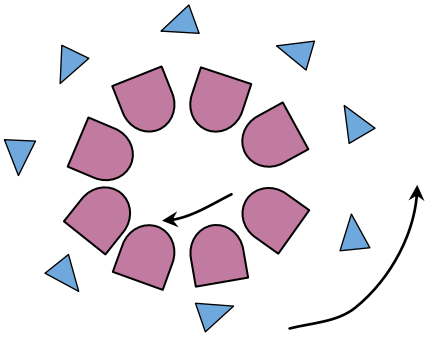
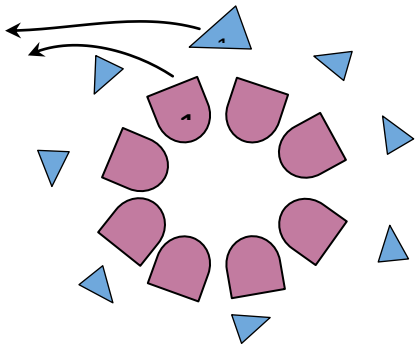
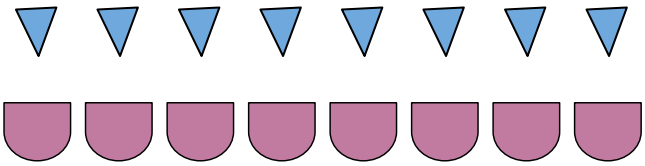
 мал. 49  мал. 50  мал. 51  мал. 52	145-152 такти	мал. 49-50, Дівчата рухаються проти годинникової стрілки, хлопці за йдуть сценічним кроком, таким чином кожен виконавець проходить по дві людини, з другою робить проворіт вже переходячи на пружинний крок, вийшовши в загальне коло. мал. 51-52, Танцівники сходяться кроком на півпальцях до центру кола піднімаючи руки догори, та повільно розходяться на позиції, знов беруться за плечі одиин одного.

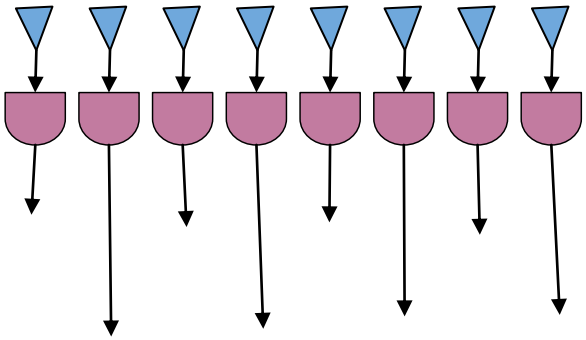
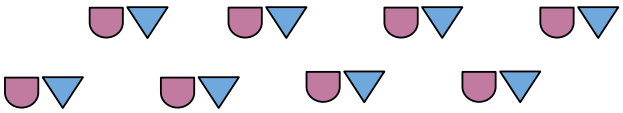
 мал. 53	153 - 160 такти	Рух йде проти годинникової стрілки, танцівники роблять рухи з невеликим підскоком, два з виносом ноги на повітря, два з кроком вбік та cou-de-pied, по цій схемі вони виконують рухи 3 рази, замість 4 два притупи змінюючи ноги та поворот навколо себе, руки при цьому проходять III позицію.
 мал. 54  мал. 55	161 - 168 такти	один крок в бік з cou-de-pied позаду, другий крок з притупом, підбиваючи ліву ногу, вона проходить через повітря на passe і опускається в I паралельну позицію. Виконуємо цю зв’язку 4 рази, чередуємо право-ліво.

 мал. 56  мал. 57	169 - 172 такти	Розхід на одну лінію крок з невеликим підскоком і положенням cou-de-pied позаду.
 мал. 58  мал. 59  мал. 60	173 - 176 такти	Дівчата заходять в проміжки між хлопцями назад та оббігають в сусідні проміжки вперед. При цьому, перебудовуючи малюнок на дві окремі лінії: лінія з хлопцями та лінія дівчат.
 мал. 61	177 - 180 такти	Дівчата рухаються праворуч, хлопці ліворуч: два рази боковий крок з підскоком і cou-de-pied позаду, закриваємо ногу в паралельну позицію ударом об підлогу в один бік, зміна напрямку в інший бік, робимо те саме. Два повороти з ногою на passe та три біги з захлестом.

 мал. 62	181 - 184 такти	Повтор 177-180 тактів в інший бік.
 мал. 63  мал. 64  мал. 65	185-192 такти	мал. 63-64, Зміна напрямку руху, припаданням на 4 такти дівчата та хлопці утворюють півколо попереду, йдучи в різні сторони. мал. 65 На останні 4 такти вони йдуть тим, самим кроком і виходить півколо позаду.
 мал. 66  мал. 67	193 - 200 такти	Відбувається перебудова на загальне коло, виконавці виходять і поєднуються в пари кроком з підскоком.

 мал. 68  мал. 69		
 мал. 70	201 - 208 такти	Танцівники рухаються боком проти годинникової стрілки, наче з glissade та переступаннями зі зміною ніг.

 мал. 71  мал. 72	209 - 216 такти	Чотирма підскоками, дівчата утворюють маленьке коло посередині, хлопці продовжують рух по зовнішньому колу, та всі перелаштовуються на крок з підскоком і cou-de-pied позаду.
 мал. 73  мал. 74	217-224 такти	Продовжуючи виконувати основний крок, танцівники розходяться на дві лінії.

 мал. 75	225-232 такти	Три рази виконують рух через passe на каблук attitude шосе. Замість 4 підскоками виходять на дві лінії задля фінальної комбінації
 мал. 76	233 - 240 тактів	Рух через passe на каблук attitude, поворот вокруг себе, повтор в іншу сторону. 4 обертання в припадані по парах, тур де форс і вихід в фінальну точку.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі досліджено специфіку ретрансляції фольклорних традицій засобами молдавського народно-сценічного танцю, визначено етнокультурні засади молдавської танцювальної традиції, її характерні виражальні ознаки та особливості сценічної інтерпретації. Проведений аналіз дав змогу розглянути народний танець як цілісне художнє явище, у якому взаємодіють історично сформована хореографічна лексика, виконавська манера, музично-ритмічна організація, композиційно-просторова побудова та національна образність. Отримані результати стали теоретичним підґрунтям для розроблення авторського творчого проєкту — хореографічної сюїти «Молдавські візерунки».

1. Дослідження історико-етнографічних витоків молдавських звичаїв засвідчило їх багатошарову природу, сформовану взаємодією давніх землеробських уявлень, християнської обрядовості та традицій громадського життя. Календарні й родинні обряди, зокрема Маланка, колядування, келушарі та весільні дійства, зберегли різноманітні форми танцювальної практики. Встановлено, що характерною особливістю традиційного побутування молдавського танцю є його органічний зв'язок із народними звичаями, колективними святкуваннями та соціальним життям громади. Різнохарактерність обрядових танців, зміна виконавського складу та поступове наростання темпоритму створюють природне підґрунтя для використання сюїтної форми в народно-сценічній хореографії.

2. Визначено роль народного танцю у збереженні національної ідентичності молдавського народу. Встановлено, що його національна специфіка виявляється не лише в назвах танців, а насамперед у сукупності характерних ознак: хореографічній лексиці, манері виконання, музично-ритмічній організації, композиційних побудовах і традиційному костюмі. Особливе значення має хора як форма колективної взаємодії, що символізує єдність громади та забезпечує спадкоємність танцювальної традиції.

Водночас жіночий і чоловічий танцювальні репертуари демонструють відмінності у пластиці, характері руху та технічній виразності.

3. Охарактеризовано основні виражальні засоби молдавського народного танцю. До визначальних особливостей хореографічної лексики належать поєднання простих, битих, перехресних і синкопованих кроків, стрибкових рухів та присядок. Специфіку виконавської манери формують пряма, спокійна й горда постава, особливості роботи колін і стоп, характерна пластика рук і корпусу. Музично-ритмічна своєрідність виявляється в поєднанні різних темпів і метроритмічних структур, використанні народних музичних типів, співу та стригетур. Основними композиційно-просторовими формами є коло, півколо, лінія, ланцюгові та групові побудови, які визначають характер взаємодії виконавців.

4. Аналіз репертуару провідних колективів народно-сценічного танцю Молдови дав змогу визначити основні принципи сценічної інтерпретації фольклорних першоджерел: збереження традиційної основи, сценічне аранжування та стилізацію, авторське переосмислення фольклорного матеріалу. Особливе значення для розвитку молдавської народно-сценічної хореографії має творчість В. Курбета, діяльність якого ґрунтувалася на вивченні автентичних танцювальних зразків, безпосередньому спілкуванні з носіями традиції та врахуванні регіональних особливостей. Встановлено, що сценічна трансформація найактивніше охоплює хореографічну лексику, композиційно-просторові побудови й темпоритмічну організацію, тоді як характерна манера виконання, музична основа та етнокультурна образність залишаються важливими чинниками збереження національної своєрідності.

5. Виявлено основні композиційні та лексичні засоби відтворення молдавського національного колориту в сценічній хореографії. Серед композиційних прийомів визначено трансформацію традиційного кола, використання діагональних і паралельних побудов, чергування масових та сольних епізодів, просторове розгортання танцювальної дії. Важливими

засобами драматургії є темпові контрасти, поступове прискорення, ритмічна взаємодія груп і виконавців. Лексична своєрідність виявляється через жанрову диференціацію хори, сирби та молдовеняски, кожна з яких має характерний пластичний і технічний матеріал. Важливу роль у формуванні національного сценічного образу відіграють музичний супровід та костюм, що доповнюють хореографічну характеристику й увиразнюють регіональну належність танцю.

6. На основі узагальнення теоретичних положень та аналізу хореографічних аналогів і прототипів розроблено творчий проєкт — хореографічну сюїту «Молдавські візерунки». Її художню концепцію побудовано на образах весняного оновлення, народної єдності, життєрадісності та темпераменту молдавського народу. Безсюжетна форма твору дає змогу об'єднати три різнохарактерні танцювальні частини спільною образною ідеєю — від ліричної стриманості до емоційного піднесення й святкової енергії. Виконавський склад передбачає участь восьми дівчат і восьми хлопців, що забезпечує можливість використання жіночих, чоловічих, парних і масових композиційних епізодів.

7. У процесі розроблення хореографічної сюїти реалізовано три різні підходи до сценічного опрацювання фольклорного матеріалу. Перша частина — дівоча хора — побудована переважно на принципі сценічної обробки зі збереженням характерних ознак традиційного танцю: плавності кроку, стриманості рухів, зібраності постави та колективної взаємодії. Водночас традиційне коло доповнено лінійними, діагональними й симетричними просторовими побудовами. Друга частина — сирба — ґрунтується на принципі стилізації, що передбачає використання характерних битих кроків, швидкого темпу, ритмічних акцентів і традиційних способів з'єднання виконавців у поєднанні з новими просторовими рішеннями, зустрічними переміщеннями та парними комбінаціями. Третя частина — «Молдовеняска» — поєднує стилізацію з авторською інтерпретацією. Її композиційна побудова передбачає чергування масових, сольних і парних

епізодів, зміну просторових малюнків, технічно складні рухи та поступове наростання танцювальної динаміки. Таким чином, кожна частина має власну лексику й характер, але водночас зберігає зв'язок із молдавською фольклорною традицією.

8. Розроблено композиційний і постановчий плани сюїти, визначено її драматургічну структуру, послідовність танцювальних епізодів, виконавський склад та особливості сценічної організації. Музичну основу твору становить композиція тривалістю 9 хвилин 1 секунда, що охоплює 240 тактів у розмірі 2/4. Її тричастинна побудова відповідає послідовності хореографічних номерів і забезпечує поступове наростання темпової та емоційної динаміки. Відповідно до характеру кожної частини розроблено костюмне й світлове оформлення: використання традиційних елементів жіночого та чоловічого вбрання, а також послідовна зміна світлової гами від м'яких зелених і жовтих відтінків у першій частині до насиченого святкового освітлення у фіналі. Усі ці складові спрямовані на створення цілісного сценічного образу.

Отже, практична частина дослідження засвідчує можливість творчого використання результатів етнохореологічного та мистецтвознавчого аналізу під час створення авторської народно-сценічної композиції. Розроблення сюїти «Молдавські візерунки» продемонструвало, що ретрансляція фольклорних традицій не обмежується механічним відтворенням окремих рухів або зовнішніх атрибутів народної культури. Вона передбачає осмислений добір характерної лексики, збереження виконавської манери, творче переосмислення композиційно-просторових форм і узгодження хореографії з музикою, костюмом та іншими засобами сценічної виразності. Саме цілісність цих складових забезпечує впізнаваність національного колориту, художню переконливість сценічного твору та можливість подальшого розвитку молдавської танцювальної спадщини засобами сучасної народно-сценічної хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Семенова В. Лексичні та композиційні засоби ретрансляції фольклору в молдавському народно-сценічному танці. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. матер. наук. міжнар. конф. (19-20 листоп. 2026 р.) у 2 ч. Ч. 2. Харків. 2026.
2. Причепій Є. М. Жіночі образи в трипільських орнаментах: проблема семантики. Культурологічна думка. 2024. № 26. С. 8–25. DOI: https://doi.org/10.37627/2311-9489-26-2024-2.8-25. (дата звернення: 01.11.2026).
3. Мойсей А. А. Обряд Маланки: походження, взаємовпливи та сучасність. Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. 2021. № 2 (30). С. 78–83. URL: https://dspace.bsmu.edu.ua/handle/123456789/17859 (дата звернення: 01.11.2026).
4. Gribincea N. Traditions and Expressions of the Choreographic Art or Practice. Content of the National Register of Intangible Cultural Heritage of the Republic of Moldova. Chapter III. URL: https://patrimoniuimaterial.md/en/node/298 (дата звернення: 01.11.2026).
5. Men's group Colindat, Christmas-time ritual. UNESCO : Intangible Cultural Heritage. Representative List (Romania, Republic of Moldova), 2013. URL: https://ich.unesco.org/en/RL/men-s-group-colindat-christmas-time-ritual-00865 (дата звернення: 01.11.2026).
6. Căluş ritual. UNESCO : Intangible Cultural Heritage. Representative List (Romania), 2008. URL: https://ich.unesco.org/en/RL/calus-ritual-00090 (дата звернення: 01.11.2026).
7. Cultural practices associated to the 1st of March. UNESCO : Intangible Cultural Heritage. Representative List (Bulgaria, North Macedonia, Republic of Moldova, Romania), 2017. URL: https://ich.unesco.org/en/RL/cultural-practices-associated-to-the-1st-of-march-01287 (дата звернення: 01.11.2026).
8. Două fenomene ale culturii naţionale: Maestrul Vladimir Curbet şi Ansamblul „Joc” : bibliografie. Chişinău : Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu”, Filiala de

Arte „T. Arghezi”, 2015. URL: https://amtap.md/assets/pdf/Dou%C4%83%20fenomene%20ale%20culturii%20na%C8%9Bionale%20Vladimir%20Curbet%20%C8%99i%20Ansamblul%20Joc.pdf (дата звернення: 01.11.2026).

9. Michelson J. T. Vasile Alecsandri. Encyclopedia of 1848 Revolutions / ed. by J. Chastain. Athens (Ohio) : Ohio University, 2004. URL: https://people.ohio.edu/chastain/ac/alecsan.htm (дата звернення: 01.11.2026).
10. Москвічова Ю. О., Сушицький М. І. Розвиток народно-сценічної хореографії у творчій діяльності В. Верховинця. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Вип. 29. С. 199–206. URL: https://enpuir.udu.edu.ua/entities/publication/12e3ca4f-b5d0-4378-8b1a-989bf3cc5345 (дата звернення: 01.11.2026).
11. Vladimir Curbet, Decorated with the Highest Award of the World Intellectual Property Organization – Gold Medal for Creativity. AGEPI. 2013. 17 Oct. URL: https://www.agepi.gov.md/en/node/5276 (дата звернення: 01.11.2026).
12. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с. URL: https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi77/0057306.pdf (дата звернення: 01.11.2026).
13. The Invention of Tradition / ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. VII, 320 p. (Past and Present Publications). URL: https://archive.org/details/the-invention-of-tradition_compress (дата звернення: 01.11.2026).
14. Всеукраїнський перепис населення 2001 року. Національний склад населення. Державний комітет статистики України. URL: http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/nationality/ (дата звернення: 01.11.2026).
15. Нечитайло В. С. Національно-етнічна основа традиційного хореографічного мистецтва України. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 94–98. URL:

https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/138542 (дата звернення: 01.11.2026).

16. Куценко С. Художня інтерпретація фольклорного танцю. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 27, т. 3. С. 15–19. URL: https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/12565 (дата звернення: 01.11.2026).
17. Дегтяр Д. О. Інтертекстуальні аспекти постановок української народно-сценічної хореографії. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 156–161. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/266096 (дата звернення: 01.11.2026).
18. Baletul Național JOC – 2012 Jubileu Vladimir Curbet: відеозапис концерту / Національний академічний ансамбль народного танцю «Жок». 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=thnje3YoKl0 (дата звернення: 01.11.2026).
19. Baletul Național JOC – Sărbătoreasca: відеозапис концерту / Національний академічний ансамбль народного танцю «Жок». URL: https://www.youtube.com/watch?v=so-c-EOT4G8 (дата звернення: 01.11.2026).
20. Baletul Național JOC – Dansul Moldoveneasca: відеозапис концерту / Національний академічний ансамбль народного танцю «Жок». URL: https://www.youtube.com/watch?v=GvF1I7dtQ2Y (дата звернення: 01.11.2026).
21. Baletul Național JOC – Hora sărbătorii: відеозапис концерту / Національний академічний ансамбль народного танцю «Жок». URL: https://www.youtube.com/watch?v=TJz3c6uhJM4 (дата звернення: 01.11.2026).
22. Baletul Național JOC – Sărbătoreasca: відеозапис концерту / Національний академічний ансамбль народного танцю «Жок». URL:

https://www.youtube.com/watch?v=so-c-EOT4G8 (дата звернення: 01.11.2026).

23. Baletul Național JOC – Dansul Moldoveneasca: відеозапис концерту / Національний академічний ансамбль народного танцю «Жок». URL: https://www.youtube.com/watch?v=GvF1I7dtQ2Y (дата звернення: 01.11.2026).