

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра хореографічного мистецтва**

**ВИКОРИСТАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ІСПАНІЇ В
ІСТОРІЇ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: студентка
Спеціальності 024 Хореографія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Хореографія
Бєлан Олексій Петрович

Керівник к. п. н., доцент
Форостян А.Ф.
Рецензент професор
Ширінський Х.Г.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 Теоретико-аналітична основа хореографічної композиції	
1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.....	7
1.2. Ідейно-тематична основа.....	13
РОЗДІЛ 2. Літературно-графічний аналіз хореографічної композиції	
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору.....	18
2.2. Графічна таблиця твору та опис хореографічного тексту.....	19
2.3. Сценографія.....	24
ВИСНОВКИ	27
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	30
ДОДАТКИ	
Додаток А. Національний костюм Валенсії.....	38
Додаток Б. Площа Святої Діви Марії у Валенсії.....	39

ВСТУП

Актуальність дослідження. Хореографічне мистецтво тісно пов'язане з культурою народу. Народний танець – танець певного етносу, що сформувався на основі його народних танцювальних традицій. Народний танець, будучи одним із найдавніших видів народної творчості, відображає потреби, ідеї та інтереси, якими живе людина. Таким чином, танцювальна культура є наочною ілюстрацією і виразом певних соціальних та культурних відносин у суспільстві. Переходячи від виконавця до виконавця, з покоління в покоління, з одного регіону країни до іншого, танець збагачується, досягаючи, у ряді випадків, високого художнього рівня та віртуозної техніки виконання.

У пошуках матеріалів для створення своїх танцювальних композицій балетмейстери звертаються до історії народу, його побуту, місцевості, звичаїв і обрядів. Завдяки глибокому вивченню всіх цих нюансів хореограф може створити цілісну картину хореографічного твору, відображаючи в театралізованій формі (рухах, манерах, костюмах) життя цілого народу. Відомі хореографи (І. Лобанов, О. Глушковський, О. Горський, М. Фокін, Ф. Лопухов, Ю. Григорович) вважали своїм обов'язком доскональне знання народної культури та її фольклорних традицій, що, відповідним чином, сприяло створенню оригінальних образів на балетній сцені. Ці образи володіли необмеженими можливостями в естетичному та емоційному впливі на глядачів.

Останнім часом спостерігається підвищений інтерес до етнічного мистецтва, до національних культур, і розгляд національних танцювальних традицій у взаємодії з класичним балетом стає надзвичайно актуальним. Бережне ставлення класичного балетного мистецтва до національних традицій, збагачення його елементами народної хореографії сприяє створенню мистецьких шедеврів, які розкривають національну самобутність народу.

Все частіше з'являються дослідження, спрямовані на виявлення можливостей використання надбань національної культури та традицій у професійній творчості, зокрема у хореографії (А. Афанас'єва, В.Дорошенко, Є. Зайцев, Д. Катишева, Ю. Колесниченко, І. Степанюк та ін.). Так у наукових статтях Ю. Станішевського були порушені питання співвідношення традицій і новаторства, національного й інтернаціонального у балетному мистецтві. У дослідженнях М. Ельяша та Є. Шумілової визначаються основні тенденції розвитку балетної вистави як феномену національної хореографічної культури тощо. Крім того, проблема впливу народної культури та народних традицій на балетне мистецтво висвітлена в ряді дисертаційних досліджень, а саме: Н.Семенової «Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ ст.» (2019 р.), Чень Цзиня «Педагогические основы развития национальных традиций хореографии Китая» (2012 р.), Л.Кучеренко «Репрезентация феномена «дуэнде» испанского танца фламенко в современной российской культуре» (2017 р.) та інші.

Культура Іспанії одна з найбільш давніх та самобутніх культур Європи. Вона справила значний вплив на становлення та розвиток класичного балетного театру. Вивченням танцювальних традицій іспанського народу займалися відомі хореографи С. Гаш («Про танець»), А.Капмані («Танці і пляски»), А. Клараунт («Мистецтво танцю фламенко»), В. Морреро («Таємниці Іспанії в іспанському танці»), Х.Отеро («Трактат про танець»). З наших співвітчизників проблемою займалися науковці – Є.Зайцев, Ю.Колісниченко, Т. Ткаченко та інші.

Зазначене вище дозволяє вважати актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження **«Використання танцювальних традицій Іспанії в історії балетного мистецтва»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Робота виконана згідно з програмою наукових досліджень та планами

наукової діяльності кафедр хореографічного мистецтва та культурології факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету.

Мета дослідження – дослідити танцювальні традиції Іспанії та визначити їх вплив на розвиток балетного мистецтва.

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- здійснити історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції;
- визначити ідейно-тематичну основу композиції;
- розглянути композиційно-архітектонічну побудову твору;
- побудувати графічну таблицю твору та виконати написання хореографічного тексту до нього;
- охарактеризувати сценографію хореографічної композиції.

Об’єкт дослідження – культурні традиції Іспанії.

Предмет дослідження – танцювальні традиції Іспанії в балетному мистецтві.

Для досягнення поставленої мети, розв’язання визначених завдань використано комплекс взаємодоповнюючих **методів дослідження**, зокрема: теоретичні – комплексний аналіз літератури з проблеми дослідження, узагальнення, систематизація матеріалу; емпіричні – спостереження, творчі роботи; вивчення курсових, випускних кваліфікаційних робіт студентів, дисертаційних досліджень; аналіз і інтерпретація результатів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що:

- з’ясовано вплив іспанських фольклорних народних традицій на розвиток балетного мистецтва;
- обґрунтовано доцільність введення елементів іспанського народного танцю в балетні вистави XIX-XXI століть;
- досліджено традиційний іспанський танець хота та його вплив на балетне мистецтво.

Практичне значення одержаних результатів. Практичне значення роботи полягає у можливості використання представлених матеріалів у викладанні курсів з історії світової культури, історії хореографічного мистецтва, мистецтва балетмейстера, народно-сценічного танцю, історії сценографії у вищих навчальних закладах та мистецьких коледжах. Матеріал роботи може бути корисним викладачам та студентам вищих навчальних закладів спеціальності «Хореографія» та педагогам шкіл, гімназій, ліцеїв при вивченні інтегрованого курсу «Мистецтво».

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження були висвітлені на засіданні кафедри культурології факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету та XI Всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (30 жовтня 2020 р., Херсон).

Публікації. Основні теоретичні положення дослідження знайшли своє відображення у статті «Вплив національних традицій на розвиток світового балетного мистецтва» («Магістерські студії», Херсон, 2020).

Структура роботи. Відповідно до визначеної теми і завдань наукового пошуку робота складається із вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел із п'ятдесяти п'яти найменувань. Загальний обсяг роботи складає двадцять дев'ять сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Національне танцювальне мистецтво завжди було об'єктом уваги балетмейстерів при створенні ними балетних вистав. Національні танці надзвичайно органічно вплітаються в контекст сюжетів романтичних балетних постановок. Якщо через класичний танець відбувається пластичне вираження духовного світу героя, втілюються його мрії, фантазії, то стилізований танець з елементами національної культури найчастіше відповідає за «життя тіла» героя, зображення побутових життєвих сцен у виставі.

За такою моделлю створювалося багато вистав. Особливо сильна традиція залучення творів національного хореографічного мистецтва простежується на російській балетній сцені (балет «Конек-горбунок» у постановці О. Горського; балети у постановці М. Петіпа – «Дон Кіхот», «Баядерка», «Коппелія», «Корсар»; балет «Сильфіда» у постановці М.Фокіна; балет «Кармен» у постановці К. Голейзовського та інші). У європейському балеті ХІХ – першої половини ХХ століття не спостерігалось такої кількості балетмейстерів, які б здійснили чисельні балетні постановки і використали б у них увесь потенціал національного характерного танцю. Новий погляд на використання народного або стилізованого танцю в поєднанні з класичним танцем у одній виставі простежується в епоху постмодернізму, а саме в творчості М. Бежара, Р.Петі, П. Бауш та інших [38, с. 80].

Слід зазначити, що існують три основних композиційних принципи включення національного танцю в пластичний текст балетної вистави. Перш за все, це використання характерних танців в спектаклях як розважальних номерів, що не залежать один від одного, та не впливають на

розвиток сюжету. По-друге, це створення танцювальних сюїт, що підкреслюють протиставлення класичного і характерного танцю як характеристик різних світів («духовного» і «матеріального»). І по-третє, це побудова наскрізної танцювальної дії, яка заснована на стилізації народного танцю.

Без сумніву, включення у балетні вистави елементів національної танцювальної культури різних народів дозволяє відтворити історичну епоху подій, наповнити спектакль відповідною атмосферою та національним колоритом [27, с. 9].

Надзвичайно потужним потенціалом у цьому сенсі володіє іспанське національне хореографічне мистецтво. Самою поширеною музичною традицією країни є поєднання музики та танцю. Емоційна виразність та поетична натхненність цього симбіозу підсилюється ритмом. Саме його виразна і формотворча роль визначає яскраву національну своєрідність малюнку іспанських пісень та танців, які з великим задоволенням включають у свої вистави відомі балетмейстери.

Етнічні танці Іспанії, які представляють 17 автономних регіонів країни, виступають втіленням національного духу її мешканців. Так, для басків, які населяють північ країни та є втіленням мужності та суворості, характерними є такі ж суворі та жорсткі танці. Так на свята басками виконується цикл танців Данцарі Данца з Дурангалдеа (танці зі зброєю). Кастильці відрізняються напруженою стриманістю, тому їм такою близькою і органічною є хота. Ліричний настрій каталонців втілюється у сардані, а палкість та пристрасність андалусців – у фламенко та сарабанді. У кожному регіоні країни своя культура та традиції, навіть своя мова, тому танці дуже сильно відрізняються один від одного, як за стилем так і за лексикою та поданням образів [35, с. 101].

Найчастіше дослідниками та мистецтвознавцями в танцювальній культурі Іспанії виділяється два основних стиля: класичний болеро і народний фламенко. Для стиля болеро, виникнення якого датується XVIII

століттям, характерними є суворо визначені танцювальні фігури і чітка послідовність виконання рухів. До цього стилю відносять саме болеро, сегіділью з Ламанчі, хоту з Валенсії, оле, качучу, фанданго, панадерос та інші. Саме ці танці часто використовуються в оперних та балетних виставах.

Мистецтво фламенко представляє собою багатолітню культурну традицію, яка виникла завдяки унікальній взаємодії арабської, іспанської, єврейської та циганської культур, які співіснували в Андалусії до й після Реконквісти. Від того часу до сьогоднішніх днів цей танцювально-пісенний стиль постійно розвивається та змінюється. Цьому стилю близькі емоційна виразність та імпровізаційність виконання [33].

Вперше оркестровка мелодій фламенко для сцени була здійснена Мануелем де Фалья в балеті «Любов-чарівниця» – творі, пронизаному духом фламенко і найбільш популярному з усього балетного театрального репертуару Іспанії. Перша вистава цього балету відбулася в театрі «Альгамбра» в Лондоні в 1914 році: вистава йшла під назвою «Севільське чаклунство». Вона не отримала належного визнання, хоча в ній були зайняті такі зірки фламенко, як Антонія Мерсі (Архентіна), Фаїк, Антоніо де Більбао і Мануель Реаль.

Поступово мелодії фламенко міцно вплітаються в музичну тканину творів багатьох композиторів, проникають в симфонічні твори, перекладаються для балетного виконання («Святкова корида» Сальвадора Бакарісе, «Паломництво роґоносців» Густаво Пітталугі, «Фантастичні танці» Х. Турині, «Сонатина» Ернесто Альфтері, «Селестина» Хоакіна Робледо, «Дон Жуан, або Севільський насмішник» Хоакіна Нін-Кульмеля, «Гра з биком» Крістобаля Альфтері та інші).

На думку науковців, болеро та фламенко мирно співіснують в Іспанії довгі століття, знаходячись у постійній взаємодії та впливаючи один на одного. Поєднує ці стилі емоційна насиченість танців, виразність рухів, а також чіткість та технічність виконання [16, с. 74].

У сучасному хореографічному мистецтві дуже часто з'являються оригінальні, креативні обробки особливостей національного народного танцю, які потім активно використовуються в балетних виставах. Коли балетмейстер-постановник для відтворення самобутнього колориту вистави звертається до фольклорного першоджерела, то він, тим самим, підтверджує істину про те, що добре знані методи і способи трансформації народного танцю в балетному мистецтві за допомогою розвитку характерного танцю живі і сьогодні та продовжують свій подальший розвиток, знаходячи для цього свіжі та оригінальні рішення. Сьогодні хореографічне мистецтво переживає великий професійний інтерес, як з боку балетмейстерів так і з боку виконавців, до народної хореографії. Вони сміливо оновлюють образну поетику народного танцю на балетній сцені, органічно втілюють в танцювально-пластичну форму традиції різних національних культур.

Іспанський танець характеризується виключним ритмічним багатством, емоційністю, різноманіттям форм. Цим пояснюється те, що балетмейстери та композитори широко використовують його, включаючи до своїх балетних вистав.

Так, іспанський танець був уведений у балет П.І. Чайковського «Лебедине озеро», який був замовлений композитору весною 1875 року дирекцією Московського Великого театру. В 3 дії балету за сюжетом у замку принцеси іноземні гості виконують характерні танці у різних національних стилях: угорський («Чардаш»), російський, італійський, польський. Прикрасою цієї дії є парне виконання іспанського танцю, який витриманий у характерному ритмі болеро, підкресленого звуками кастаньєт [22, 55].

П.І. Чайковський прикрасив іспанським танцем ще один свій відомий балет, а саме «Лускунчик» (1892 р.). Так друга дія вистави – «царство солодошів» – представляє собою величезний святковий дивертисмент. Його основна частина складається з яскравої галереї характерних танців.

Кожна з цих хореографічних мініатюр представляє собою справжню знахідку в області музичного інструментування, так як кожна з них витримана у відповідній народній традиції. Персонажі цього царства – чай, кава, льодяники, квіти, фея Драже – виконують свої варіації. Шоколад виконує іспанський танець. Це швидкий, енергійний танець, музику до якого композитор написав у стилі іспанських народних традицій [4].

Надзвичайно органічно був вплетений іспанський танець в балет «Кульгавий біс» у постановці відомого балетмейстера першої половини XIX століття Жана Кораллі, музику до якого написав великий знавець іспанських національних мелодій Казимир Жид (1836 р.). Балет був створений спеціально для прима-балерини Паризької опери Фанні Ельслер. Кульмінацією балету стало виконання героїнею номеру, побудованого на рухах, лексиці, ритмах іспанського національного танцю «качуча». Цей танець має андалуське коріння, подібний до болеро та виконується сольо. Зазвичай танець супроводжується звуками кастаньєт і притупуванням підборів (сапатеадо).

Безумовно, одним із найпопулярніших балетів світу, який спирається на національну іспанську культуру, є балет Людвіга Мінкуса «Дон Кіхот» (1869 р.). Цей балет відтворює сценічне розуміння «іспанського духу» кінця XIX – початку XX століть. У ньому присутні атмосфера гри-боротьби, змагання, яке втілене в філософії іспанської кориди як символу життя людини у цьому світі, суперництво тореадорів, циганська вольниця і вічна любов-боротьба між чоловіком і жінкою. Крім того, у вирі балету відчувається стихія карнавалу, свята, від чого всі події у виставі переповнені життєвою силою і радістю буття. Музика Л. Мінкуса задає відповідний настрій, який втілюється балетмейстером М. Петіпа у створенні різноманітних танців, стилізованих у кращих традиціях національної іспанської танцювальної культури: сегідилья, болеро, фанданго, циганський танець, варіації Еспади, варіації Мерседес тощо[31,с. 49].

На початку ХХ століття в театрах почали створюватися балети, які були побудовані виключно на іспанських танцях, а саме: «Арагонська хота» у постановці М. Фокіна (1916 р.), «Треуголка» у постановці Л.Мясіна (1919 р.) та інші. З середини ХХ століття почали з'являтися «іспанські балети», в яких спираючись на досягнення попередників у постановці та виконанні характерних танців, балетмейстери створювали атмосферні вистави, приправлені яскравим національним колоритом, що викликало у глядачів відчуття перебування у середземноморській країні з її багатими танцювальними традиціями («Іспанське капричіо» (1944, 1952рр.) Л. Якобсона на музику М. Римського-Корсакова, «Болеро» (1960р.) Г. Давіташвілі на музику М. Равеля, «Іспанські мініатюри» (1967р.) Х.В. Гомеса де Фонсеа, «Кармен-сюїта» у постановці балетмейстера Альберто Алонсо з Майєю Плесецькою у головній ролі (1967 р.) та інші). Слід зазначити, що вистави, побудовані на стилізації національної пластики, прижилися на балетній сцені завдяки відмінному володінню артистами балету технікою виконання характерного танцю[5,с.146].

Західні хореографи у ці роки також проявляли живий інтерес до іспанської національної культури, що підтверджується створенням балетів– «Кармен» (1949 р.) Р. Петі, «Дім Бернарди Альби» (1978 р.), «Кармен» (1992 р.) М. Ека, «Народні пісні» (2000 р.) Х. Шпюрлі, постановки Н. Дуато. Слід відзначити, що в своїх виставах балетмейстери уникали розгорнутого цитування елементів іспанського народного танцю.

Отже, підводячи підсумок, можемо зазначити, що протягом століть балетний театр виробив свою власну оригінальну мову, але при цьому не втратив зв'язку з національною народною культурою. Як зазначав хореограф ХХ століття Моріс Бежар: «Традиційні танці різних народностей – хліб суший хореографічних пошуків» [38, с. 81].

1.2. Ідейно-тематична основа

Самим популярним танцем в Іспанії є хота. Особливо вона популярна на півночі країни, в Арагоні. Хота має довгу історію, яка починається ще з XII століття. Вважається, що її творцем був мавр на ім'я Абен-Хот. Свого часу він був вигнаним із Валенсії за порушення норм пристойності і моралі, так як заважав спокою місцевих мешканців своїм співом. Притулок співак отримав у Калатаюді (Арагон), де його дружелюбно прийняли з великою повагою. Можливо саме тому, маючи таку історію, часто хота сприймається як відповідь на несправедливість навколишнього світу, вона сповнена тугою за минулим, гіркотою від втрати рідного краю та друзів. Але поряд із цим, хота відзначається життєрадісністю та нестримним темпераментом, переповнена веселою життєвою філософією іспанського народу [49, с. 47].

У рамках іспанської національної культури хота представляє собою мозаїчне полотно, яке багате безліччю відтінків. Вона надихнула багатьох талановитих композиторів на створення своїх шедеврів, а саме: французький композитор Ж. Бізе написав вступ до 4 дії опери «Кармен» у формі хоти; російський композитор М. Глінка після подорожі Іспанією написав оркестрову п'єсу «Арагонська хота»; угорський композитор і піаніст Ф. Лист написав хоту для фортепіано; французький композитор К.Сен-Санс і російський композитор М. Балакірев написали концерти на тему хоти; мелодія хоти звучить в «Іспанській рапсодії» французького композитора М. Равеля та в романсі російського композитора С.Даргомижського «Оделась туманом Гренада» тощо.

Хота є загальновідомим іспанським танцем та має безліч варіацій. Хореографи розрізняють наступні види хоти:

- алканьїс – це швидка та ритмічна хота, в якій використовуються одинарні підскоки з ударами ніг;

- албалате – хота, яка виконується повільніше ніж попередня і характеризується більш різноманітними рухами;
- хота Каланди і Андорри відрізняється граційністю та величчю. Музика і ритм сповільнені на початку, прискорюються до завершення танцю;
- уеска – енергійна хота, яка виконується на манер французьких народних танців.

Хота – це життєрадісний і темпераментний танець розміром 3/4 або 3/8. Особливістю цього танцю є чергування гітарного програшу з характерними ритмоформулами і пісенних куплетів, які постійно мелодійно оновлюються. Саме з хотою найчастіше пов'язують розвиток варіаційної техніки іспанських гітаристів [37, с. 144].

Вокальний куплет (сорола) являється центральним епізодом танцю, де мелодія приймає більш плавний та спокійний характер, але, при цьому, ритм і темп рухів танцю зберігається. Іноді у наспіві хоти відчувається колоратура. У такому вигляді танець стає прикрасою народних свят Арагона та й усієї Іспанії загалом.

Без сумніву, такий оригінальний колоритний танець не міг не зацікавити балетмейстерів та не спонукати їх до введення хоти до своїх балетних вистав. Так, видатним російським балетмейстером Михайлом Фокіним у 1916 році була поставлена унікальна, на той час, балетна вистава. За музичну основу хореограф взяв музику М. Глінки «Арагонська хота». Балет справив надзвичайне враження на шанувальників і критиків творчості відомого митця. Але і ті й інші на самому високому рівні оцінили цю балетну виставу.

Ідеєю створення іспанського балету М. Фокін перейнявся ще у 1914 році, під час свого перебування в Іспанії. Культура іспанців справила на хореографа надзвичайне враження і кардинально відрізнялася від того, як вона представлялася на балетних сценах імператорських театрів. У той час на російських театральних підмостках іспанці зображувалися зловісними,

позбавленими життєрадісності та оптимізму персонажами. Саме з цієї причини М. Фокін вирішив створити іспанський балет і показати іспанський народ таким, яким він є насправді, яким його побачив сам балетмейстер. Ідеальним твором у цьому плані для нього стала «Арагонська хота» М. Глінки. Прем'єра балету на увертюру М. Глінки відбулася 29 січня 1916 року в Маріїнському театрі. Художником-постановником виступив Олександр Головін, який прославився своєю любов'ю до іспанської тематики. На жаль, ця вистава зараз не ставиться у жодному театрі [52, с. 321].

Отже, «Арагонська хота» у постановці М. Фокіна відзнаменувала собою новий етап в освоєнні балетом національного танцювального фольклору. У ХХ столітті найвідомішою сценічною постановкою хоти можна вважати постановку хореографічного ансамблю народного танцю імені Ігоря Моїсеєва, яка була здійснена балетмейстером у 1963-1965 рр. і до цього часу вважається зразком для виконання.

Тема: танець хота – як елемент ідентичності та втілення національного характеру Іспанії.

Ідея: звеличення духу свободи та життєвого оптимізму народу засобами іспанського танцю хота.

Надзавдання: пробудження патріотичних почуттів, формування національного характеру людини через прилучення її до найкращих здобутки національних народних традицій.

Наскрізна дія: донести до глядача думку про надзвичайну цінність збереження культурної спадщини народу, її багатовікових традицій і звичаїв.

Вид: народний танець

Форма: хореографічна картина.

Жанр: драматично-соціальний.

Загальновідомо, що зміст хореографічної композиції відображається у лібрето.

Епіграфом до лібрето ми взяли слова відомого російського поета Максиміліана Волошина:

Беспокойны, говорливы,
 Отбивая звонкий стих, –
 Из груди сухой оливы
 Сталью вырезали их.
 Щедро лентами одеты
 С этой южной пестротой:
 В них живет испанский зной,
 В них сокрыт кусочек света.

Лібрето. Площа Святої Діви Марії – серце старої Валенсії. Все місто охоплено приємним хвилюванням. Сьогодні святкується день покровителя Валенсії – Вікентія Сарагосського, який постраждав за віру Христову у 304 році. Повсюди панує атмосфера радості. На площі з'являється молодь. Це горді і пристрасні діти Валенсії. Кожний з них демонструє свою вроду, поставу та вправність у танці. Темп їхнього танцю прискорюється: плавний і мелодійний він сповнюється шаленої енергії та грації. Танець звучить як гімн свободі та радості життя.

Музичний супровід. Найбільш відомою та легко пізнаванною є хота видатного російського композитора XIX століття Михайла Івановича Глінки. Думка про створення «Блискучого капричіо для великого оркестру на тему Арагонської хоти», а саме так спочатку називався цей музичний твір, з'явилася у композитора в 1845 році, коли він у день свого народження вирушив у захопливу подорож до Іспанії. По дорозі до Мадриду М. Глінка відвідав місто Вальядолід, де отримав перші шалені враження від іспанської культури. Саме тут він почув хоту у виконанні місцевого хлопця Фелікса Кастильо і був полонений її красою та гармонією [29, с. 131]. Приїхавши до Мадриду композитор відразу сів за написання свого «Блискучого капричіо». М. Глінка прискіпливо вивчав традиції і культуру Іспанії для того, щоб як найповніше втілити їх в своєму

творі, наповнити його атмосферою цієї фантастичної країни. Біографи композитора повідомляють цікавий факт з його життя. Після від'їзду М.Глінки з Іспанії місцевим мешканцям дали прослухати «Арагонську хоту». Всі вони стверджували, що це справжня національна іспанська музика. Ніхто з них не міг повірити, що твір був написаний російським музикантом [19, с, 20].

«Арагонська хота» написана в класичній сонатній формі. П'єса починається зі вступу, в якому урочисті фанфарні сигнали чергуються то з гучними, то з тихими (ніби відлуння) акордами, що утворюють барвисті й гармонійні послідовності. Головна тема (хота) внутрішньо контрастна: 1-а частина – жвава, танцювальна, 2-а – більше співуча. У побудові і розвитку «Арагонської хоти» композитор поєднує два принципи – варіаційність і сонатність. Таке трактування форми здається цілком природним, адже в основі твору лежить справжня народна тема, якій від початку притаманні прийоми варіювання. Основний контраст в творі створюється між урочистим, суворим вступом, і легкими, радісними темами сонатного алегро. Отже, характер музики, яку ми взяли за музичну основу для хореографічного номеру, відповідає змісту нашої постановки, допомагає розкриттю образів. При виконанні номера, руху відповідають темп, динаміка, емоційні сплески і кульмінація музичного супроводу.

Форма – двохчасна, варіаційна: I частина – акцентована, II частина – швидка, на 1 долю;

Жанр – інструментальний, з використанням кастаньєт;

Вид – народний танець;

Лад – перемінний, dur-moll;

Стиль – академічний;

Темп – I частина помірна, II частина швидка;

Кількість тактів – 224;

Музичний розмір – 3/4 або 3/8;

Хронометраж – 3:58 хв.

РОЗДІЛ 2

ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору

Архітектоніка хореографічної постановки визначається пропорційним співвідношенням драматургічного змісту її окремих частин до загального цілого. Частини композиції пов'язуються поміж собою сценічним простором та музикою.

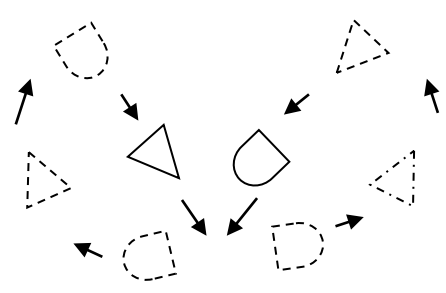
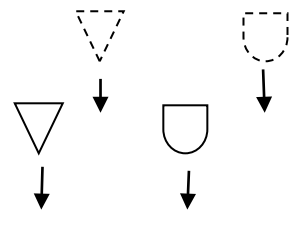
Загальновідомо, що композиційна побудова хореографічного номеру складається з 5 частин: експозиція (в ній характеризується час і місце дії, дійові особи); зав'язка (частина танцю, у якій починається взаємодія персонажів); розвиток дії (поступове наростання подій, напруження дії); кульмінація (частина танцю, яка повністю розкриває головний задум балетмейстера); розв'язка (завершення драматургічної побудови танцю)[20, с. 56].

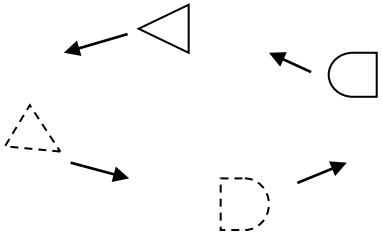
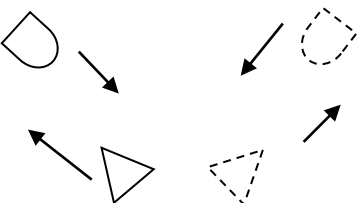
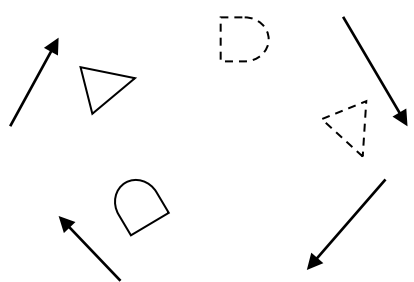
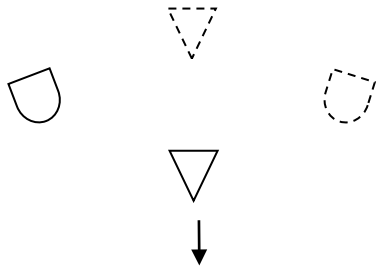
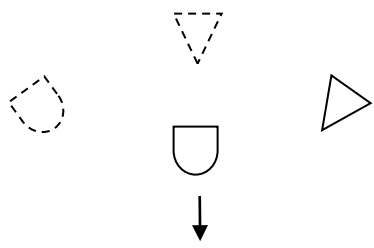
У нашому хореографічному творі композиція виглядає наступним чином:

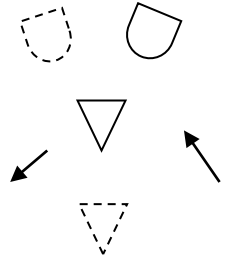

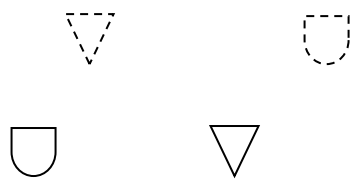
Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	1-16	Площа Святої Діви Марії. Все місто охоплено приємним хвилюванням. Сьогодні святкується день покровителя Валенсії – Вікентія Сарагосського. Повсюди панує атмосфера радості. На площі з'являється молодь.
Зав'язка	16-94	Хлопці і дівчата демонструють один перед одним свою вроду, поставу та вправність у виконанні танцю. Хлопці

		запрошують дівчат до танцю.
Розвиток дії	94-158	Темп їхнього танцю прискорюється: плавний і мелодійний він сповнюється шаленою енергією та грацією.
Кульмінація	158-190	Усі танцюристи разом заходяться у жвавому ритмі танцю
Розв'язка	190-224	Танець звучить як гімн свободі та радості життя.

2.2. Графічна таблиця твору та опис хореографічного тексту

Архітек тоника	Малюнок танцю	Кількі сть тактів	Хореографічний текст
Експозиція		1-16	На сцені з'являються хлопці та дівчата. Вони рухаються один за одним по діагоналі проходячи через центр через одного й виходять на дві лінії.
Зав'язка		16-32	Далі всі рухаються вперед при цьому міняючись місцями лініями.

		32-46	Танцюристи рухаються по колу шеном
		46-78	Хлопці міняються спочатку з однією дівчиною, а потім з іншою.
		78-94	Танцюристи рухаються по колу
Розвиток дії		94-110	
		110-142	Танцюристи виводять на півколо по черзі демонструють свою вправність та спритність в танці.

		142- 158	
Кульмінація		158- 190	Усі танцюристи разом заходяться у жвавому ритмі танцю виконуючі синхронну комбінацію
Розв'язка		190- 224	Після закінчення основної частини всі пари закінчують танець на сцені

Опис комбінацій (за тактами)

Музичні такти	Опис руху
1-16	Танцюристи виходять з різних куліс основним кроком назустріч один одному та через одного виходять на лінії.
17-32	Утворивши дві лінії рухаються вперед, міняючись лініями: крок на рліе підскок, крок підскок, два підскоки в повороті на рліе, руки у III позиції, носок каблук підставити в III позицію ніг. Повторюємо 3 рази, на 4 розходимося на коло.

33-46	Танцюристи рухаються по колу шеном, виконуючи комбінацію: зіскок у II позицію, випад на праву ногу, ліву підіймаємо на 90°, поворот. Ріше правою ногою та лівою. Далі: крок на plié підскок, крок підскок, два підскоки в повороті на plié, руки у III позиції, носок каблук підставити в III позицію ніг. Повторюємо 2 рази та розходимося на дві перехресні діагоналі.
47-78	Крок 2 підскоки правою ногою та крок підскок лівою ногою у повороті. Руки у III позиції. Повторюємо чотири рази. Далі: права нога енергійно підіймається в бік, згинається у коліні та приставляється у V позицію. Це ж саме робить і ліва нога. Зіскок у II позицію поворот на лівій нозі праворуч, права нога зігнута у коліні. Повторюємо на лівій нозі. Руки у III позиції.
79-94	Дівчата рухаються по колу вальсовою доріжкою, хлопці тим часом сидять на правому коліні, права рука у III позиції. Хлопці приєднуються до дівчат та рухаються рухом, подібному бігунцю, виходять на півколо.
95-110	Один хлопець виконує 3 кабріолі, випад на праву ногу, поворот та стрибок в повороті. Нахиляє корпус вліво, енергійно кидає праву ногу в бік, розвертає її, згинає у коліні та підставляє у V позицію. Далі: нахиляє корпус вправо, енергійно кидає ліву ногу в бік, розвертає її, згинає у коліні та підставляє у V позицію. Повторює з іншої ноги.
111-142	Одна з дівчат виконує оберти: кидає праву ногу в

	<p>бік, згинає в коліні назад, далі переводить її вперед, при цьому виконуючи поворот на 360°. Знову виконує кидок і забирає ногу у V позицію. Комбінація повторюється з лівої ноги. Кидає праву ногу в бік, виконуючи стрибок на лівій нозі, приземляється на дві ноги, виконуючи поворот на 360°. Комбінація повторюється в інший бік. Стрибок з двох ніг, ліва нога викидається в бік, корпус нахиляється до ноги. Виконується genverse зі стрибком на опорній нозі. Рух повторюється 3 рази. Дівчата виконують комбінацію з battement.</p>
143-158	<p>Один хлопець виконує декілька кроків та стрибок у кільце в коліно, другий – виконує цей же рух в іншому напрямку. Далі хлопці виконують цей же рух по колу. Далі: нахиляють корпус вправо, енергійно викидають ліву ногу в бік, розвертають її, згинають у коліні та підставляють у V позицію. Повторюють з іншої ноги.</p>
159-190	<p>Хлопці й дівчата вибігають на лінію. Виконують зіскок у II позицію, випад на праву ногу, ліву підіймаємо на 90°, поворот. Rique правою та лівою ногами. Далі: крок на plie підскок, крок підскок, два підскоки в повороті на plie, руки у III позиції, носок каблук підставити в III позицію ніг. Далі: нахиляємо корпус вправо, енергійно викидаємо ліву ногу в бік, розвертаємо її, згинаємо у коліні та підставляємо у V позицію. Повторюємо з іншої ноги. Далі: рухаємося вперед підскоками на одній нозі в повороті. Спочатку виконує перша лінія,</p>

	потім друга.
191-224	Хлопці стоять на місці: права рука у III позиції, ліва нога попереду на носку. Дівчата виконують навколо хлопців основний рух. Далі виконують нахил корпусу вліво, права нога пряма на носку, каблук підставити у позицію, стрибок з підібганими ногами та викидують ліву ногу попереду і виконують поворот. Повторюють рух з іншої ноги й після цього сідають в коліно, права рука у III позиції. Хлопці виконують нахил корпусу вправо, ліва нога пряма на носку, каблук підставити у позицію, стрибок з підібганими ногами та викидують праву ногу попереду і виконують поворот. Повторюють рух з іншої ноги. Дівчата залишаються в коліні, прогин у корпусі назад. Хлопці стоять на півпальцях, руки у III позиції.

2.3. Сценографія

Головна ціль сценографії – вираження, завдяки специфічним засобам, головної ідеї вистави. Цінність балетної сценографії визначається не художніми достоїнствами її окремих елементів, а їх здатністю у поєднанні створити загальний художній образ балетної вистави. Цей процес був започаткований у творчості таких балетмейстерів, як О.Горський і М.Фокін, художниками «Світ мистецтв» і всією діяльністю антрепризи «Російського балету» С. Дягілева [42, с. 154]. Основні елементи балетної сценографії – декорації та костюм. У декораційному оформленні, як і в випадку з костюмами, свою роль відіграє поява нових матеріалів, а також розвиток нових технологій і технічних засобів.

Використання відеопроєкцій, комп'ютерної графіки, лазерів, медіатехнологій відкрило нову сторінку в мистецтві сценографії, дозволивши здійснювати не матеріальне, а віртуальне оформлення балетної вистави. Для своєї постановки ми використали мультимедійний задник, на який проєктується зображення площі Святої Діви Марії у Валенсії (додаток Б). У дні вшанування Святого покровителя міста площа перетворюється у квітковий килим, а фасад базиліки – у квітучий сад. По периметру площі зображені найбільш визначні споруди Валенсії: Палац Генералітету, ренесансна базиліка Святої Діви Знедолених, Валенсійський кафедральний собор. Дана картина дозволяє відтворити атмосферу іспанського міста під час свята та налаштувати глядачів на відповідний настрій.

Велике значення для театрального оформлення балетної вистави відіграє освітлення. Воно може виокремлювати одні елементи, а інші, навпаки, приховувати від ока глядача, змінювати кольори в залежності від душевних переживань героя тощо. У наш час, коли балетний театр часто прагне до мінімалізму у декораціях і костюмах, світлова партитура здатна підсилити виразність балетної вистави. Модулювання сценічного простору за рахунок освітлення – важлива складова сценографії сучасної балетної вистави.

Світлове оформлення нашої постановки виглядає наступним чином.

Експозиція і зав'язка. М'яке світло. Сцена залита сонячними відблисками, для передачі атмосфери міста, яке недавно прокинулося після обідньої сієсти. Яскраво висвічуються артисти.

Розвиток дії. Освітлення залишається таким же.

Кульмінація і розв'язка. Сцена заливається яскравим світлом для того, щоб підкреслити загострення емоцій і пристрастей. Загальний колорит світлових приборів протягом усього номеру залишається незмінним у насичених теплих тонах.

Для відтворення загальної картини хореографічної постановки ми звернули особливу увагу на підбір сценічних костюмів. Традиційний іспанський костюм має безліч варіацій, довгу історію створення і вдосконалення. Ми зупинилися на національному костюмі регіону Валенсія [40, с. 110]. Жіночий костюм представлений білою сорочкою з високим комірцем, виготовленою із льону, з рукавами, які зібрані буфами, та яскравою широкою спідницею – баскіною. Волосся зібране у високий пучок, який закріплюється гребнем, поверх нього – мереживна чорна мантилья. У вухах – довгі сережки, в руках – кастаньети.

Чоловічий костюм складається з темних штанів (до колін), панчів, шкіряних капців – абаркас, білої сорочки – камісе, жилету – челеко, яскравого паску. Доповнює костюм платок на голові виконавця, пов'язаний набік (додаток А).

Оскільки танець хита дуже енергійний, то сценічні костюми цілком відповідають поставленим завданням. Так, вільний край сорочки дозволяє розмахисті, енергійні рухи рук виконавців. Пишна спідниця у партнерки дозволяє виконувати широкі рухи на сцені, такі як *sissonne ouverte*, *jete entrelace*. Також костюм дозволяє з легкістю виконувати стрибкоподібні рухи, а головний убір не обмежує вільні рухи головою.

На нашу думку, таке органічне поєднання декорацій, світла і сценічних костюмів наповнює відповідною оригінальною атмосферою всю хореографічну постановку.

ВИСНОВКИ

1. Національне танцювальне мистецтво завжди було об'єктом уваги балетмейстерів при створенні ними балетних вистав. Включення у балетні вистави елементів національної танцювальної культури різних народів дозволяє відтворити історичну епоху подій, наповнити спектакль відповідною атмосферою та національним колоритом.

Надзвичайно потужним потенціалом у цьому сенсі володіє іспанське національне хореографічне мистецтво. Самою поширеною музичною традицією країни є поєднання музики та танцю. Емоційна виразність та поетична натхненність цього симбіозу підсилюється ритмом. Саме його виразна і формотворча роль визначає яскраву національну своєрідність малюнку іспанських пісень та танців, які з великим задоволенням включають у свої вистави відомі балетмейстери.

2. Самим популярним танцем в Іспанії є хота. У рамках іспанської національної культури хота представляє собою мозаїчне полотно, яке багате безліччю відтінків. Без сумніву, такий оригінальний колоритний танець не міг не зацікавити балетмейстерів та не спонукати їх до введення хоти до своїх балетних вистав (М. Фокін «Арагонська хота»). «Арагонська хота» у постановці М. Фокіна відзнаменувала собою новий етап в освоєнні балетом національного танцювального фольклору. У ХХ столітті найвідомішою сценічною постановкою хоти можна вважати постановку хореографічного ансамблю народного танцю імені Ігоря Моїсеєва, яка була здійснена балетмейстером у 1963-1965 рр. і до цього часу вважається зразком для виконання.

У процесі нашої роботи нами була визначена ідейно-тематична основа композиції, а саме: тема, ідея, надзавдання, наскрізна дія, вид, форма, жанр. Нами було написано лібрето та здійснений підбір музичного супроводу. Характер музики, яку ми взяли за музичну основу для хореографічного номеру (М. Глінка «Арагонська хота»), відповідає змісту

нашої постановки, допомагає розкриттю образів. При виконанні номера, руху відповідають темп, динаміка, емоційні сплески і кульмінація музичного супроводу.

3. Була здійснена композиційна побудова хореографічного номеру, що складається з 5 частин: експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки.

4. Нами побудована графічна таблиця хореографічного номеру та виконане написання хореографічного тексту до нього. Крім того, ми здійснили опис комбінацій за тактами.

5. Головна ціль сценографії – вираження, завдяки специфічним засобам, головної ідеї вистави. Цінність балетної сценографії визначається не художніми достоїнствами її окремих елементів, а їх здатністю у поєднанні створити загальний художній образ балетної вистави.

Для своєї постановки ми використали мультимедійний задник, на який проектується зображення площі Святої Діви Марії у Валенсії, що дозволило здійснити не матеріальне, а віртуальне оформлення номеру. Дана картина дозволяє відтворити атмосферу іспанського міста під час свята та налаштувати глядачів на відповідний настрій.

Велике значення для театрального оформлення балетної вистави відіграє освітлення. У наш час, коли балетний театр часто прагне до мінімалізму у декораціях і костюмах, світлова партитура здатна підсилити виразність балетної вистави. Загальний колорит світлових приборів протягом усього номеру залишався незмінним у насичених теплих тонах.

Для відтворення загальної картини хореографічної постановки ми звернули особливу увагу на підбір сценічних костюмів. Традиційний іспанський костюм має безліч варіацій, довгу історію створення і вдосконалення. Ми зупинилися на національному костюмі регіону Валенсія. Оскільки танець хоча дуже енергійний, то сценічні костюми цілком відповідають поставленим завданням.

На нашу думку, таке органічне поєднання декорацій, світла і сценічних костюмів наповнює відповідною оригінальною атмосферою всю хореографічну постановку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеевский Н. Испанские увертюры [Текст]: [испанские увертюры в музыкальных произведениях М. Глинки]. *Музыкальная жизнь*. 2010. № 4. С. 31-35.
2. Афанасьева А.Б. Народная хореография как форма диалога культур. *Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI межвуз. науч.-практ. конф.*, г. Санкт-Петербург, 26 февр. 2016 г. СПб., 2016. С. 31-33.
3. Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления / сост.: О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. 366 с.
4. Беляева Е. Парад Щелкунчиков. Балет Чайковского в новогодний сезон. *Культура*. М., 2007. 18 января (№ 2). С. 11.
5. Блазис К. Танцы вообще: балетные знаменитости и национальные танцы. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2008. 346 с.
6. Богатырев П.Г. Фольклор как особая форма творчества. М.: Интерроса, 2005. С. 369-383.
7. Бойко О.С. Художній образ у народно-сценічній хореографії як предмет мистецтвознавчого дослідження. *Культура і сучасність: Альманах*. К.: ДАКККіМ, 2005. С. 103-108.
8. Бойко О.С. Хореографічний образ як естетичний вияв національного характеру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. К., 2005. Вип. 12. С. 18-26 (Серія «Мистецтвознавство»).
9. Бойко О.С. Хореографічний образ як втілення національно-художнього мислення. *Наука і освіта: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, Дніпропетровськ, 2005. С. 18-19.
10. Бойцова А.П. Архетипы испанской культуры. *Научный потенциал*. 2008. № 1. С. 239-243.

11. Бортник К.В. Проблема культурного діалогу на прикладі опанування харківськими артистами балету класичною іспанською хореографією. URL: <http://www.visnik.org/pdf/v2015-03-10-bortnyk.pdf>. (дата звернення: 3.09.2020)
12. Буксикова А.Б. Методологические основы исследования традиционной танцевальной культуры. *Танец в диалоге культур и традиций*: материалы VI межвуз. науч.-практ. конф., г. Санкт-Петербург, 26 февр. 2016 г. СПб., 2016. С. 43-46.
13. Васильева А.Л. Место характерного танца в системе профессионального образования артистов балета. *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. СПб., 2007. № 1 (17). С. 82-97.
14. Васильева А.Л. Становление и развитие методики преподавания характерного (народно-сценического) танца в петербургской школе балета. *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен*: материалы международной практической конференции, г. Санкт-Петербург, 27-29 ноября 2008 г. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. С. 28-36.
15. Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец: учеб. пособие. М.: ГИТИС. 2005. 387 с.
16. Вашут В. Испанский танец и балет. М.: Советская энциклопедия, 1981. 225 с.
17. Володько В. Народно-сценічний танець як один із основних засобів виразності хореографічного мистецтва. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку*: матеріали наук.-практ. конф., Київ, 28 лют. 2002 р. Київ, 2002. С. 71-77.
18. Володько В.Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г.О. Березової). *Мистецтвознав. записки*. 2009. №16. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/39.pdf.

19. Глинка Михаил Иванович: к 210-летию со дня рождения композитора: библиогр. пособие / сост. В.Н. Каменева; ред. Л.С.Кулакова. Орел, 2014. 27 с.
20. Голдрич О.С. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Л.: СПОЛОМ, 2006. 172 с.
21. Грошовик І.С. Творча діяльність відомих хореографів та їх вплив на сучасне хореографічне мистецтво. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., м.Умань, 20 берез. 2018 р. Умань, 2018. С. 34-36.*
22. Житомирский Д.В. Балеты П. Чайковского: Лебединое озеро. Спящая красавица. Щелкунчик. М.; Л.: изд-во и типолит. музгиза, 1950. 155 с.
23. Зайцев Є.В.. Колесниченко Ю.В. Основи народно-сценічного танцю: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтва I-IV рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 416 с.
24. Занкова А.В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века: диссер. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. М., 2008. 230 с.
25. Земцовский И.И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы. *Механизм передачи фольклорной традиции: материалы XXI Международной молодёжной конференции памяти А. Горковенко. СПб.: РИИИ, 2004. С. 3-25.*
26. Каптерева Т.П. Испания. История искусства. М., 2003. 495 с.
27. Каргин А.С. Еще раз о фольклоре на сцене. *Народное творчество. 1998. № 6. С. 2-3, 9-10.*
28. Катышева Д.Н. Фольклорный танец – источник многообразия хореографического искусства. *Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI межвуз. науч.-практ. конф., г. Санкт-Петербург, 26 февр. 2016 г. СПб., 2016. С. 25-31.*

29. Кізченко В.І. Глинка Михайло Іванович. *Енциклопедія історії України* / ред.: В.А. Смолій (голова) та ін. К.: Наукова думка, 2004. Т. 2. 518 с.
30. Козинко Л.П. Теорія фольклорного танцю в контексті культурної антропології. Курбасівські читання: зб. наук. пр. Київ, 2011. № 6. С. 80-87.
31. Козленкова Е.А. Минкус – раритеты балетной музыки. *Балет*. 2008. №1 (149). С. 49-50.
32. Коновальчик И. Трансформация фольклорной танцевальной лексики в современной сценической практике. URL: [http:// repository. buk. by/ bitstream/ hand le/ 123456789/ 4004/ TRANSFORMACIYA % 20 FOL % 27 KLORNOY % 20 TANCEV AL % 27NOY % 20 LEKSIKI. pdf? sequence= 1&isAllowed=y](http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/4004/TRANSFORMACIYA%20FOL%27KLORNOY%20TANCEVAL%27NOY%20LEKSIKI.pdf?sequence=1&isAllowed=y). (дата звернення: 13.09.2020)
33. Краузе А.В. Культура фламенко сегодня. Режим доступа: [http://dream-and-dance.com/chto-takoe-flamenko-segodnya-uroki-flamenko -ch-6-10.html](http://dream-and-dance.com/chto-takoe-flamenko-segodnya-uroki-flamenko-ch-6-10.html). (дата звернення: 3.07.2020)
34. Костюми народів світу. Енциклопедія. К.: Мистецтво, 2005. 127 с.
35. Культура Іспанії. Енциклопедія. М.: РОССПЕН, 2000. 212 с.
36. Литвиненко В. Зразки народної хореографії: підручник. К.: Альтерпрпес, 2008. 328 с.
37. Лопухов А.В, Ширяев А.В., Бачаров А.И. Основы характерного танца. СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, ЛАНЬ, 2010. 344 с.
38. Макарова О.Н. Мотивы традиционных танцевальных культур в творчестве Бежара в контексте постмодернизма. *Феникс-2010: Ежегодник кафедры культурологии, этнокультуры и театрального искусства*. Саранск, 2010. С. 80- 81.
39. Макарова О.Н. Исполнение народного танца в балете XX века. *Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы третьей научной конференции аспирантов*, г. Санкт-Петербург, 13 мая 2008. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. С. 79-83.

40. Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наукових праць / за ред. д-ра мистецтвознавства М. Селівачова. К.: ТОВ «ХІК», 2008. 310 с.
41. Непомнящих В.В. Русская школа народно-сценического танца: возвращение к истокам. *Молодой ученый*. 2016. № 20. С. 788-790.
42. Озол В.А. К вопросу о сценическом оформлении танца. Костюм. *Молодой ученый*. 2019. № 50 (288). С. 154-155.
43. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок). *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 5. С. 64-70.
44. Помпа О.Д. Використання традицій танцювальної культури народів світу як тенденція у розвитку української національно-сценічної хореографії. Електронний ресурс: URL: <https://journal-knukim.com.ua/index.php/arts/article/download/202/473>. (дата звернення 11.09.2020)
45. Рой Є.Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 34. С. 109-117.
46. Розіна О.Ф. Фламенко як симбіоз музично-танцювальних традицій Сходу і Заходу. *Культура України*. К., 2012. Вип. 38. С. 44-49.
47. Степанюк І.В. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк, 2012. № 15. С. 177-180.
48. Сулейманова А.Д. Испания как один из ведущих мировых культурных центров. *Исторические науки*. 2019. Т. 3. № 4. С. 99-104.
49. Таранцева О. Іспанський танець: Історія, методика постановки. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 1. С. 46-48.

50. Федоров А. Фламенко – жгучий танец Испании. Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://nashy-in-spain.com/kultura/26-flamenko-kulturnoe-nasledie-ispanii.html>. (дата звернення 17.07.2020)
51. Фельтина А.Н. Все об Испании. Харьков: Фома, 2008. 543 с.
52. Фокин М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера: статьи, письма. М.: Искусство, 1962. 639 с.
53. Химич Г.А. Характерные черты испанской культуры как парадигма архетипов национального сознания. *Вестник РУДН*. 2011. № 2. С. 7-20. (Серия: Всеобщая история)
54. Худаков С.Н. Искусство танца. История. Культура. Ритуал. М.: ЭКСМО, 2010. 540 с.
55. Худаков С.Н. Всеобщая история танца. М.: ЭКСМО, 2009. 341 с.

ДОДАТКИ

Додаток А
Національний костюм Валенсії



Додаток Б
Площа Святої Діви Марії у Валенсії

