

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

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНО-ЛЕКСИЧНИХ ЗАСОБІВ СХІДНОГО
ТАНЦЮ «ДАПКА»
Кваліфікаційна робота (проект)
Пояснювальна записка**

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 4 курсу
13-431 групи
Спеціальність 024 Хореографія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Хореографія
Соболевська Поліна Едуардівна
Керівник: доцентка Рехліцька А.Є.

Рецензент: голова циклової комісії
«Хореографія» комунального закладу
«Херсонський фаховий коледж культури і
мистецтв» Кізяков В.М.

Івано-Франківськ 2023

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ | 6 |
| 1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції..... | 6 |
| 1.2. Ідейно-тематична основа твору..... | 14 |
| РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ПОДИХ СХОДУ» | 18 |
| 2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору..... | 18 |
| 2.2. Графічна таблиця твору та опис хореографічного тексту | 19 |
| 2.3. Сценографія..... | 27 |
| ВИСНОВКИ | 30 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 33 |
| ДОДАТКИ | 35 |

ВСТУП

Хореографічне мистецтво є достатньо різнобічним. Воно може приймати форми, не схожі одна на одну, бути в різних стилях і переслідувати безліч цілей. Як ритуальні танці давніх людей, що не несли у собі ціль мистецького самовираження, чи ж сучасні соціальні види танцю, фокус яких зміщується на комунікацію між танцівниками. Така різноплановість танцювального мистецтва дозволяє йому бути доступним не тільки професійним виконавцям, а й звичайним людям. Разом з тим, різниця у цілях і спрямованості окремих танців, дає розуміння глибини хореографії, що вона не просто «мистецтво для розваги» чи ж «споглядання», а має куди більш культурне значення.

Прикладом такого глибокого сенсу є середземноморський арабський танець дабка, або ж дабке. Цей танець виконують у Лівії, Сирії, Курдистані, Туреччині, Афганістані, Іраку та інших країнах, які включають до регіону Левант. Він має неабияке особливе значення для палестинців, що вважають його одним з проявів свого маніфесту проти загарбників, які змусили їх покинути свій дім. Проте, танець дабка — це не тільки вияв духу, а й демонстрація побуту народу. Адже його виконують на свята, весілля, сімейні.

Дослідженням культури та мистецтва Леванту займалися Ш. Зіада, С. Амаві, Д. Коен, Р. Кац, Е. Кашль, Н. Роу, Д. МакДональд та інші. В Україні ця тематика розглядається в роботах таких авторів: М. Цяпута, В. Мелющук, Н. Селіверстова, К. Астапова. Проте, вона досі залишається недостатньо розглянутою у світі.

Актуальність проблеми. Дослідження і відновлення історії є важливими аспектом у розвитку культури та суспільства. Більше того, важливим є і збереження цієї історії. Це ж стосується і фольклорних або народних танців. У кожного народу є свої танці, що змогли пережити історію і стати культурною ознакою цих народів. Вивчення та збереження

таких танців є архіважливим, адже вони дозволяють проаналізувати глибинну історію усього хореографічного мистецтва.

Тож, таким танцем є і дабка. Він має близько двадцяти різних варіантів, а також, що не менш важливо, свій окремий музичний жанр, пісні якого були спеціально написані для акомпанування цьому танцю.

При цьому, у сучасному світі з тенденцією до глобалізації, відбувається взаємопроникнення аспектів одних культур у інші. Ця тенденція здебільшого стимулюється розвитком туризму. Як українські туристи відвідують країни близького сходу, так відбувається і навпаки. Тож, в Україні зараз ми бачимо підвищення інтересу до мистецтва народів Середземномор'я, зокрема і арабського. Час від часу на різноманітних конкурсах нашої країни з'являються хореографічні постановки, що відсилають нас до культури народів Леванту. Ці танці привертають неабияку увагу, адже для нашого суспільства вони є екзотичними. Тим не менш, не завжди є повне розуміння того, що означає той чи інший танець, або ж окремо взятий рух. І в такому випадку відбувається спотворення першоджерела, тобто автентичної форми танцю, як він виконується носіями культури. Саме тому ми вважаємо необхідним розгляд і аналіз особливостей арабської хореографії. Тим паче, що цінності, які несе у собі танець дабка, перегукуються з національними цінностями нашого народу — волелюбство, захист своєї землі і народу, бажання зберегти свою культуру та ідентичність.

Мета. Дослідити хореографічну культуру регіону Левант і створити на основі дослідженого матеріалу хореографічну композицію.

Завдання:

1. Розробити історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.
2. Проаналізувати ідейно-тематичну основу твору.
3. Створити композиційно-архітектонічну побудову твору.

4. Розробити літературно-графічний запис хореографічної постановки.

5. Розробити сценографію.

Об'єкт дослідження. Культура народів регіону Левант.

Предмет дослідження. Стилiстичні і хореографічні особливості левантського танцю дабка.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Танець дабка або дабке — це танець Близького Сходу. Його коріння походить із східного регіону Левант на березі Середземного моря. Вважається, що його також танцювали в Туреччині, але поки що немає згоди щодо походження оригінальної форми. Дабке активно виконують у таких країнах як: Палестина, Сирія, Йорданія та Ліван. Цей танець є традиційним, або ж, як його називають у деяких країнах «народним танцем».

Танцювали і танцюють дабке аби показати деякі історії і традиції кожної країни через виконання їх на сцені. Танцюристи представляють різні рухи з кожного регіону, але здебільшого має схожі загальні кроки. Наприклад, тримаючись за руки та стрибаючи з однією ногою, або одна нога піднята вгору, а інша нога балансує. Кожна країна посилається на кроки з різними назвами.

Дабке, арабський танцювальний феномен, який є частиною спільної соціокультурної сфери Східного Леванту, пройшов два процеси винайдення традиції цього танцю. Двічі перетворювався на фіксований канон рухів і кроків, які служили для консолідації норм поведінки і культурних цінностей як ізраїльської, так і палестинської націй. Спочатку, винайдений як ізраїльський танець, дабке з'явився в 1940-х роках як визначальна частина «*gikudai 'am israeli*» (ізраїльський народний танець), які після заснування держави Ізраїль у 1948 році швидко закріпилися у вигляді поширеного, популярного виду діяльності. Наприкінці 1960-х і на початку 70-х років дабке був винайдений, як традиційний танець, вдруге. Нещодавно класифікований як палестинська

спадщина, арабський дабке був націоналізований і став сталим набором специфічних «палестинських» рухів і стилів [14, с. 36].

Зробивши його втіленням сучасної національної ідентичності, як сіоністські, так і палестинські лідери культури виявили підвищену стурбованість питанням культурної автентичності. На тлі ізраїльсько-арабського конфлікту, що розгортався, обидві сторони дуже дбали про дабке як національну практику, яка була культурно автентичною і, отже, унікальною. Зростаюча кількість робіт досліджує різні способи, за допомогою яких культурні практики, сконструйовані як автентичні традиції, служать легітимізацією націоналістичних вимог [8].

Проте, присвоєння Ізраїлем арабського дабке та його перетворення у ізраїльський зіграло вирішальну роль у становленні ізраїльської народної танцювальної традиції. Як підкреслила Гуріт Кадман, згадуючи фестиваль танцю у Даля, ця традиція вважалася як новоствореною, так і автентичною. Питання виникнення нової традиції ізраїльського народного танцю є доволі великим, тому тут ми розкриємо лише аспект впливу арабського дабке на неї.

Перші успішні спроби створити такий стиль були помітні під час першого фестивалю народного танцю, організованого Гуріт Кадман у кібуці Даля влітку 1944 року. Прагнучі запровадити єврейські танці як «спільну справу» [11, с. 15], справді колективну діяльність єврейської громади, яка б не обмежувалася рамками окремого кібуцу, Кадман вдалося умотивувати низку вчителів танців, які були готові представити свої хореографії і познайомити інших зі своїми індивідуальними танцювальними проектами та стилями. Серед звичайного репертуару європейських танців, що виконувалися в кібуцах, на фестивалі було представлено невелику кількість танців, які виразно відрізнялися. Одним з цих танців був дебка у постановці Ривки Стурман, який не був простим відтворенням європейських народних танців [12]. Це була нова хореографія, мистецький твір, натхненний танцювальними традиціями

Близького Сходу: танцювальними стилями єменських євреїв і, зокрема, арабським дабке.

Тоді, у 1944 році, виникло питання про нові творіння представлені на Далі. Були бурхливі обговорення в Підмандатній Палестині щодо того, чи можна по праву віднести ці нові танці, зокрема і дабке, до категорії народних танців представників єврейської громади. І в дійсності, проект цілеспрямованої роботи над створенням народного танцю був під сумнівом практиків народної хореографії, на думку яких фольклор мав бути природним і з відтінком старовини. За словами Кадман, народні танці повинні «рости повільно» та анонімно, тобто без конкретного творця, протягом багатьох поколінь. Виходить, що такий танець не мав бути створеним «штучно» по волі відомого хореографа.

І все ж, головний фактор ідеї про те, що поява нової єврейської національної держави має відбуватися паралельно зі створенням відповідної традиції народного танцю, Кадман визнала, що такий проект суперечить загальному розумінню того, що є фольклором. В подальшому, побоювання щодо штучності такої спроби були відкинуті через ототожнення ідеї створення нових танців під маркою фольклору та «чуда» заснування держави Ізраїль .

Таким чином, можна констатувати той факт, що для євреїв арабська дебка стала одним з рушіїв створення власної національної хореографічної культури. Так, Гуріт Кадман у своїй статті «Yemenite dances and their influence on the new Israeli folk dances» вказує на те, що новий ізраїльський народний танець «виник» під впливом не тільки європейських танців, а й танців Близького Сходу [13, с. 30]. Цю тезу підкріплює і той факт, що на другому та третьому фестивалях Даля (1947 та 1951 роки відповідно), арабський дабке та єменські єврейські танці стали загальновизнаними основними моделями, за якими хореографи «нового ізраїльського народного танцю» винайшли танці, що в

подальшому стануть частиною національної культури, зокрема і хореографічної.

Водночас, присвоєння арабської форми танцю як моделі нового стилю, яку вигадали сіоністські лідери, слугувало стратегічним прийомом у боротьбі за землю. Загалом, сіоністська ідеологія не передбачала участі корінного палестинського населення в їхньому проекті державного будівництва, а постулювала встановлення єврейської присутності в Підмандатній Палестині незалежно від місцевого населення. Підтвердження цьому наводяться у декількох джерелах, зокрема в книжці Дона Переца «Israel and the Palestine Arabs» [18].

Як показує створення «Дабка Гілбоа» Рівки Стурман [7], лідери сіоністського танцю дуже добре усвідомлювали стратегічну перевагу, яку вони могли отримати, привласнивши місцеву культурну практику та представивши її як свою власну. Під час жорстоких зіткнень з палестинським населенням біля свого кібуцу в 1947 році Стурман відчула спонукання створити хореографію народного танцю на згадку про битву на горі Гілбоа, з якої члени її кібуцу вийшли переможцями. Щоб виразити сіоністську перемогу через танець, Стурман звернулася до арабського дабке, танцювального стилю ворогів, як до моделі художнього натхнення. Переосмислюючи дабке як Дабке Гілбоа, Стурман таким чином не лише відсвяткувала одноразову військову перемогу, але й інсценувала загальну поразку та остаточне знищення палестинської присутності в районі гори Гілбоа [11, с. 18].

Отже, єврейські варіанти дабке є повторним винайденням цього танцювального феномену у якості одного зі стовпів нового ізраїльського народного танцю. Останній хоч і був створений «штучно», на відміну від тих же європейських або арабських народних танців, тим не менш, являє собою цікавий приклад національного хореографічного мистецтва.

Далі перейдемо до огляду панарабістського дабке. Назва цього танцю — «дабке» — походить від левантійсько-арабського слова «dabaka», що означає «тупотіти ногами» або «зробити галас (шум)».

Дабке є найпопулярнішою формою танцю на сучасному Західному березі річки Йордан. Ніколас Рой у своїй книзі «Raising Dust: A Cultural History of Dance in Palestine» [19] наводить деякі цікаві тези стосовно цього значення. Так, він вказує, що в арабській мові слово «dabkeh» (українською «дабке») має ширше значення, ніж просто додаткове слово до «raqsa» — тобто «танець». Далі він зазначає, що саме слово «dabkeh» не означає процес танцю, так як для цього є інше слово — «yadbek». Для роз'яснення цього факту, Ніколас наводить еквіваленти в англійській мові: так, іменник буде «waltz» (dabkeh) — вальс, назва танцю; дієслово «waltzing» (yadbek) — вальсувати, танцювати; іменник для означення виконавця waltzer (dabik) — людина, яка виконує вальс.

Таке лінгвістичне розрізнення дозволяє вважати дабке не стилем танцю, а окремим видом культурної діяльності, що підпорядковується іншому набору моральних цінностей. З іншого боку, локальні мистецькі історії щодо танцю найбільш послідовно зосереджувалися на дабке. Це призвело до подальших суперечок щодо того, які рухи можна визначати цим терміном, а які ні [19, с. 12].

Ця локальна лінгвістична комплексність щодо значення «танцю», робить побудову «танцювальної» історії неминуче чужою. Це стає ще більш проблематичним при спробі розрізнити, які танці можна вважати мистецтвом. У Палестині різні функції, цінності та значення можуть бути відведені фізичній активності, яку ми б загалом називали танцем і танцюванням. Деякі з цих дій у своїй суті є презентаційними (тобто призначеними для глядачів), а інші — спільними, тобто такими, що залучають танцівників у процес (призначеними насамперед для власного соціального та чуттєвого досвіду танцюриста), але ці відмінності не завжди такі довільні. До речі, така специфіка присутня і в українському

танці, більш детально про це йдеться у статті Андрія Нахачевського «Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories» [16]. В ній він на прикладі українського танцю коломийка розглядає категорії презентаційного і спільного танцю.

Перейдемо до згадок про арабський дабке у книзі Стефана Ганна «Modern Palestinian parallels to the Song of Songs» [10]. З цього енциклопедичного дослідження фольклору Палестини випливає дуже мало відомостей про місцеві танцювальні практики. Проте, Стефан згадує дабке як «місцевий танець рессю», який виконують чоловіки на весіллях та інших урочистостях, з невеликими подробицями щодо рухів або значення таких танців. Але ці згадки більше стосуються ілюстрації фіксованого канону соціального етикету, яким керуються араби Палестини, зокрема стосовно взаємодії між чоловіком і жінкою. Щодо цих канонів, Тауфік Ханаан, прагнучі їх визначення у якості «неписаних законів», запропонував: «На сімейних святах, таких як весілля та обрізання, сільські жінки збираються і танцюють між собою, але без чоловіків. [4, с. 189].

Тож, постає розуміння того, що повторне відродження арабського дабке набуває більш сценічного вигляду. Проте, таке осучаснення було зроблено на протигагу впливу європейської і османської культур. Одночасно з цим, це призвело до втрати одних змістів, що були закладені раніше, й появи нових. І все ж недостатньо деталей, щоб сформулювати конкретні танцювальні кроки чи послідовності, які виконуються. Хоча, утворення кола і тупцювання по землі узгоджується з більш пізніми описами весільного виконання цього стилю. Однак це не обов'язково означає, що танцювальні кроки були точно такими ж, як і у сучасному виконанні цього танцю або що ці кроки залишалися незмінними протягом попередніх тисячоліть.

Останнім коротко розглянемо палестинський дабке. З початком відродження фольклору палестинський націоналістичний рух дещо

іронічно поєднав європейську імперську гіпотезу (культурний застій) із постколоніальним, контр-гегемоністським ідеалом (локальна культурна ідентичність). Все в тій же книжці Ніколаса Роу є цитата Абдель-Азіз Абу Хадба, директора Центру народної палестинської спадщини. В ній він наголосив на важливості цього об'єднання: «Подібно до того, як дослідження німецького фольклору в дев'ятнадцятому столітті проводилися, щоб створити основу для німецької національної ідентичності, я вважаю, що палестинський фольклор є необхідністю палестинської національної ідентичності. Через свій фольклор я борюся з ворогом» [19, с. 115].

У цьому сенсі дабке служив травматичним нагадуванням про уявне минуле, оскільки його свідоме відродження було нерозривно пов'язане з поняттям насильницького розриву з цим минулим. Це надавало дабке символічного значення, пов'язаного з гнобленням, позбавленням власності та опором. Таким чином, виконання дабке на весіллі (особливо серед класів, для яких селянський танець був відносно новим явищем) набуло ностальгічної цінності через свою функцію покажчика травматичних соціальних потрясінь у локальній колективній історії. Більш детально про цей аспект, а також деякі інші, розкриває В. Акен у своїй роботі «Dancing Belonging: Contesting Dabkeh in the Jordan Valley, Jordan» [3].

У 1970-х роках дабке став повсюдною соціальною діяльністю для молоді на Західному березі річки Йордан. Волонтерський робочий рух, заснований у районі Єрусалим-Рамалла в 1972 році, вже був дуже ефективним у мобілізації та політизації молодих чоловіків і жінок у спільних громадських починаннях [17, с. 53-54].

Наприкінці 1970-х років основні політичні партії мали гурти дабке, які були центральним елементом більшості політичних мітингів. Музичні організації, такі як Al-Firqah al-Markaziyyah (Центральний оркестр), займалися створенням революційних пісень саме для таких випадків [15,

с. 30]. На таких мітингах ці пісні та скандування політичних гасел заміняли традиційні інструменти, які підтримували ритм дабке. Спостереження та участь у таких заходах стали, по суті, проявом вірності та обрядом посвячення для прихильників партії.

Проте, він не був обмежений лише партійною політикою. Цей танець, переосмислений як виразно палестинський, представлявся та використовувався у націоналістичних заходах, спрямованих на підкреслення палестинської ідентичності. Він мав здатність вкласти почуття солідарності зі стражданнями корінного населення та зухвалим характером палестинської національної справи, як в її учасників, так і в спостерігачів. Дабке втілював у собі «активний засіб опору, що затверджував національну присутність на землі кожним тупотом кругової лінії» [14, с. 93].

Тож, така політизація створила з нього новий культурний ритуал, який проголошує колективну ідентичність через повторювані дії. Ця ритуалізація призвела, у свою чергу, до пошуку ширшого визначення, оскільки його виконання набуло символічних значень, що представляють палестинську націоналістичну ідентичність. Таким чином, його розвиток в 1970-х роках підтримувався та керувався такими політизованими настроями [9].

Отже, палестинський дабке, є одним з символів і рушіїв ідеї палестинської національної ідентичності. Так, він сприймається палестинцями не як простий танець, та навіть не як сукупність танців. В їх культурному просторі цей танець постає окремим видом діяльності, проявом національної свідомості, боротьби проти знищення та незламності народу.

Загалом же, у трьох випадках відродження дабке, які ми розглянули, завжди поставав чимось більшим ніж просто мистецтвом. Єврейський дабке — рушій нового ізраїльського народного танцю, їх нового фольклору, який, як і держава Ізраїль, для них є чудом.

Арабське — це відновлення старих культурних традицій, хоч і не без втрати старих змістів, проте, зі появою нових, більш актуальних і відповідних сьогоденню. Палестинське — прояв національної свідомості народу, його боротьби і небажання бути підкореними, знищеними, розчавленими. У всіх цих випадках чітко видно, що дабке є не стільки танцем, скільки ідеєю. Ідеєю про об'єднання народу, про відновлення і збереження його культури. Тому цей хореографічний феномен має не аби яку культурну цінність.

1.2. Ідейно-тематична основа твору

Тема: патріотичне самовираження народів Леванту.

Ідея: збереження народом власної ідентичності, єдності, культури і держави.

Надзавдання: продемонструвати єдність народу та його боротьбу за власне існування.

Наскрізна дія: захист власної ідентичності народу.

Конфлікт: боротьба народу із загарбниками та поневолювачами.

Танцювальна форма: масова форма.

Танцювальні жанри: побутовий.

Лібрето.

Перед початком сезону збору врожаю, міцні молодики, скільки їх є у селі, взявши шаблі, виходять на околиці свого поселення. На меті у них одне — захистити свій народ, своїх людей. Тому вони, не жалкуючи ніг, розпочинають вибивати ритми, розбиваючи дороги, які ведуть до їх домівки. Адже ворог підступний, і не цурається використовувати ті дороги для свого наступу. Хоч молодики і розуміють, що руйнують створені власноруч шляхи, та все ж краще не дати ворогу зі сторони

ворожій імперії пройти і напасти. Бо інакше ворог той знищить усе, що було створено за довгі роки тяжкої праці.

Вимахуючи шаблями, тримаючи ритм, вони продовжували вибивати землю своїми ногами. Та треба думати не тільки про захист, а й про добробут, тож хлопці потроху починають закликати дівчат до себе. Разом, вони проведуть енергійний танець, який потрібен для обряду — підготувати землю до засіву. Тож дівчата чуючи заклик хлопців, не змушують себе довго чекати. Вони беруть у руки хустки, і залюбки приєднуються до танцю.

Під час хороводу всі миряни зібравшись разом витоптують суходіл так, що аж під ногами стає гаряче. Проте, захоплені танцем, вони не помітили, як день змінився ніччю. Та час настав всім розходитись по домівках.

Характеристика хореографічних образів.

Молодики — хоч і юні, та все ж міцні хлопці, які прагнуть захистити свої домівки і своїх рідних. Вони не цураються важкої праці, не бояться заклятих ворогів. А на меті їх добробут та процвітання власного поселення.

Дівчата — юні енергійні красуні, які підтримують хлопців у всіх їх справах. Вони вірять у чоловіків, своїх захисників, і завжди готові доєднатися до обрядів, коли хлопці їх закликають.

Аналіз музичного супроводу.

Дабке танцюється під будь-яку музику так довго, наскільки довго вона триває. При цьому, чим енергійнішим і швидшим є танець, тим більш швидкою має бути музика. Однак, якщо мова йде про традиційний танець, то рекомендованим є підбір відповідної музики. В залежності від того, яка варіація виконується, буде відрізнятися і набір музичного матеріалу.

Отож, набір традиційних музичних інструментів, починається від ручних барабанів і до уд, або ж барбетів. Група музикантів, що

акомпанують дабке, може імпровізувати свою музику або перегравати популярні мелодії. Певні пісні навіть мають власні слова та співаків.

Для сучасного виконання цього стилю, музика може бути створена за допомогою суміші традиційних і сучасних інструментів, таких як електрогітара. До речі, деякі пісні повністю створені за допомогою комп'ютерних програм. Музика здебільшого інструментальна, і має дуже мало співу. Також його можна танцювати без будь-якої музики, просто плескаючи в долоні і тримаючи ритм [6].

Буквальне значення слова «дабке» — «тупотіння ногами», і воно справді є невід'ємною та головною частиною танцю. Деякі пісні можна вважати окремими жанрами чи піджанрами. Найпоширеніші з них «Dal Ouna» (розпещена жінка), «Zareef il-Tool» (високий, красивий хлопець), «Ya Jafra» (ім'я жінки), «Al Yadi» (на моїй руці). Кожен із цих піджанрів представляє групу пісень, які мають спільну риму в кінці строфи та належать до одного з вищезгаданих типів. Перша строфа пісні дабке відкривається назвою піджанру. Слова початкових строф добре відомі по всій Галілеї, якщо і не цілком, то хоча б частково.

Класифікація пісень за типом, до якого вони належать, дуже поширена; пісні, що належать до цього жанру, мають поетичні ознаки і навіть поетично визначені піджанри. Поетична структура пісень дабке зазвичай містить чотирирядкові строфи. Темою більшості пісень є кохання. Велика різноманітність поетичних розмірів різко контрастує з узгодженістю структури та змісту. Музичні особливості пісень зазначені вище, є спільними для всіх пісень, що належать до жанру дабке.

Виникає питання про музичне значення поділу на піджанри. Виявляється, що деякі з цих піджанрів, наприклад «Al-Yadi» та «Ya Gazayuil», містять лише одну мелодію. Інші містять кілька мелодій. «Dal'ona», «Ya Zarif Attul» і «Ya Jafra» мають чотири або п'ять різних мелодій. Між мелодіями певного піджанру немає внутрішнього ступеня подібності. Мелодії «Ya Zarif Attul», які всі написані у макам баят [2],

дуже схожі. З іншого боку, мелодії «Dal'ona», які частково написані макам баят, а частково макам сіга, демонструють значні відмінності навіть між мелодіями одного макаму [5, с. 272-274].

Лад — мажор.

Форма — рондо.

Розмір — 4/4.

Темп — швидкий.

Загальна кількість тактів — 86.

Хронометраж — 3:36.

РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору




Композиційно-архітектонічна побудова твору розроблена за навчальним посібником «Мистецтво балетмейстера» Рехліцької А. Є. [1].

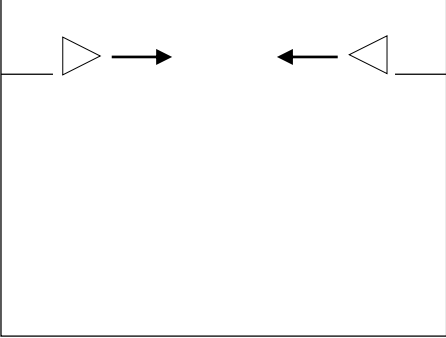
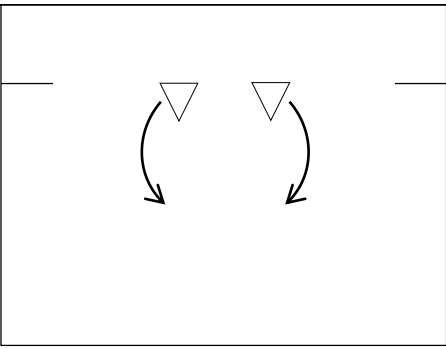
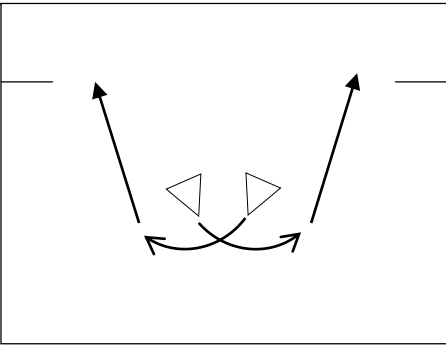
Архітектоніка хореографічної композиції.

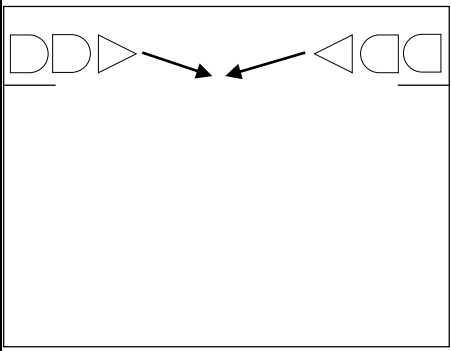

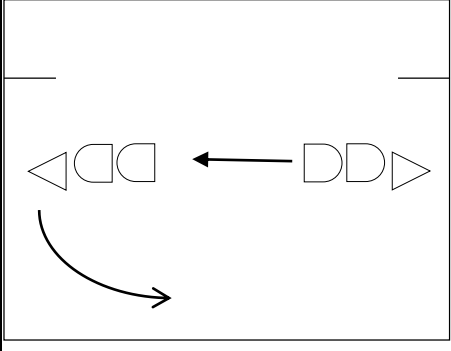
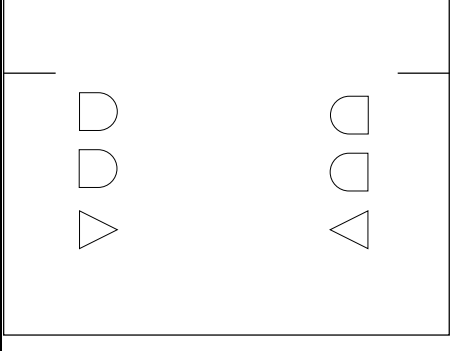
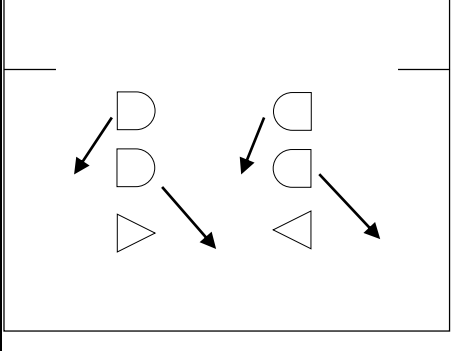
| Назва частини | Кількість тактів | Зміст |
|---------------------|------------------|--|
| Експозиція | 26 | На сцені з'являються два хлопці; вони заводять спільний танець після чого переходять до краю куліс. |
| Зав'язка | 20 | Хлопці зустрічають дівчат, виводять їх на сцену. Після цього вони танцюють групками одне на одного. |
| Розвиток дії | 28 | Дівчата хлопці розбившись на групки танцюють у колонах одне до одного. Після чого заводять два кола. |
| Кульмінація | 16 | Хлопці та дівчата танцюють обрядовий танець в двох колах, після чого розкривають їх в одну лінію. |
| Розв'язка | 16 | Танцюючи в одній лінії, виконавці просуваються вперед до авансцени і завершують танець фінальною точкою. |

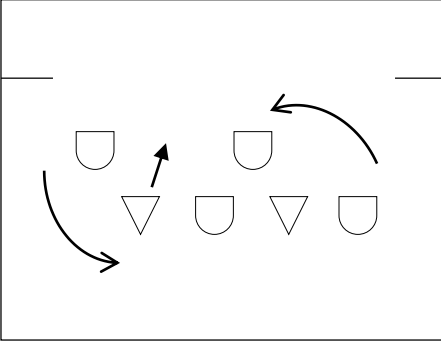
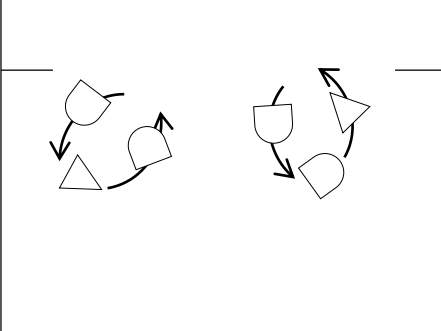
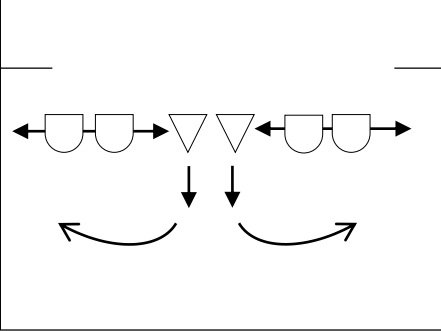
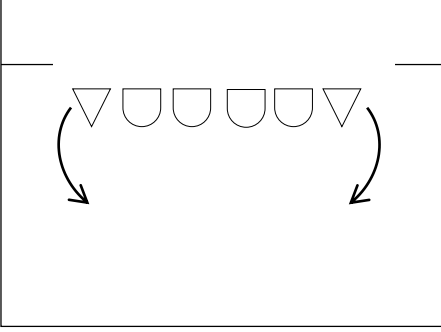
2.2. Графічна таблиця твору та опис хореографічного тексту

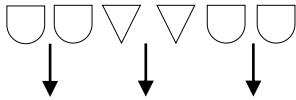
Умовні позначення.

-  — хлопець.
 — дівчина.
 — напрям руху.

| Архітек тоніка | Малюнок танцю | К-ст. такт. | Хореографічний текст |
|-------------------|---|----------------|--|
| Експози ція |  | 8 | Хлопці виходять з куліс на зустріч один одному, виконуючи бідуїнський. |
| |  | 8 | Хлопці переміщуються вперед по сцені кульгавим кроком, після чого виконують комбінацію 1. |
| |  | 10 | Хлопці сходяться в центрі, після чого розходяться по колу до куліс виконуючи комбінацію 2. |

| | | | |
|--------------|---|----|---|
| Зав'язка |  | 8 | Хлопці зустрічають дівчат і разом з ними виходять з куліс, після цього переміщуються в одну лінію виконуючи комбінацію 3. |
| |  | 8 | Виконавці танцюють одне на одного комбінацію 4. |
| |  | 4 | Виконавці заводять коло рухаючись проти годинникової стрілки. |
| Розвиток дії |  | 8 | Виконавці роблять комбінацію 5 одне навпроти одного. |
| |  | 10 | Танцівники виконують комбінацію 6. Після цього переміщуються в шаховий малюнок. |

| | | | |
|-------------|---|----|--|
| |  | 10 | Виконавці переміщуються у два кола. |
| Кульмінація |  | 8 | Танцівники виконують комбінацію 7 рухаючись по колу. |
| |  | 8 | Хлопці виходять в центр та виконують трюки. Дівчата виконують оберти рухаючись в лінії від центру і назад. Після цього, хлопці переміщуються по краям сцени. |
| Розв'язк а |  | 8 | Танцівники виконуючи комбінацію 8 переміщуються в єдину лінію. |

| | | | |
|--|---|---|--|
| |  | 8 | Виконавці переміщуються кульгавим кроком вперед на авансцену. |
|--|---|---|--|

Комбінація 1.

1 такт. На «один-і» робимо крок правою ногою навхрест перед лівою одночасно присідаємо в демі-плеіє, права рука тримається на поясі, ліва — піднята у повітря, на рівні третьої позиції. На «два-і» виконуємо крок лівою ногою вбік вирівнюючи коліна (виростаємо з демі-плеіє). На «три-і-чотири-і» повторюємо рухи першої половини такту.

2 такт. На «один-і-два-і-три-і» виконуємо три удари ногами (лівою, правою, лівою), при цьому підняту руку опускаємо вниз. На «чотири-і» відставляємо праву ногу вбік, відкрита рука піднімається вгору.

3-4 такти. Повторюємо рухи 1-2 тактів.

5 такт. На «один-і» повторюємо перший крок 1 такту. На «два-і» виставляємо ліву ногу вбік так, аби ноги стояли на ширині плеч. На «три-і» приставляємо ноги разом, обидві руки опускаються вниз уздовж тулуба. На «чотири-і» піднімаємо ліву ногу на рівень *attitude devant*, також піднімаємо обидві руки вгору.

6 такт. На «один-і-два-і-три-і» робимо три стрибки зі піднятою ногою навколо себе. На «чотири-і» ставимо ліву ногу навхрест перед правою, одночасно опускаючи дві руки вниз.

7 такт. На «один-і-два-і» плавно переміщуємо вагу з правої ноги на ліву, після чого виставляємо ліву ногу вбік. На «три-і» робимо удар лівою ногою перед собою, руки піднімаємо вгору. На «чотири-і» сідаємо в присядку по шостій позиції, руки підняті догори.

8 такт. На «один-і-два-і» виростаємо з присядки, одночасно відводячи праву ногу по півколу назад за себе, після чого ставимо її за

лівою. На «три-і-чотири-і» повторюємо рухи першої половини такту лівою ногою, вже без присядки.

Комбінація 2.

1 такт. На «один-і-два-і» робимо крок на праву ногу вперед, після чого падаємо на неї, одночасно згинаючи ліву ногу в коліні піднімаємо її стопу вгору. Руки підняті вгору. На «три-і-чотири-і» робимо крок на ліву ногу назад, після чого падаємо на неї, одночасно піднімаючи праву ногу вгору коліном.

2 такт. Повторюємо рухи 1 такту.

3 такт. На «один-і-два-і» виконуємо правою ногою крок вбік на п'ятку, після чого підставляємо ліву ногу до правої. Праву руку відкриваємо вбік, ліву беремо за спину. На «три-і-чотири-і» повторюємо рухи першої половини такту.

4 такт. Повторюємо рухи 3 такту в ліво.

5 такт. На «один-і-два-і» робимо крок правою за лівою, після чого крок лівою перед правою. Руки за спиною. На «три-і-чотири-і» робимо удар правою ногою вперед перед собою, після чого виконуємо переступання на праву-ліву ноги. Руки взяті за спину.

6 такт. Виконуємо чотири удари правою ногою перед собою, кожен раз повертаючись на одну четверту кола за правим плечем.

7-8 такти. Повторюємо рухи 4-5 тактів правою ногою в іншому напрямку.

Комбінація 3.

1 такт. Виконуємо 4 кроки плетінкою, починаючи з кроку вперед навхрест.

2 такт. На «один-і-два-і» виконуємо крок-приставка вперед з правої ноги. На «три-і-чотири-і» виконуємо виконуємо притуп, після чого відводимо ліву ногу по півколу за себе, завершуючи рух поворотом на правій нозі за лівим плечем назад.

3-4 такти. Повторюємо рухи 1-2 тактів, останню половину такту виконуємо замість повороту присядку по шостій позиції у повороті.

5-8 такти. Повторюємо рухи 1-4 тактів.

Комбінація 4.

1 такт. На «один-і-два-і» виконуємо лівою ногою удар у повороті за правим плечем, права рука піднята вгору, ліва — на поясі. На «три-і-чотири-і» виконуємо крок на ліву ногу вперед, після чого підставляємо праву ногу позаду лівої і сідаємо в демі пліє.

2 такт. На «один-і-два-і» виконуємо крок на праву ногу вбік, після чого піднімаємо ліву ногу коліном вгору, одночасно злегка підстрибуючи на опорній нозі. На «три-і-чотири-і» повторюємо рухи першої половини такту вліво.

3 такт. На «один-і-два-і» виконуємо невеликий зіскок на двох ногах. Після цього, вибиваємо праву ногу в повітря перед собою. На «три-і-чотири-і» виконуємо два невеликі стрибки з піднятою правою ногою, злегка довертаючись за правим плечем.

4 такт. Повторюємо рухи 3 такту, на останню половину такту виконуємо поворот сутеню за лівим плечем, ліва нога за правою.

5-6 такти. Виконуємо три кульгаві кроки на праву ногу, ліву ногу високо піднімаємо коліном. Ліва рука на поясі, права рука піднята вгору. На останню половину 6 такту, виконуємо поворот сутеню за лівим плечем, ліва нога за правою.

7-8 такти. Виконуємо зіскок на праву ногу вбік, після чого ліву заводимо по півколу за праву, ліва рука на поясі, права рука виконує рух над головою. Повторюємо цей крок чотири рази рухаючись по колу.

Комбінація 5.

1-2 такти. Виконуємо крок правою ногою за ліву, після чого робимо два невеликих притупи (ліва, потім права), руки в цей момент відведені в боки, виконують провороти передпліччями по колу. Виконуємо цей рух 4 рази.

3 такт. Першу половину такту виконуємо рух 1-2 тактів. На другу половину такту виконуємо два кроки вперед починаючи з лівої ноги на невеликому демі пліє.

4 такт. На першу половину такту приставляємо ліву ногу до правої, після чого виконуємо стрибок на двох ногах назад. На другу половину такту виконуємо провороти передпліччями у напрямку до тіла, спочатку правою рукою, після цього одразу лівою.

5 такт. На першу половину такту виконуємо удар лівою рукою по лівій нозі, піднімаючи ліву ногу стопою на верх, без підйому ноги. На другу половину такту виконуємо крок правою вперед, після чого крок лівою перед правою. Руки в цей момент згинаються в ліктях по напрямку до тіла.

6 такт. На першу половину такту виконуємо два кроки назад починаючи з правою, після чого двічі плескаємо в долоні перед собою. На другу половину такту виконуємо два кроки вперед починаючи з правої ноги, на кожен крок плескаємо по ногам руками.

7-8 такти. Повторюємо рухи 5-6 тактів.

Комбінація 6.

1 такт. На першу половину такту опускаємося на коліна, по чергово ставлячи спочатку ліве коліно, потім праве. На другу половину піднімаємося з колін, так само встаючи спочатку на ліву ногу, потім на праву.

2 такт. Повторюємо рухи 1 такту.

3 такт. На першу половину такту виконуємо крок на праву ногу на п'ятку, після чого робимо томбе на цю ж ногу, ліву ногу при цьому піднімаємо на рівень атютюду. На другу половину такту перестрибуємо на ліву ногу, праву підбираємо стопою до коліна лівої, після чого нею виконуємо удар.

4 такт. Повторюємо рухи 3 такту.

5 такт. На першу половину такту сідаємо в присядку, виконуємо невеликий зіскок в присядці. На другу половину такту виростаємо з присядки.

6 такт. Виконуємо дві присядки по шостій позиції.

7 такт. На першу половину такту виконуємо крок вперед на праву ногу, після робимо томбе на цю ж ногу. Ліву ногу піднімаємо у повітря. На другу половину такту виконуємо крок на ліву ногу назад, після чого робимо томбе на ліву ногу і піднімаємо в повітря праву ногу.

8 такт. На першу половину такту виконуємо згинання і розгинання коліна піднятої ноги. На другу половину такту виконуємо три високі бігі на місці, коліна піднімаємо вперед.

Комбінація 7.

1 такт. На першу половину такту робимо крок на праву ногу. Далі піднімаємо ліву ногу коліном вверх і на правій робимо зіскок. На другу половину такту повторюємо рухи першої половини такту, з лівої ноги.

2 такт. На першу половину такту виконуємо зіскок на праву ногу, ліву ногу проводимо по півколу за собою, одночасно нахиляючи тіло злегка вперед. На другу половину такту виконуємо крок правою вбік, потім крок лівою перед правою.

3-4 такти. Повторюємо рухи 1-2 тактів.

5-8 такти. Виконуємо біг плетінкою в переміщенні на лінії.

Комбінація 8.

1 такт. Виконуємо крок на праву ногу, після чого підставляємо ліву і робимо зіскок. Повторюємо рух двічі. Ліва рука піднята вверх, права на поясі.

2 такт. Повторюємо рухи 1 такту.

3-4 такти. Дівчата виконують оберт навколо себе кроком упаданням, плавно піднімаючи руки догори через другу позицію, після чого так само плавно їх опускають. Хлопці ж виконують оберти на колінах.

5 такт. Повторюємо рухи руками відповідно 3-4 тактам, у пришвидшеному темпі. Оберти продовжуємо виконувати.

6-8 такти. Виконуємо біг у просуванні з високим підніманням колін, спочатку два повільних, потім три швидких, на кожен такт.

2.3. Сценографія

Оформлення сцени.

Сцена має чотири куліси, по дві з кожного боку. На заднику сцени висвітлюється проекція засіяного поля і неба. На авансцені розміщені декорації у вигляді колосків, по бокам — у вигляді дерев. Виконавці використовують реквізит: хлопці танцюють із шаблями, дівчата — з хустинками. Приклад оформлення сцени наведений в додатку А. Фонове зображення проєктоване на задник сцени наведено в додатку Б.

Світлова партитура.

Перед початком номеру світло відсутнє, сцена темна. Як тільки починається музика, на сцену виходять перші два хлопці, їх починає супроводжувати два промені білого світла (прожектори), котрі символізують світанок, і початок дня. Протягом їх дуетної партії, промені світла їх підсвічують. Потім, як на сцені з'являються всі інші хлопці, промені білого світла поступово збільшуються і освітлюють усю сцену. В подальшому на сцену виходять дівчата, разом з їх виходом світло на сцені змінюється за білого на злегка жовте на центральній частині сцени і трохи зелене по краях сцени. Таке світло демонструватиме початок обряду для доброго врожаю на полі. Наприкінці, до того, як завершується танець, світло починає потроху згасати, символізуючи захід сонця і кінець дня.

Ескізи костюмів.

Зазначимо ще раз, що першочергово дабке — це фольклорний танець спільноти людей. Тобто, люди, зазвичай, не дуже суворі, коли

мова йде про одяг. Танцівників не будуть просити вдягати якийсь конкретний танцювальний одяг.

Проте, на арабському весіллі, де виконують цей танець, можливо приєднатися в будь-якому одязі за двох умов: цей одяг відповідає події і дозволяє довго вистукувати ногами. Однак, у певних випадках дабке має дрес-код. У багатьох країнах професійні танцюристи будуть носити традиційні костюми відповідні країні або району, якому притаманний стиль.

Більш детально розглянемо традиційний одяг Палестини, який є відображення багатой культури, сповненої старих традицій і любові до деталей. Цей одяг надзвичайно багатий на вишивку, яку називають «татріз». Тим не менш, стиль одягу залежить від багатьох факторів: населеного пункту, статусу людини (є вона селянином, бедуїном або містянином), сімейного стану та періоду часу.

Як правило, в палестинському дабке жінки носять «тобе» (вишиті довгі сукні), а чоловіки — штани з широкими ремнями, сорочки або чоловічі варіанти «тобе» та шкіряне взуття. Чоловіки покривають голову «кеффієєм» (шарф), а жінки прикривають голову хустиною, яка звисає з голови уздовж спини [20].

Історично, національний жіночий наряд Палестини складався з тканини, яку обертають навколо тіла, плаща, шарфу і шалі. Пізніше жінки почали використовувати вільні сукні або роби та різні жакети. Проте, вони все ще накривали голову хустинами та головними уборами. Було кілька видів жакетів, якими користуються палестинські жінки: «taqsireh», «jubbeh», «jillayeh» («jallayeh») тощо. У них були різні конструкції та прикраси, залежно від області походження. Тканина для обгортання, виготовлена з білого сукна або бавовни, називалася «ізар». З часом її замінила хабара — тканина для обгортання, виготовлена з чорного шовку (іноді використовували інші кольори). Хабара мала шнурування: верхня частина одягу покривала плечі, а нижня частина розширялася та

утворювала спідницю. Плащ, який носили палестинські жінки, називали «malliaia». Тканина і колір були такими ж, як і для хабари, але у нього були рукави. На вершині malliaa жінки носили поясний плащ, що прикривав талію і мав капюшон. Приклад костюму наведений у додатку В.

ВИСНОВКИ

Після проведення розгляду та аналізу історичних відомостей, джерел, різноманітних науково-дослідницьких робіт митців, діячів культури та, власне, дослідників, були синтезовані висновки відносно арабського танцю дабке.

1. Отже, дабке є дуже розповсюдженим танцем на території східного Середземномор'я, якщо ж точніш — на території Леванту. При цьому це не один окремо-визначений танець, а сукупність танців, які мають загальні аспекти, що їх поєднують. Так, історія показує, що кожен регіон і країна може мати свої власні варіації, у яких будуть характерні відмінності як у рухах і музиці, так і у костюмах, в залежності від народу, який це танець виконує.

Коли ж мова йде про історію цього танцю, то складно визначити його першоджерело. Розглянуті нами джерела часто посилаються на тезу, що цей танець спочатку зародився як окремий вид діяльності. За цією думкою, або ж історією, дабке виріс із взаємодопомоги і об'єднання людей Леванту. А саме, за легендою, коли селяни будували свої домівки, їм потрібно було ущільняти свої дахи, які будувалися з соломи, бруду і дерева. Аби цей процес був легшим та швидшим, селяни допомагали одне одному, збираючись разом і рівномірними тупотіннями ущільняли конструкцію даху. Хоч й прямих підтверджень цій думці немає, проте, вона логічно пояснює виникнення одного з основних елементів цього танцю, та і його назви, а саме «тупотіння ногами».

Щодо більш сучасної історії дабке, то тут свідчень набагато більше. Так, можна визначити, що він пережив своє відродження декілька разів у культурі різних народів. У євреїв цей танець став одним із фундаментів їх «нового єврейського народного танцю» та став її невід'ємною складовою. У арабів — він став поверненням до своєї культури, не міської, яка була адаптована для туристів, а до коріння цієї культури, яке походило із сіл. Для палестинців — дабке став не просто танцем, а символом їх

національної самосвідомості. Вони вивчають його, будучи біженцями, аби пам'ятати своє коріння. Вони виконують його на протесах, як символ свого єднання проти загарбницьких дій з боку ворогів.

Отож, дабке є не просто танцем. Це сукупність танців, окремий вид культурної діяльності. Для нас, звичайно, простіше сприймати його саме як танець, із визначеними канонами і стандартами. Проте, він має безліч варіацій аби бути доступним якомога більшій кількості людей, від дитини і до старця, від бідного до багатого. Основним його правилом є об'єднання людей, зберігання їх національної свідомості і культури.

2. Було продумане та створене лібрето хореографічної постановки. Саме лібрето розроблене відповідно до національних особливостей взятого танцю дабке, його традицій й основ.

Далі проведено ідейно-тематичний аналіз, синтезовано тему, ідею, надзавдання, наскрізну дію, конфлікт, стиль, жанр, хореографічну форму, характеристику дійових осіб. Усі ключові моменти було визначено урахуваючи актуальну ситуацію у мистецтві. Також, було дотримано обрані мистецькі «фундаменти» нашої теми.

В процесі дослідження було підібрано відповідний музичний матеріал і проведено його аналіз. Музика відповідає традиційним варіантам музичного супроводу танцю дабке, і підкреслює його стилістичні особливості. Додатково, у наведеному аналізі музичного матеріалу були висвітлені деякі історичні відомості.

3. Наступним, розробили літературно-архітектонічну будову твору, у відповідності до лібрето. Архітектонічна структура базується на сюжетній основі та основних подіях, продемонстрованих у хореографічній композиції.

4. Визначили умовні позначки. Розробили сценарно-композиційний план — графічний запис танцю, детальний розбір танцювальних комбінацій.

5. Кінцевим аспектом роботи стало створення сценографії номеру, яка включає в себе оформлення сцени, світлову партитуру, опис костюмів виконавців. Цей етап роботи був виконаний у відповідності до структури і стилістики хореографічного номеру таким чином, аби підкреслити його особливості, посилити емоційне наповнення танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рехліцька А. Є. Мистецтво балетмейстера. Херсон: 2012. - 94 с.
2. Терешенко Н.В. Історія та методика бального танцю: навч.-метод. посібн. для студентів напрямку підготовки (спеціальності) «Хореографія» вищих навчальних закладів. Херсон: МПП «Издательство «ІТ, 2015. 220с.
3. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю. Є. Юцевича: макам. URL: <http://term.in.ua>
4. Aken V. Dancing Belonging: Contesting Dabkeh in the Jordan Valley, Jordan. *Journal of Ethnic & Migration Studies*. – London: Taylor and Francis, 2006. – Vol 32, issue 2. – P. 203-222.
5. Canaan T. Unwritten laws affecting the Arab women of Palestine. *Journal of the Palestine Oriental Society*. – Jerusalem: Palestine Oriental Society, 1931. – Vol. 11. – P. 179–203.
6. Cohen D., Katz R. Palestinian Arab Music: A Maqam Tradition in Practice. – Chicago: The University of Chicago Press, 2006. – 416 p.
7. Dabke Dance: History, Types, Technique, Costumes & More. URL: <https://citydance.org/dabke-dance/>
8. Debka Gilboa - Rivka Sturman. URL: http://israelidances.com/dance_details.asp?DanceID=720
9. Foster, R. Making National Cultures in the Global Ecumene. *Annual Review of Anthropology*. – San Mateo: Annual Reviews, 1991. – vol. 20. – P. 235–260.
10. Fraleigh S. Family Resemblance. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. – London: Dance Book, 1999. – P. 3-21.
11. Hanna S. Modern Palestinian parallels to the Song of Songs. – Jerusalem: Palestine Oriental Society, 1923. – 80 p.
12. Ingber J. Shorashim: the roots of Israeli folk dance. *Dance perspectives* 59. – New York: Dance Perspective Foundation, 1974. – 60 p.

13. Israeli Dances Search: Rivka Sturman. URL:
<http://israelidances.com/search.asp?S=A&PageNo=1&ChoreographerName=Rivka%20Sturman>
14. Kadman G. Yemenite dances and their influence on the new Israeli folk dances. *Journal of the International Folk Music Council*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1952. – Vol. 4. – P. 27-30.
15. Kaschl E. Dance and Authenticity in Israel and Palestine. - Leiden: Brill, 2003. – 359 p.
16. Massad J. Liberating Songs: Palestine Put to Music. *Journal of Palestine Studies*. - Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, Ltd., 2003. – Vol. 32, No. 3. – P. 21-38.
17. Nahachewsky A. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – Vol. 27, No. 1. – P. 1-15.
18. Nassar J., Heacock R. Intifada: Palestine at the crossroads. – New York: Birzeit University and Praeger, 1990. – 360 p.
19. Peretz D. Israel and the Palestine Arabs. – Washington: Middle East Institute, 1958. – 264 p.
20. Rowe N. Raising Dust: A Cultural History of Dance in Palestine. – London: I.B. Tauris, 2010. – 256 p.
21. Sellman J. Dabke Dance: A Shared Tradition of the Levant. URL: <https://u.osu.edu/sellman.13/2021/05/01/dabke-dance-a-shared-tradition-of-the-levant/>

ДОДАТКИ

Додаток А.

Приклад оформлення сцени.



Додаток Б.

Фонове зображення на проекторі для оформлення сцени.



Додаток В.
Приклад костюму для танцю дабке.

