



Tantsukompositsioon II

Mall Noormets, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia (2009)

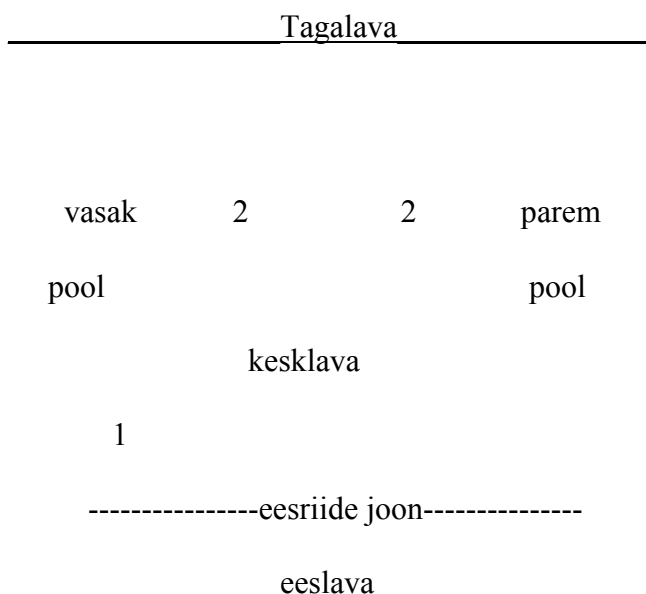
Kursusel käsitletakse põhjalikumalt tantsu loomiseks vajalikke teadmisi ruumilises, vormilises ja muusikalises perspektiivis. Samuti käsitletakse koreograafilise materjali analüüsi võtteid.

1. Õhu ja pörandakujund läbi grupikompositsiooni

Pörandakujund

Tantsuruum

Traditsiooniline lava laieneb tagant ette kuni eesriideni, mille taga(ees)on eeslava, mis tavaliselt kaardub väljapoole publiku suunas. Mõlemal pool lava asuvad kulissid.



Kõige enam kasutatav koht on keskpaik (tugevaim piirkond). Kõige vähem kasutatakse külgi. Eeslava kasutada ainult otseseks publikuga kontakti saavutamiseks ning ainult siis, kui valgustus on korralikult suunatud ning tantsija ja koreograaf on kindlad, et sellega saavutatakse tugev mulje ehk teisisõnu see õigustab ennast.

Põhilised lineaarsed mustrid on **sirg- ja kaarjoon**.

Sirgjoon võib liikuda ees- ja tagalaval, üle lava või moodustada nurga. See on V-kujundi, samuti L, D, T ning sik- saki alus.

Peab meeles pidama, et liigutus paremale, millele järgneb sama vasakule, ei moodusta põrandal V-kuju. Pärast liigutust paremale peab tantsija tagasi tulema kujundi keskpunkti enne, kui ta liigub vasakule.

Kaarjoon võib liikuda igas suunas: ees- või tagalaval, üle lava, paremalt ülalt vasakule alla ja vastupidi, või paremalt alt vasakule üles ja vastupidi. Kaarjoon on ringi, 8, ovaali ja lainelise sik- saki alus.

Põrandamustrite emotsionaalsed värvingud

Otsejoone tugevus on lihtsuses. Liikumine tagalaval sirgjoonel on tugevama mõjuga kui nurgas või kesklaval. Klassikalistes antiiktantsudes kasutati näiteks palju T-kuju.

V-kujundis on rohkem rikutud pinevust, sellal kui **sik- sak** on salajane ja hiiliv. Liivakell – so nurkadega kaheksa – ja teemant – so nurkadega ring: mõlemad on oma nurkade tõttu agressiivsed.

Kaarjoon on pehmem ja painduvam.

Ring on tüüpiline primitiivsetele rituaalidele. Korduv ring saavutab mõju ainult primitiivsetest allikatest pärineva kompositsiooni puhul.

Kaheksat, ovaali ja kaardunud sik-sakki kasutatakse kompositsioonides, mis on emotsionaalselt keerukad, sest põrandakujundi lihtsus on seotud motiveeringu lihtsusega.

Võrdle seda samaväärselt lihtsa kaar-põrandakujundiga hispaania sevillanade juures: paarilistel on näod vastamisi – liiguvad veerandi põrandakujundist, siis mööduvad teineteisest poolkaares. Iga poolkaar moodustab jälje tantsuruumi täisringist. Õhukujund kaarduva põrandakujundi kohal on kaarduv joon, ja vastasjoon on tõmmatud nii targalt, et vaataja näeb hingetut spiraali, mis näib tõusvat õhku.

Toodud näide esindab rõõmu- ja küllastusemotsiooni, mille on välja toonud õhu- ja põrandakujundi vaheline harmoonia.

Põrandakujund on lavatasakaalu alus.

Tantsujoonise kujutav ja väljendav aspekt

Koreograafilist liikumist jagame väljendavaks ja kujutavaks. Sama kehtib ka tantsujoonise kohta:

- **kujutavad joonised** eksisteerivad tantsukunstis objektiivselt -konkreetse joonisega ma kujutan, imiteerin (loodusnähtused, inimtegevuse koopia: ringjoon = päike, ratas; malelaua asend jm)

- **väljendavad joonised** on subjektiivsed ja läbinud stilisatsiooni protsessi; loob vaatajas assotsiatsioone (ringjoon = ühtekuuluvustunne; sümmeetriline joonis - kord, jäävus, selgus)

Koreograafi praktikas saavad need aspektid kokku. Eelmainitud jooniste vaheldumine, üksteisele järgnevus aitab edastada näiteks meeleolu.

(laiad joonised või aeglaselt vahelduvad joonised = rahu; kiired jooniste muutused = närvilisus)

Põhiliseks jääb ikka tantsukunst, joonisel abistav roll.

Graafiliselt jagunevad joonised kolme gruppi:

I kumerad: sõõr, kontsentiline sõõr, kaared, lainekujulised liikumised, spiraalid

II sirgjoonelised: viirud, kolonnid, paariskolonnid, diagonaalid, ristid, tuulikud, ruudud

III kombineeritud kahest eelmisest (värskendab koreograafia vastuvõttu)

Väljenduslikkuse kohta tantsujoonises on Volõnski oma raamatus “Kniga likovanii” 1925 arendanud välja jooniste filosoofia:

Volõnski eristab 4 liinide gruppi:

1) **sirged** - sirgjoon on mõttejoon ja alatise edasipürgimise joon

2) **kõverad** - need kuuluvad tunnetele, meeleolule, kirgedele, emotsioonidele

3) **murtud** - sirge üks variante : inimese sümbol, kes muudab oma sihte elus; ka inimene, kes pillab oma elujõudu mitmes suunas

4) **ringjad** - inimene pöörleb ümber oma telje, on sulgunud oma egosse

Mõte on sirgjooneline ja lõputu, tunded aga kõverad, ümarad, ringjad (ringjalt suletud).

Tegevuse aluseks on **tahe**:

- kui ta teenib mõistust - sirge

- kui tunnet - kõver, ringjas

Õhukujund

Õhukujundis on vaja arvestada 16 põhilist elementi ja neid võib kombineerida peaaegu lõputult:

- 1) LAME – publik näeb tantsija keha asendis, millel peaaegu täielikult puudub perspektiiv
- 2) SÜGAV – publik näeb tantsijat sügavalt perspektiivis, st et jäsemed asetsevad ees- ja tagalaval, mitte külgedel
- 3) VERTIKAALNE
- 4) HORISONTAALNE
- 5) KONTRASTNE: asend, mis haarab kontrastsete nurkade jooni ja tähendab joonte jätkumist vastassuunas
- 6) PUHAS: asend ilma kontrastsete joonteta
- 7) STAATILINE e. liikumatu
- 8) KÕVERDUNUD
- 9) NURGELINE
- 10) SPIRAALNE – asend või liikumine, kus jäsemed keerduvad ümber keskse keha telgjoone
- 11) KÕRGE – tantsija rinnast kõrgemal olev ruum
- 12) KESKMINE – tantsija õlgade ja puusade vaheline piirkond, st keskkeha
- 13) MADAL- piirkond allpool tantsija puusi
- 14) TÕMMATUD JOON – so teatud kehaosa poolt õhku tõmmatud joon, st joon, mida nähakse selgemini kui seda tõmbavat keha osa
- 15) VIITAV JOON – joon, mis tõmmatakse õhku väljaspool tantsija keha ulatumise piirkonda
- 16) VIIVITAV JOON – joon, mille tõmbab õhku riie, juuksed vms elutu ese kuid mida tantsija teadlikult kontrollib.

MÕNED EMOTSIONAALSED TÄHENDUSED

1. **Lame** kujund – võib olla vertikaalne, horisontaalne, kontrastne, puhas, staatiline jne välja arvatud spiraalne ja sügav

Peab teadma, et lame on see, mida vaataja näeb, mitte see, mida tantsija tunneb. Seega muutub iga lame kujund keha pöördel sügavaks.

Lame kujund jätab avameelse, siira, isegi labase mulje

2. **Sügav** võib olla kõik välja arvatud lame. Enamikku elemente on lihtsam kujutada sügavana, eriti lainelist, tõmmatud või viivitatud liigutust.

Sügav kujund annab emotsioonisügavust ja enam liikumise tunnet kui lame kujund

3. **Vertikaalne** kujund on egotsentriline, horisontaalne jätab väljapoole liikumise mulje. Ta on teadlik keha ümbritsevast ruumist.

4. **Kontrastne** kujund võib sisendada jõudu või segadust. Puhtale kujule järgnedes võib saavutada sügavat emotsionaalset mõju.

5. **Puhas** kuju jätab muretuse ja selguse mulje.

6. **Liikumatu** kuju jätab range ja keskendunud mulje. Enamik idamaiseid tantse on üles ehitatud staatikale olles seeria vahelduvaid poose.

Tugev pingeline, mis ehitatud dünaamikale, viib keskendumisest õndsuse või kire seisundisse

7. **Kõverdunud** joon on pehme ja õrn, nurgelisel joonel on tugevust ja sisenduslikkust, teadlikku jõu kasutamist.

8. **Kõrge** piirkond on [intellektuaalne ja vaimne](#), **keskkeha** on [emotsionaalne](#), **madal** piirkond eluline keskkond. Seega peaks paaristants (sexual rel) asetama rõhu alakehale (puusad, jalad); imetlev, armunud tants haaraks rohkem ülakeha ja käsi.

[Alarippu– so Bharta Pathyami avaprogrammi tants - algab puhta lameda kõrge vertikaalsekujundiga: ainult silmad ja kael viitavad järgnevale, horisontaaljoonele. Kohe seejärel laienevad käed horisontaali, andes puhta, selge, kontrastse kujundi. Tantsu arenedes liigub ta selgetes rütmimustrites hoides alati lamedaid õhukujundeid horisontaaliga vertikaali vastu, vahetades kõrget ja madalat. Põrandakujund on klassikaline T, kusjuures ülemine joon on kergelt kõverdunud. Tantsu arenedes hakkab domineerima tõmmatud joon, ja rünnakul ta kaardub, et tasakaalustada põrandakaart. Kasutatakse kõiki kolme emotsionaalset taset. Kui keha vajub madalale (sügav plie`), on alajäsemed liikumatud ja silmad liiguvad vertikaalselt üles. lõpeb nagu ta algaski.]

Kõrge kujundi võib saavutada liikumatu kehaga (seistes jalad koos, käed külgedel), tõstes pea ja silmad. See on viitav joon ega saa eksisteerida ilma pea ja kaela liikumiseta. Randmed pole mitte vähem tähtsad. Horisontaalse joone saab muuta vertikaalseks randmete õige tõstega. Nii on võimalik liikumatus poosis randmete pöörlemisega luua spiraalne liikumine.

Kael, silmad ja randmed on kahjuks õhtumaises tantsus kõrvale jäetud – tuleks õppida idast.

La Meri

(Russell Meriwether Hughes)

"Tantsukompositsioon. Põhielemendid"

Lee, Massachusetts 1965

2. Muusika ja koreograafia vahelised suhted

Suhestatus

Ühisteks omadusteks on

- rütmi organiseeriv ja mõtteline roll
- sisu abstraktsus ja üldistus
- muusikalised - koreograafilised arendused kattuvad:
 - * sarnase teema olemasolu, teemad on ühtsed, lähedased, kalduvad emotsionaalsusesse
 - * kattuvad teema arenduse momendid (on variatsioonilised, polüfoonilised, sümfoonilised arendused)
 - * võrdselt antakse materjali uuenemine ja korduvus
- muusikas ja koreograafias väljendatakse konflikti kontrastsete teemadega

Tants saab muusikalt tõuke ja on temast sõltuv.

Erinevused tulenevad meeleorganitest - muusikat kuulan, tantsu vaatan.

Seega on muusika rohkem väljendav kunst ja koreograafia rohkem kujutav kunst. Võrreldes muusikaga on tants enam piiratud inimkeha võimete poolt.

Abstraktselt konkreetsemi:

1. muusika
2. koreograafia - konkreetsem, ühesem (võrreldes muusikaga)

3. poeesia - on koreograafiast omakorda konkreetsem

Muusika mõju tantsule

+ tantsukunsti allutamine muusikalisele dramaturgiale (võib avada tantsule uusi suundi)

- kui toome tantsulisse arendusse koreograafia vööraid seadusi, väheneb tantsukunsti esteetiline väärtus

+ tantsu ja muusika sünteesi väärtus peaks olema selles, et

koreograafia peaks muusikalises sisus välja tooma sellised mõtted, millele tantsuline töötlus väljendaks ja rikastaks muusika vastuvõttu.

Muusika ja koreograafia sarnasusest

- struktuursed printsiibid: mõlemad sõnatud, ajalised kunstid, motiivi, lause, osade, periodiseeringu olemasolu

Eelmainitu annab **aluse** ühinemiseks lähtudes siis kas maksimaalsest kokkulangevusest või maksimaalsest eraldatusest.

Koreograafia praktika (ja ajalugu) pakub välja erinevaid võimalusi.

Suhete kujunemine läbi ajaloo

Kõige täpsemalt on kujunemislugu käsitletud tantsuteoreetik Lopuhhov, kes eristas muusika ja koreograafiavahelistes suhetes nelja erinevat etappi (kirja pandud 20. saj. algul):

I Tants muusika lähedal (tanets okolo muzõki)

17.-18.saj. muusikaline kultuur oli kaugelt enam arenenud kui tantsukunst. Koreograafid ei oska veel avada muusika sisu, struktuuri. Muusika ja tants eksisteerivad kumbki omaette, ainult esitatakse üheaegselt. Tantsus kasutatakse rohkem miimilisi stseene. Koreograafilised vormid on alles loomisel kuid muusikas need juba ammu olemas

Tänapäeval kasutatakse tsirkuses, spordis, moedemonstratsioonidel jm

II Tants muusika peal (tanets na muzõku)

19.saj. Ühtivad taktimõõdus ja rütmis, muusika saadab tantsu ja illustreerib teda . Sisulist liini kannab koreograafia. Koreograafia on end juba leidnud ning haaranud juhtrolli. Muusikatase on madalam, sisu minimaalne.

Muusika miinusteks võiks pidada primitiivset ülesehitust ja minimaalset arendust, plussiks meloodilisust ja tantsulisust. Muusikalist kulminatsiooni oli kerge kasutada.

Tants areneb sel etapil jõudsalt- tekib koreograafiline fuuga, polüfoonia, uued vormid, hakkab arenema sümfooniline tants kuigi tantsu saatvas muusikas sümfoonilisus veel puudub (näiteks Adam “Giselle”, Minkus “Don Quihotte”)

III Tants muusika all (tanets pod muzõku)

20. saj algus. Muusikaline sisu on väga suur, koreograafia suudab selle vaid osaliselt avada. Muusikalises dramaturgias on suur arendus, palju teemasid. Koreograafia võtab seda kitsamalt. Sümfooniliste elementidega koreograafia kohtub sümfoonilise muusikaga ja koreograafia jääb alla. Antud periood algab P. Tšaikovskist.

* Tšaikovski reform: tegeles esimesena partituuri analüüsiga.

- muusikalise kontseptsiooni iseseisvus, selle arendamine ja süvendamine

- helilooja tähelepanu on kirjanduslikul algmaterjalil

- pärast kirjanduslikku algmaterjali süvenemist eemaldub helilooja ballettmeistri algmaterjalist eesmärgiga anda läbi muusika õiged tegelaste karakterid ja eluliselt õiged tunded

- episoodide kontrastsus muusikas (võimalus arendusele)

- tegevuslikus plaanis aktiivsem rütm - pinge saavutatakse rütmikontrastiga

- oluline orkestratsioon -tämbiline dramaturgia

P. Tšaikovski on öelnud, et valmis muusikas ei tohi muuta ühtki nooti, sest ballett on samuti sümfoonia nagu iga teinegi.

(sellest ajast P. Tšaikovskilt “Luikede järv”, “Pähklipureja”, alustas ka S. Prokofjev)

IV Tants muusika sees (tanets v musõku)

Lopuhhovi süsteemi kõrgeim vorm, kus muusika ja koreograafia sisu langevad kokku. 1925 pani Lopuhhov kirja reeglid, mis aitavad püsida neljandas etapis:

1. Koreograafiline ülesehitus peab baseeruma koreograafiliste teemade töötlusel, võitlusel, parallelismil, vastandamisel - mitte aga juhuslike liikumiste kogumil.

2. Muusika ja koreograafia teemade ühtsus, sobivus (kui muusikasse on kirjutatud lendamine, ei ole koreograafias võimalik roomata)

3. Rütmine ja taktiline suhe muusika ja koreograafia vahel

4. Balletti ei tohi sisse lavastada pantomiimilisi stseene, mis ei allu muusikale; kaduma peab ka tinglik žest. Tuleb luua uut tüüpi žestid, mis alluksid muusikale väljendades mitte sõna vaid fraasi mõtet.

5. Koreograafilise ja muusikalise vormi ühtsus.

6. Tämbri ja koreograafilise emotsiooni kokkulangevus.
7. Muusika tonaalsuse muutus toob endaga kaasa muutuse koreograafias
8. Koreograafias tuleb kasutada rahvuslikke liikumisi, kui muusika seda nõuab

Kõigis teistes tantsužanrites (peale balleti) eksisteerivad need 4 võimalust (etappi) koos, sest koreograafia kunstilised jõud määratakse sellega, millise sisukusega on kompositsioonis antud möödapääsmaatud ja tahtlikud muusika ja koreograafia kokkulangevused.

Muusikalisse materjali suhtumise 3 aspekti

Koreograafia on muusika ruumiline realiseerimine ja see muusikalis-koreograafiline kujund, mis on loodud ükskõik milliste koreograafiliste vahenditega, on koreograafi muusikalisse materjali suhtumise resultaati.

Suhtumises muusikalisse materjali saab välja tuua 3 aspekti

1) **koreograaf järgib täielikult muusikalist materjali** - plastikas korratakse muusika struktuuri, vormi; muusikat jäljendatakse ka väiksemates detailides - nn "nähtav muusika"

(noote ei saa tantsida, vaja on avada muusikateose hing)

2) **Tantsuliste liikumistega püüab koreograaf luua muusika üldistatud kujundi**, anda muusika plastilise interpretatsiooni.

Tantsu enda jõud on nii suur, et võib suhteliselt iseseisvalt eksisteerida (olguigi, et realiseeritakse muusikas antud kuju - näiteks ühehäälele muusikale luuakse mitmehääle koreograafia ja vastupidi)

3) **Kahe eelneva aspekti summa:**

- kord muusika ja koreograafia langevad kokku
- kord liiguvad iseseisvalt
- kord paralleelselt
- kord vastanduvad

See aspekt on kõige huvitavam, võimaluste rohkem.

Annab võimaluse kasutada kirjanduslikku dramaturgiat; teisalt annab võimaluse koreograafilise teema arenguks

Muusikalise materjali objektiivsus on seotud koreograafi subjektiivse teadvusega (nii saavad eelnimetatud 3 aspekti eksisteerida)

Positiivsete tulemuste aluseks on muusikateose igakülgne analüüs, mis baseerub muusika tundmisel. Ainult nende oskuste valdamine annab koreograafide võimaluse ja õiguse muusikaga vabamalt ümber käia.

Plastika sfäär peaks siiski jääma primaarseks.

Kui koreograafia langeb muusikaga kokku, mõjub see **jaatusena**, tugevdab muusikas kõlavat emotsiooni.

Kui koreograafia põrkub muusikalise materjaliga, mõjub see **eitusena** (näiteks Biset "Carmeni" finaali – ma ei tantsi su muusika järgi).

Koreograafial on õigus oma iseseisvale vormile (tantsulise fraasi ülesehitusele). Koreograaf kasutab oma fantaasiat ja kõiki muusika-koreograafia vahelisi seadusi. Igasuguse muusikalise materjali plastilisel töötlusel on koreograafi pealisülesandeks muusikalise ja koreograafilise motiivi mõttelis- emotsionaalne kokkulangevus.

Motiiv muusikas on konkreetne inimkeha liigutus (kindla iseloomu, intonatsiooni ja tugevusega). Oluline, et nende motiivide vahel tekiks tõepärane, loogiline side. Kokkulangevust tuleb jälgida kogu koreograafia arengus.

Motiivistik

Motiivistikust on lubatud eralduda, kui seda nõuab kirjanduslik dramaturgia.

Motiivistiku kordus muusikas eeldab kordust ka plastikas kuid plastiline kordus võiks soovitatavalt olla variantne (või osaline). **Inimese kõrv ei harju kordustega nii kiiresti kui inimese silm!**

Muusikas A B A

Tantsus A B A₁

Kasutades koreograafias mitmehäälset muusikat võiks võtta järgmise lähte:

- inimkeha on nagu orkester (huvitavam tulemus!)
- mitmehäälsus jaguneb erinevate tantsijarühmade või tantsijate vahel

Ühehäälele muusikale loodud mitmehäälne tants on tuntud juba folkloorist.

Liigutuse ajaline iseloomustus (organiseeritus)

Koreograafia on seotud kolme ajalise üksusega:

- 1) rütm (koreograaf võib üsna vabalt rütmiga mängida)

2) taktimõõt (koreograaf peab suhteliselt rangelt jälgima taktimõõtu)

3) tempo (koreograaf peab absoluutselt jälgima tempo diktaati)

1) Muusikaline **rütm** on kordusmoment ajalises kategoorias, rütm liikumises lisab juurde ka korduse ruumilises kategoorias

Koreograafiline rütm - inimkeha liikumiste seaduspärane vaheldumine . Aluseks ajalis-rütmiliste osade vältus. Üksikud osad jaotuvad rõhuta ja rõhulisteks, nende vaheldumine annab taktimõõdu.

Tavaliselt langeb liigutuse rütm ja taktimõõt kokku.

2) **Taktimõõt** - liigutuse algus ja takti algus langevad üldiselt kokku.

Koreograafia ja muusika on juba rangemalt seotud (valsisamm, polkasamm)

On ka erandeid, kus taktimõõdulised aktsendid ei lange liigutuste aktsendiga kokku ja tekib süinkoop (masurka, rõhklöögid)

Erandid rikastavad koreograafia väljenduslikkust.

3) **Tempo** - määrab, mis kiirusega tuleb liigutusi sooritada.

Ja vastupidi - iga liigutuse sooritamise kiirus ja iseloom määravad tempo. Praktikas võib tempo aeg- ajalt muutuda.

Aeglustus - uue liigutuse õppimisel (ajutine nähtus)

Muutmise aluseks võivad olla motiivid, mis tulenevad vajadusest avada paremini teose sisu.

Kuulates muusikat fikseerin,

- kas selles on monotoonsust,

- milline on tonaalsus,

- intonatsioon, ärevus, kirk...

Paralleelsus annab koreograafiale erilised kompositsioonilised võimalused:

- emotsionaalsuse ja sisukuse väljendamise vorm

- võimaldab koreograafilise kangelase maksimaalset eneseväljendust

Muusika on ajaline kunst

Koreograafia – ruumiline

Koreograafial on komme ja võime aeg seisma panna - st kasutada katkendlikku ülevaateprintsipi. Nii on kõikidel peategelastel võimalik esile tõusta.

Koreograafia põrkub muusika ajaliste printsiipidega, sest muusika on eelkõige voolav.

Muusika aitab tantsukunsti katkendlikkust ühte sulatada.

Põhilised vead muusika ja koreograafia vahelistes suhetes

- Vastuolu laval sündiva ja muusikas kõlava vahel. Publikul hävineb kuulatava-nähtava tervik. Vea vältimiseks rida momente:

Subjektiivsed momendid	Objektiivsed momendid
- muusika teemade kujundlikkus, koreograafi fantaasia - tämbrite dramaturgia - igal pillil oma iseloom - terve orkestratsiooni iseloom	- muusikateose vorm ja tema proportsioonid - sümfoonilise arenduse ulatus - materjali kontrastsus (koreograafia peaks samaga vastama) - kulminatsioonide erinev tugevus - tempo

- Muusikalise materjali liialt vaba käsitus. Kupüürid - koreograaf jätab omavoliliselt muusikast midagi välja ja hävineb muusikalise dramaturgia loogika. Numbrite ümber paigutus. Muusikaliste karakteristikate või leitmotiivide kandmine ühelt tegelaselt teisele. Kulminatsioonide kokkulangematus.
- Tempode suhete loogika (algul muusika ja siis alles koreograafia tempo).

Palju sõltub koreograafi musikaalsusest

Kaks ohtu:

- muusikateose aeglustamine; hävineb pinge ja konflikt kaotab oma teravuse
- kiirendused hävitavad lüürilisuse jms

- Koreograafi soov luua instrumentaalmuusika plastiline ekvivalents kuid

muusikalise teema esitus ja plastilise teema esitus ei saa olla identsed: kõrv võtab vastu silmalt erinevalt. Eriti kui muusika pole kirjutatud tantsu jaoks - artist kaotab oma individuaalsuse, muutub lihtsalt instrumendiks koreograafi käes.

- Probleemid, mis seotud mehaanilise muusikaga (helisalvestus). Muusika hakkab koreograafiat dikteerima; puudub dirigent, kes koordineeriks vahekordi, üldist hingust. Kaob muusika ja koreograafia ühine moment - taassünd kohapeal.

Mehaanilise muusika puhul puudub koreograafil võimalus teha partituuri analüüs, ühesed on tämbriline puhtus, tugevus.

3. Koreograafilise sümfonismi võtted

Koreograafiline sümfonism

Koreograafilise sümfonismi eesmärk on sisu mitmekülgsem avamine. Eeldab mitme teema olemasolu ja nende omavahelist suhet.

Kaasaegses kompositsioonis toimub sageli mitme võrdväärse teema põimumine **üheaegselt esitatava** mitme erineva intonatsiooni ja rütmiga liikumistes. Selleks luuakse koreograafiline mitmehäälsus - polüfoonia.

Polüfooniliste vormide areng on seotud

- tantsumuusika arenguga (kõrgel tasemel sümfooniline muusika)
- tantsumuusikas võetakse kasutusele sonaadivorm st muusikas olemas leitmotiivid, mis alluvad töötlusele, kulminatsioon
- erinevad muusika vormid eeldavad ka erinevaid koreograafilisi vorme ja seepärast **sai oluliseks koreograafia enda areng.**

Arenguks vajalik lähe eeldas

- koreograafiliste leitmotiivide eksisteerimist
- nende motiivide töötlust
- polüfoonilise alge (kahe teema olemasolu) eksisteerimist koreograafias
- kontrastsete rütmoplastiliste väljendusvahendite (tants, pantomiim, tantsusüsteem ise) eksisteerimist koreograafias

Muusika ja koreograafia liitumisel ei tohiks muusika osa üle hinnata, olulisem on, **kuhu tantsukunst ise välja jõuab.**

Muusikas ei saa väga kinni olla, sest

- muusika ja koreograafia vahelisest erinevusest lähtudes võtab tantsufraasi formuleerimine rohkem aega
- koreograafiline tekst on suhteliselt iseseisev
- koreograafilist sümfonismi võib luua ka mittesümfoonilisele muusikale

Sümfooniliseks muutub tants siis, kui kõik ta vormis alates variatsioonidest on loodud koreograafiliste teemade töötamise printsiibil aga mitte juhuslike liikumiste kombinatsioonil.

Võtame lihtsa kolmeosalise vormi A B C .

Kui A ja B on erinevad teemad, siis C peaks jaatama kas A või B osa.

Algelemendist saab sümfooniline tants siis, kui peale koreograafilise teema töötamise avanevad tunded, näidatakse maailma või ellusuhtumist, **kui toimub koreograafiline elukogemuse üldistus.**

Vormiliselt osaleb sümfoonilises tantsus tantsijate rühm (kordeballett), mis pole fooniks vaid kannab oma teemat. Teemat, mis kooskõlastub või vastandub solisti teemaga.

Sümfoonia on üldistus ja kui koreograafia selle üldistuse jõeab, on ta nii aktiivne, et ei vaja kostüümi, rekvisiiti, dekoratsiooni, valgust, lavalisi efekte. Selleni saab jõuda läbi uue koreograafilise vormi, mille **printsiibid** on järgmised:

- peab olema mitmeosaline koreograafiline teos, kus tegelaste arv pole määratud
- koreograafiline sümfonism on tantsulise mõtte areng
- ühendab endas erinevad tantsusüsteemid
- eeldab lõpetatust, coda` t , finaali

Vahendid, millega sümfonism saavutatakse, on olemas ainult koreograafias (ei eksisteeri kirjanduses ega kujutavas kunstis)

Lähedane siiski muusikale.

Vahendid :

- koreograafiline teema, teema töötlus
- maailmavaade, tantsuline üldistus
- muusika ja tantsu täielik süntees

Sümfooniline tants on alati loominguprotsessi resultaat, mehaaniliste liigutuste režiiga seda ei saavuta.

Sümfoonilise tantsu jaoks on vajalikud:

- sisemise tegevuse läbiv liin
- pas`de leitmotiiviline arendus

Muusikas on **polüfoonia** mitmehäälsuse liik, mis seisneb mitme isesesva erineva meloodia üheaegses harmoonilises ühendamises ja arendamises. Üks hääl, meloodia,

on võidutsev, teised saadavad. Juhthääl kannab endas sisu ja teised hääled annavad värvikust ja sügavust.

Imitatsioon (imitatio) - teema kordus mingis hääles kohe teise hääle järel. Eelmine hääl jätkab liikumist, kusjuures imiteerimist võib alata juba enne eelmise lõppu (kaanon, fuuga)

Kõrvalhääleline polüfoonia - lihtsamalt öeldes on see kõrvalmeloodia kõlamine üheaegselt peateemaga.

Ehk peateema igale helile vastab heli kontrapunktis.

Polüfoonia kasutamise eesmärgiks muusikas on mitmetahulise sünteeskunsti arendamine. Muusikast lähtudes eksisteerib rida koreograafilise polüfonismi e sümfonismi võtteid.

Konkreetsed võtted, kuidas koreograafilist sümfonismi saavutada

1. **Kordus - loendus** on mõeldud eraldi poosidele, võtetele, lühikestele liikumiskombinatsioonidele. Seisneb materjali korduses, mis oli äsja esitatud eelmise hääle poolt. Seotud plastilise pausi võttega. Kordus võib toimuda alles pärast liikumise sooritamist, II hääles plastiline paus, kui I hääl tegutseb ja vastupidi. Kordus võib olla nii täpne kui variantne. Või antud vähikäiguna.
2. **Sekvents** on põhimõtteliselt sarnane eelmise võttega kuid kordust (täpset või variantset) peab olema mitte vähem kui 3x
3. **Lainetus** - printsiip sama, mis sekventsi juures, kuid kiirem. Korratakse kiiresti pooside või liikumiste **detaile** ja plastiline paus on väga lühike. Tekib nagu üksikute filmikaadrite tunnetus. Vähe muusikalist ja lavalist aega lainetuse sooritamiseks.
4. **Basso ostinato** (muusikas korduv bass või bassikäik). Seotud kordeballeti plastilise saatena. Katkematu ühe ja sama liikumise või lühikese kombinatsiooni kordamine pika soolomeloodia taustal. Soolot võib kanda ka duett, trio, kvartett. Ka foonil (kordeballetis) võib olla mitu häält e bassikäiku.
5. **Kõrvalhääleline polüfoonia** - lähtemoment: eksisteerib intensiivne soolotants (duo, trio, kvartett) ja kordeballeti saatena, kusjuures saade kordab vaid soolotantsu liikumiste, pooside detaile kas otseselt või variantselt. Pärast iga kordeballeti etteastet on kohustuslik plastiline paus. Detail fikseeritakse joonises. Ei tohi unustada, et tegemist on fooniga, peategevuse kõrvalhäälega - väiksem intensiivsus!
6. **Suurendus - vähendus** - suurendus: lavaruum täitub järkjärgult tantsijatega. Algul laval üks hääl. Järgmiste häälte tekst on kas 1. hääle kordus või variatsioon sellest. Suurenduse lõpus kõik esinejad esitavad üheaegselt peateema.

vähendus: vastupidine tegevus kuni tühja lavani. Mõlema võttega võib viia tantsijaid ühest joonisest teise või ühelt lavaplaanilt teisele.

7. **Laiendus- kokkusurumine** - 2 või 3 koreograafilist häält esitavad üheaegselt ühte ja sama tantsukombinatsiooni, kuid rütm ja tempo on kõigil häälteil erinev. Kombinatsioon peaks olema üksjagu lühike. (näiteks 1. hääl tantsib 2 takti 4/4; 2. hääl 1 takti 4/4 ja 3. hääl sama 2/4). Mõne aja möödudes vahetavad hääled oma partiid ja siis veelkord, nii et kõik läbivad kõik variandid kuni jõutakse algpunkti tagasi. (Need, kes alustasid laialt, suruti vahepeal kokku ...)

Efekt- saavutatakse koondpilt, nagu oleks igal häälel oma koreograafia.

8. **Imitatsioon** - täpse korduse võtte pikkadele fraasidele. Koreograafi otsustada jääb, kas on oluline säilitada viimane asend plastilise pausi abil, kui hääle teema on lõppenud aga teised hääled veel imiteerivad või kasutab ta pausi asemel teisi liikumisi- tagasihoidlikumalt, et mitte summutada põhihäält.

Arendatud imitatsioon - variantne kordus (võib ka vähikäiguna) Imitatsioon võib välja kasvada ka variantseks arenduseks- sekventsiks (ainult pikkadele teemadele)

9. **Hilinemine** - võtte eraldi poosidele, liikumistele, liikumisdetailidele. Täpne kordus, ainult teine hääl alustab ajaliselt veidi hiljem (nihkunud foto tunnetus). Järgnev hääl peab asetsema eelneva lähedal(kolonn, ring vm) ja hääli peab olema palju, muidu võtte ei mängi. Tekib laialivalgumise efekt. Võtet peaks kasutama kordusena, et ta kujuneks leitmotiiviks (erinevate motiividega)

10. **Kaanon** - võtte pikkade koreograafiliste lausete jaoks. Eksisteerib 2 häält.

1. hääl alustab meloodiat ja kui jõuab poolele tee, alustab

2. hääl täpset kordust. Kombinatsiooni I ja II pool kõlavad üheaegselt. Soovitav kasutada mitu korda järjest, siis saab vaataja ka asjast aru.

1. hääl/oooooooooooooooooooo/

2. hääl/oooooooooooooooooooo/

vaata videonäidet siit

11. **Fuuga** on keerulisem, kuid põhiolemuselt sarnane kaanonile. Vajalik vähemalt kolme hääle olemasolu. Eksisteerib koreograafiline teema, millele luuakse vähemalt 3 varianti (tavaliselt ka mitte rohkem):

I - fuuga teema;

II - teema arendus;

III - veel üks variant teemast (näiteks vähikäik)

Toimub teema ja kahe variatsiooni üheaegne esitus, kusjuures vormi viiakse materjal ühehäälsusesse. Fuugale on soovitatav valida eriti ere teema. Kontrastiprintsiip teema ja arenduste vahel.

| I II III I II III (I) (II) | I

| I II III I II III (I) | I

| I II III I II III | I

Lõpuks ühehäälsus - plastiline teema (või konkreetne variant). Tühjad kohad täidab koreograaf vastavalt oma soovile.

12. Kontrapunkt

Kooskõlastatud kontrapunkt - üheaegne ühe kindla meeleolu väljendamine erinevate häältega. Tantsijad esitavad iseloomult sarnaseid ja koreograafiliselt erinevaid liikumisi.

Kontrastne kontrapunkt - võtte suurvormidele; dramaturgiliselt määratud kindel arv hääli. Hääled on teineteise suhtes kontrastsed, erinevate iseloomudega. Või muusikaga kontrapunkti sattumine (eitan muusika rütmi)

Kokkuvõte: üldine alus sümfonismi võtetele on tantsumaterjali kordus variatsioonides. Võimalus kasutada üheaegselt mitut võtet ja võtted võivad omavahel minna kontrapunkti. Igal võttel peab olema sisuline põhjendus.

Võtted aitavad luua koreograafilist vormi, mille abil saab sisu väljundi. Tänu sümfonismi võtetele saame minna sügavamale nüanssidesse, jutustades näiteks inimeste erinevatest tunnetest, iseloomudest.

Algelemendist saab sümfooniline tants siis, kui peale koreograafilise teema töötamise avanevad tunded, näidatakse maailma või ellusuhtumist, **kui toimub koreograafiline elukogemuse üldistus.**

4. Koreograafia vormid. Puhta tantsu vormid.

Tegevuslikud vormid

* Koreograafia vorm laiemas mõistes on emotsionaalse sisuga koreograafiliste väljendusvahendite tervik

* Kitsamas mõistes - lähemalt vaadates - on tegu koreograafilise teose struktuuri ehk ülesehitusega.

Vorm määrab koreograafia esitamise viisid, rütmi, tempo jm iseärasused.

Koreograafiliste vormide loomisel peame arvestama

- Väljendusvahendite kompositsiooniga ehk kõigega, mis otseselt puudutavad tantsulist teksti (näiteks lavaruumi dünaamikat, liikumise ja joonise suhet, pas`de vaheldumist)
- Seotust teiste kunstidega, eelkõige muusikaga (näiteks, kui muusika on kaheosaline, siis tants võiks olla ka; kujutava kunsti või kirjandusliku materjali seotus neist lähtumise korral)

Loomeprotsessis peaks eelmainitud punktid kokku üheks tervikuks liituma.

Ajalistes kunstides on vorm püsiv kunstiline struktuur, sest ta on sajandipikkuse valiku resultaat. Vormi stabiilset püsimist seletatakse sellega, et nii jõuab sisu vaatajani kõige paremini.

Vorm rikastub, laguneb ja sünnib uuesti - ent igal juhul kannab ta endas põlvkondade kunstilise üldistuse kogemust.

Koreograafilised vormid on lõpetatud, stabiilsed tantsulised struktuurid.

Tantsukunstis on koreograafilised vormid omased vaid tantsule. Näiteks pantomiim neid ei oma.

Vormi ülesehitus:

Struktuur

Kõige väiksem vormiline struktuuriüksus on **motiiv**.

Mitu motiivi moodustavad **fraasi** - so suhteliselt lõpetatud koreograafilise teema osa, kus on olemas *leitmotiiv* ja abistav, ühendav motiiv.

Koreograafiline lause ehk **periood** omab juba konkreetset koreograafilist lõpetatud mõtet. Kaks perioodi liituvad **tervikuks** - saame juba lihtsa kaheosalise **AB vormi**. (näiteks eesti tantsus kasutatakse tavaliselt AB vormi). Kolme perioodi liitumisel saame näiteks vormi A B A₁, kus A ja B on kontrastsed, A₁ kordus.

Kõige levinumad, väljatöötatumad, on klassikalise tantsu vormid.

Klassikalise tantsu vormide kolm gruppi

I Puhta tantsu vormid ehk tantsulised vormid

Kõige püsivamad (ainult tantsulised väljendusvahendid):

variatsioon

pas de deux

pas de trois

pas de quatre

grand pas

Igal kindel ülesehitus: **adagio, variatsioonid, coda**

II Koreograafia kunsti tegevuslikud vormid

Annavad edasi mõtte liikumist, tegevuse arendust.

monoloog

tegevuslik duett

koreograafiline trio

koreograafiline kvartett

pas d` action

Tantsu kõrval kasutatakse ka plastika (pantomiimi)elemente.

III Ühendatud vormid

soolo või duett kordeballeti foonil

Mida lähedasemad on väljendusvahendid puhtale tantsule, seda stabiilsem on vorm.

Puhta tantsu vormid on situatsiooni, atmosfääri iseloomustamiseks, tegevuslikud tegevuse, loo ehk story näitamiseks.

Vormide kujunemise protsessi aluseks olid/on

- otsingud enda koreograafias
- toetumine teistele kunstidele - näiteks tuleb kasutusele uut tüüpi - sümfooniline muusika.

Algselt sünnivad uued vormid kui kontsertnumbrid.

Variatsioon (*ladina keeles - muutus*)

Soolotants ühele esitajale (võrdsustub ooperi aariaga)

On üks koreograafiline teema, mida arendatakse, muudetakse, vastandatakse. Samal ajal kasvab virtuoossus. Ülesehituselt on vorm kolmeosaline: A B A₁

Osades tempo vahetus - kas kiire-aeglane-kiire

või aeglane-kiire-aeglane

Võib olla ka A B C; lähtuvalt muusikast ka 4-5 osaline.

Tavaliselt naiste - maalähedane ja meeste - hüppeline variatsioon.

Monoloog

(alged 19. sajandis - suur osa M. Petipal, 20. saj hakkab arenema variatsioonist) Vahe tuleneb eelkõige psühholoogiast. Variatsiooni juurde ei kuulunud sisemine psühholoogiline läbielamine. Alguse saab M. Fokinist - "Surev luik"

Variatsioonist jääb kolmeosaline vorm, osade kontrastsus, arenduse loogika. Juurde tulev muutus paneb vaataja mõistma (monoloogi) kangelase sisemisi tundeid. Tekib sisemise tegevuse liin.

Monoloogi puhul kasutatakse pantomiimi elemente, suureneb plastiliste motiivide osa.

Pas de deux

Lähteks rahvatantsu võistlustantsud - algselt demonstreeriti tehnikat, graatsiat. Oma lõpliku klassikalise kuju saab romantismi ajal. M. Petipa "Luikede järv" ja "Uinuv kaunitar" täiendavad tal õplikult.

Pas de deux on kahe mitmeosalise monoloogi põimumine; kumbki väljendab konkreetse teema arengut, mis teise teemata oleks meile mõistmatu. Eelkõige on tegemist kahe armastuse monoloogiga. Tihti on variatsioonid vastandatud. Alati mees ja naine

20. saj toob uued vormid.

Tegevuslik duett - looming kahele esitajale mitmete võimalustega:

- dialoog
- kaks erinevat koreograafilist teemat arenevad paralleelselt
- kaks esitajat ühe teema arenguks

Kasutatakse kõiki koreograafia väljendusvahendeid. Tegevuslikus duetis ei väljendu mitte ainult tegelaste tundeid jms vaid ta kannab endas ka süžeed. Võib olla ka naine + naine või mees + mees duett.

Mida tantsulisem on vorm, seda rohkem on kordusi. Tantsulises duetis on kordusi vähem!

20. saj tegevuslik duett on dramaturgiliselt edasi arenenud, tooni annab üldine plastiline liin - kaks teemat kas põimuvad, on kontrastis vm. Kulminatsiooni eredust aktsenteeritakse.

Pas de troix

19.saj puhtalt divertismentlik number – kaks nais- ja üks meestantsija. Kasutati sõprade, sõbrannade iseloomustamiseks.

Tegevusliku koreograafia arenedes tuuakse pas de troix`sse osalema ka peategelasi.

Koreograafiline trio

annab palju rohkem võimalusi tegelaste kombineerimiseks

(näiteks armastuse kolmnurk)

Pas de quatre

[ka Inglise päritolu ballitants 19. sajandist]

Tantsuline kvartett; ülesehituselt divertismentlik, tegelaste iseloomustamiseks, nagu üheosaline miniballett (näiteks Perrot` lavastas balleti “Kvartett neljale tantsijannale” ja näitas seal nelja tantsija iseloomujooni.)

Koreograafiline kvartett

eelmainitu vabam variant

Pas ansamble`d võivad olla ka suuremad, ulatuslikumad -juhul kui osaleb kordeballett (pöördepunktides, kulminatsioonides)

Kordeballett aitab näiteks läbi kontrasti esile tuua esitantsija meeleolu.

Kordeballett võib olla nii pea- kui saaterollis. Varem oli põhiliselt fooniks kuid praegu võtab kordeballett peategelase jooni(rahvatantsus see toimib) - võimaldab varieerimist (näiteks anda korruga mitut koreograafilist häält)

Suure pas ansamble kaks liiki:

***Grand pa* (pr k. suur tants)**

sündis romantismis, kõrgeaeg M. Petipa loomingu. Väljendatakse poeetilisel ja üldistatud kujul balleti sisu. Tantsivad nii solistid kui kordeballett.

***Pas d`action* (tegevuslik pas)**

Üheaegselt (paralleelselt) näidatakse vaatajale seda, mida tavaliselt esitatakse eraldi. Iga kangelane esineb oma plastilise temaga. Alati seotud balleti süžee arenguga.

Tantsulis- pantomiimiline vorm. Tihti esitatakse vaatuse lõpul adagio tempos. Kokkuvõttev stseen. Näiteks "Giselle" I vaatuse lõpp on pas d'acion.

Tantsusüit

Mõiste aluseks on muusikavorm, mis koosneb mitmest iseseisvast kontrastsest osast. Areneb kahe ajaloolise tantsu vastandamisel

- pavana (aeglane) Hispaania päritolu
- galjard (kiire) Itaalia - Prantsuse päritolu
- 19. saj lisandub siia ka valss.

19. saj lõpul hakkavad heliloojad looma teatrimuusika süite. Näiteks P. Tšaikovski ("Luikede järv")

Tantsukunstis on ta vorm, mis koosneb mitmest tantsust ühise teema all, näiteks

- klassikalise tantsu baasil - väikeste luikede tants/suurte luikede tants
- rahvaste tantsude baasil - "Luikede järve" ballistseen
- ühe rahva tantsud kontrastiprintsiibil
- erinevate heliloojate muusikad allutatud ühele teemale

Põhiline on osade kontrastsus, kiirete ja aeglaste rütmide vaheldumine. Osade arv võib olla väga erinev.

Pas ansamble

Ajalooliselt kujunenud mitmeosaline tantsuvorm pas de deux`le, pas de trois`le, pas de quatre`le, mille üksikud osad on suhteliselt terviklikud.

Osad: 1.entree; 2. adagio; 3. allegro; 4. coda

1) **entree** - keskajal tähendas pidulikku paraadi, külaliste tulekut pidusaali. 17-18. sajandil komöödiaballeti või ooperballeti ühte osa, kus tantsijad kopeerisid laval muusikat või sõna tegevuses

19.-20. sajandist on sissejuhatav osa - [artistide lavaletulek](#).

2) **adagio** -(muusikas (it k) aeglaselt, rahulikult)

- [pas ansamble aeglane osa](#), [lüüriline osa](#), pas de

deux`s näitab inimeste hingelist armastust.

Lõpetatud vorm konkreetse ülesehitusega

[ka III osa klassikalise tantsu tunnis - sujuvatest

liikumistest, poosidest koosnev tantsuline osa, mis

arendab koordinatsiooni, liikuvust, harmooniat]

3) *allegro* - (*muusikas it k lõbus, elav*)

[Ka muusikateose üks vorme, sonaadi osa - allegrona

koosneb kahest erinevast teemast]

- pas ansamble`tes kiire, variatsioonide osa

põhineb adagio materjalil.

pas de deux`s esitavad mees ja naine

pas de trois`s “ naine, mees, naine

[ka klassikatunni lõpetav osa -virtuooslikus, tehnika]

4) *coda* - (*it k saba*)

[muusikas muusikateose lõpetav osa, antakse peateemade kokkusurutud üldistus; etenduse vaatuste ja koreograafia suurvormide lõpuosa - koostants, kus kõik tegelased laval]

- pas ansamble`s kiire finaalne osa mis luuakse peateema baasil olles variatsioonide loogiliseks jätkuks. Tõmbab otsad kokku.

5. Tantsu analüüs

Kuidas analüüsida, hinnata tantsu?

Võtke tervet tantsu kui KUNSTITEOST

- Kas looja on eesmärgi saavutanud? Kas tants tundus tähenduslik ja vaatamist vääriiv või oli selgusetu ja mõttetu?
- Kas tantsus oli järjepidevust? Kas ta hoidis huvi üleval kogu tantsu kestel või olid mõned nõrgad kohad?
- Kas tantsu iga osa oli terviku jaoks olulise tähtsusega?
- Kas tantsu stiil oli selgelt määratletud ja seejärel järgitud kogu tantsu kestel?
- Kas materjali sisus oli küllalt sügavust ja mitmekesisust või ta oli liiga lihtne, naiivne ja etteaimatav?
- Kas oli näha tantsu ülesehituse ühtsust tema rütmistruktuuri kaudu?

- Kas oli üllatusmomente või oli kõik liiga hõlpsasti jälgitav?
- Kas muusika valik – või muu helitus või helifoon saateks – oli sobiv tantsu teema jaoks?

Pärast tantsu käsitlemist tervikliku kunstiteosena võiks tantsukompositsiooni õppija veelgi edasi mõtiskleda. Tantsus on palju enam kui tema “tükid, osised”, kuid neid saab eristada ja hinnata. Järgmised küsimused võivad selles protsessis abiks olla:

1. Mõelge tantsu mõttele:

- Kas tantsu peamine mõte, idee oli edasi antud, osaliselt edasi antud või üldse mitte edastatud?
- Kas liigutuse kujundid olid tõlgendatavad?
- Kas vorm aitas mõista aluseks olevat teemat?
- Kas idee/mõte oli hõlpsasti tabatav või pidi vaataja pingsalt otsima, et tähendust leida?
- Kas teema oli liiga sügav ja keerukas selleks, et seda tantsulise liikumise keelde tõlkida?

Lihtsad ideed/mõtted, mida antakse edasi kunstniku osavusega ja originaalselt loovad tihti kõige edukamad tantsud. Originaalsuse jahil seevastu on looja valinud materjali, mis on oma suhtes ideesse liiga segane/selgusetu ja seetõttu ületõtlusega kaotanud lihtsuse.

Kas mõte on väärt seda, et teda tantsus väljendada? Kas ta vajab või väärib kunstilist väljendust? Kas sellel on kaasaegses maailmas tähendust?

Kas ta tekitab emotsioone ja virgutab taju/meeli?

Kas suhtlemine põhineb isikliku mulje seadmisel või kulunud klišeede kogumikul?

2. Mõelge liigutuste sisule:

- Kas looja valis tantsu mõttele vastavad “õiged” liigutused?
- Kas esines avar valik liikumisi, mis tekitasid vaheldust ja huvi?
- Kas tegevusele, kvalitatiivsusele, ruumile ja suhtele asetatud rõhk oli tasakaalus või oli mõnele neist ülemäära kontsentreeritud?
- Kas liigutused olid hõlpsasti eristatavad kui sümboolsed või esinduslikud tähendusriikka suhtluse poolest? (Kujutavad või väljendavad, metafoorsed)

TEGEVUS

- Kas tegevus oli muudetud huvitavaks varieeritud koordineerimise ja kõrvutamistega?
- Kas tegevuse valik oli tantsu jaoks küllaldane? (tavaliseks veaks on see, et valik piirdub peaaegu ainult žestide ja keha ruumi asetamisega)

OMADUSED

- Kas tantsus oli küllalt kvalitatiivset või dünaamilist varieerimist?
- Kas omadused "värvisid" tegevust sobiva valguse ja varjuga, hõlmates seejuures tähendust?

RUUM

- Kas liikumise ruumiline aspekt oli mõtte seisukohalt oluline?
- Kas looja kasutas ruumi laval parimate tulemuste saavutamiseks ning arvesse võttes tegevuskohta ja tema väljendusvõimalusi?
- Kas tants oli huvitav visuaalne eksperiment, mis käsitles jooniseid ja kujusid/vorme ruumis kooskõlas tantsu ideega?
- Kas fokuseerimise kasutamine oli märgatavaks jooneks ja kas ta andis kavatsatud edasi?
- Kas liigutused olid ruumis piisavalt laiendatud/väljasirutatud selleks, et publik neid hindaks?

SUHE

- Kas idee jaoks oli piisavalt või liiga palju tantsijaid?
- Kas grupi suhe anti edukalt edasi?
- Kas kooskõla saavutati?
- Kas üksikud tantsijad olid grupis eelistatult paigutatud visuaalse efekti saavutamiseks või varjasid osa tantsijaid mingil ajal teisi?
- Kas grupi visuaalne kujund keha vormide, tasandite ja liikumisjooniste täiendamise suhtes ilmnis tantsus edukalt ja tähendusrikkalt?
- Kas soolo eristus tähtsana "ground bass" (tausta) olemasolu korral või kaotas oma väärtust lihtsalt eelolevate ja järgnevate numbrite tugevuse tõttu?
- Kas tantsijate hulk oli kogu aeg absoluutselt vajalik või oli hetki, kui duod oleksid võinud olla pigem soolod ja triod duod jne.

3. Mõelge vormiehituslikele elementidele:

- **Juhtmõte:** kas juhtmõtted olid ilmsed ja panid aluse kogu ülejäänud tantsu sisule?
- **Kordus:** kas tähenduse loomiseks valitud liikumistes oli kordust küllalt või oli kordus üleliigselt rõhutatud?
- **Vaheldus ja kontrast:** kas tants kasutas vaheldust ja kontrasti parimal ja kõige sobilikumal moel või oli kontrast sisse pandud kontrasti enese pärast ilma vajaliku viiteta terviku tähendusele?
- **Haripunkt või tipphetked:** kuidas kerkisid esile haripunktid või tipphetked? Olid need ilmsed ning piisavalt jõulised?
- **Üleminekud:** kas üleminekud sulasid kokku ja muutusid osaks tervikust? Kas nad leidsid efektiivset kasutust kui ühenduslülid erinevate osade vahel?
- **Proportsioon ja tasakaal:** kas tants oli siulises tasakaalus või tundus üks osa esitatuna kui ebaoluline? Või oli üks osa liiga pikk ja teine samas liiga lühike? Olid osad äkki liiga ühepikkused? Kas eri osade vahel oli huvitavaid erinevusi?
- **Loogiline arendus:** kas tantsu tervikuna oli lihtne jälgida? Kas idee kerkis esile loogiliselt või oli sisus palju ootamatuid muudatusi, mis teemat häirisid? Kas lõpp tuli tõesti esile olulisena piisavalt selge ülesehitusega või jäi ta venima?
- **Ühtsus:** kas tantsust moodustus terviklik ja ühtlustatud idee avaldus/manifestatsioon? Kas tants oli hästi üles ehitatud, nii et igal tantsu osal oli oma roll olulise, tähendusrikka ja kunstilise tervikliku vormi moodustamisel?

4. Mõelge stiilile

- Kas teema väljendamiseks oli valitud sobiv stiil?
- Kas tants oli stiililiselt seotud?
- Kas tänapäeva tantsu kontekstis on stiil oluline?
- Juhul, kui ülesandeks oli mingi stiili täpne kajastus, näiteks luua tants Grahami või Rock`n Rolli stiilis, kas siis oli nimetatud stilistikat piisavalt mõistetud ja selle kindla stiili detaile juurde liidetud?
- Kui ülesandeks ei olnud mingi tuntud stiili kajastamine, kas siis stiilikasutus oli piisavalt originaalne?
- Kas esitajad suutsid stiili esitada vajaliku selgusega?

5. Mõelge esitlusele

- Kas tantsija esitus rikastas või mõjus tantsukompositsioonile negatiivselt?
- Kas esineja oli siiras ja esinemine kaasakiskuv?
- Kas nõutud tehnilised oskused olid tasemel, rikastades tantsu või rikkusid tehnilised puudujäägid kompositsiooni?
- Kas esineja muutis kujuteldava liigutuste sisu reaalseks vastavalt tantsu looja soovidele või muutis tema enda interpretatsioon mingil määral looja kavatsusi?
- Kas esinejad tantsisid sooviga publikule mõtet edasi anda või olid nad liiga hõivatud iseenda või grupiga, et seda positiivselt teostada?
- Kas tantsu stilistika oli tuntav kogu esituse jooksul?

6. Mõelge motivatsioonile kui tantsu algatajale:

- Kas motivatsioon oli sobilik, et sellest tekiks tants?
- Kas ta oli ilmne tantsu lähtekoht või läks tema olulisus kaduma?
- Kas motivatsiooni vaadeldi kunstiliselt rikka kujutlusvõimega, et stimuleerida huvitavat tantsu või tõlgendati seda liiga otseselt või liiga kergelt?

7. Mõelge abistavatele (kunstilistele) elementidele kui tantsu saatjale:

- kui tantsija(d) kostüümi/rekvisiiti (näit. posti, katet/mantlit, materjali) käsitlesid, kas siis tehti seda vabalt ja selgelt või tundus olevat liiga keeruline ?
- Kas kasutatav objekt põhjustas tantsija(te)le liigutuste piiratust?
- Kas kaasatav kunstiline abivahend oli liiga suur või iseenesest oli seda liiga palju, jättes tantsija väikeseks/ebaoluliseks ja tähtsusetuks?(näit. film, mida näidati seinale tantsijate selja taga)

Kui saatjaks kasutati muusikat:

- Kas see sobis kokku tantsu ideega?
- Oli seda tantsu tarvis lühendatud ja valesti kasutatud ning seetõttu sobimatu või kõlbmatu?
- Kas looja kasutas fraseerimist muusikas või ignoreeris seda?
- Kas muusika oli liiga jõuline või liiga kerglane selletantsu jaoks? (näit. kui soolot tantsitakse sümfooniaorkestri saatel või kui suur tantsijate grupp tantsib klaveri soolopala saatel)

- Kas looja kasutas muusika struktuuri õigeaegselt ja sobivalts?
- Kas muusika oli tõesti vajalik ja tantsust lahutamatu osa?

8. Mõelge teistele lavastamise vahenditele:

- Kas dekoratsioonid/valgustus olid mõtte seisukohast olulised?
- Kas dekoratsioonid/valgustus toetasid tantsu või olid tantsu üle?
- Kas dekoratsioonid olid korralikult paigaldatud ja kas neil oli piisavalt otstarvet oma olemasolu õigustamiseks?
- Kas kostüümid olid idee ja tantsu stiili jaoks olulised?
- Kas esinejad said kostüümides liikuda vabalt ja ilma takistusteta?
- Kas grimm oli soodustavaks lisaks?
- Kas mõni lavastamise võtetest tõmbas tähelepanu tantsult eneselt eemale?

Jacqueline M. Smith-Autard

Dance Composition

2005 London

Märkmeid ja vihjeid vigade vältimiseks

1. SÜMMEETRIA ON ELUTU

Kuju, vormi otsimisel – sellel on tähenduslik “kood”

Sümmeetriline kujund sisendab alati stabiilsust, puhkust, kiretust. Sellisel kujul kasutatakse teda enne algust, tegevust või kui tegevus on vaibunud.

Sümmeetria on hea rahulikes osades, rituaalis, algustes või lõppudes, kus kõik on nagu selge ja ühene.

Algajad koreograafid käituvad kui lapsed oma liigutuste valikus ja õnnetuseks mõned neist ei õpigi mitmekesisust. Kuid minnes väljatöötatud grupikompositsiooni juurde, kus iga tantsija kasutab sümmeetrilist kätekombinatsiooni tasakaaluinstinktina, saame ülekujutatud - kõik käed väljas – pildi.

Sümmeetriline seade on harva midagi muud kui – kaks ühele, kaks teisele poole sooritatud liigutust.

Ülekasutatud sümmeetriline seade on lisaks naiivsusele ka väga igav. Kunstnikud kasutavad alati teisendatud sümmeetriat, sest nad teavad – sümmeetria = dekoratiivkunst, tarbekunst (nagu tapeet, tööstuslik masstoodang jms)

Teisest küljest tantsija instrumendiks on ta oma keha – seega psühholoogiline kohustus ja soov püüelda mugavusele, st. liikuda ilma tasakaalukaotuseta on üsna jõuline. Laste puhul on see võluv kuid laval kahetsusväärne, tüütav, etteaimatav, primitiivne, pingevaba.

2. KAHEMÕÕTMELISUS ON ELUTU

Inimese keha on kolmemõõtmeline, ka ruum. Pole ebainimlikumat liikumist kui rasvaselt lineaarsed seaded. Kuid vahel mõjuvad väga efektselt – kasutatuna kontrastiks (näiteks kui on tegemist 2-dimensioonilise lähtega, kas või egiptuse reljeefid, kreeka vaasid, pabernukud vms).

3. SILM HAARAB KIIREMINE KUI KÕRV

Silm on rohkem arenenud kui kõrv, mis ninast jälle kaugel ees.

Põhjus selge- silm on meie elus põhiinformaatoriks . Mitte ainult silma kiirus vaid ka koostöö kõrvaga annab toimuvat pildi(haistingu).

Seega ei tohi laisalt võtta tantsunumbri harjutamist muusikasse – muusika peaks kandma liikumist.

/silm harjub ja registreerib korduse kiiremini kui kõrv – lahenduseks variantne kordus/

4.LIIGUTUS MÕJUB LAVAL AEGLASEMA JA KAHVATUMANA

Üks murdepunkt – kui stuudios sündinud tants kantakse lavale üle. Kohe tekib rida vastuolusid.

Distantis toob enamuse nõrku kohti tantsus välja. Dünaamika pole enam nii jõuline, isikupärasus on kahvatum, intensiivsus tundub aeglasem – ja hädavajalik vitaalsus puudub – nüüd tundub ta liiga pikana. Ainult ühes osas on asi selgem – suudad ühe hetkega haarata laval toimuvat, mitte ei pea pead punktist-punkti pöörama, mis stuudios oli paratamatu.

Samuti paistavad ebaloogilised apsud selgemini kätte, sest detailid on palju ilmsemad distantisilt. Mõni võib arvata, et väikesed liigutused ja ebatäpsused on piiratud ulatuses paremini nähtavad. Praktikas igatahes küll mitte.

Tegelikkuses – rühma tantsijate liigutuste täpsus, mis stuudios üle kontrollitud, muutuvad lavale asetatuna piinlikult “mustaks”. Enam kui kindel, et sealt karjub vastu vajadus korrektuuri järele. On ilmne, et teadvustades eelnevat, saab teha muudatusi stuudios – kõik, mis tundub natuke liiga kiire, liiga äkiline, terav, liiga suur, liiga agressiivne, on lavale jõudes üsna tõelähedane.

5. KÕIK TANTSUD ON LIIGA PIKAD

Kõigi minu paljude aastate tantsuvaatamise kogemuste peale võin öelda, et mäletan vähest käputäit numbraid(etendusi), mis olid liiga lühikesed. Siia kuuluvad kõik tantsuvormid ja liigid: ballett, rahvuslik, modern ja jazz. Enamikku neist oli "parandatud" muusika lõikumise ja lühendamisega. Kõik (vaatajad) tunduvad ära tundvat – tajuvat liiga pikka kompositsiooni välja arvatud koreograaf ise.

On olemas teine ravim peale lõikumise liig-pikale tantsule, ja see on palju maisem, palju tugevam, leiutamisrõõmu pakkuv – teisisõnu – rikkalikum segu võib kogu asja hinges hoida ka originaalpikkuses. /vaataja tajub alateadlikult, kui on üle komponeeritud; koreograafi suutmatust ebaolulist (vähem huvitavat) materjali kõrvale jätta – ikkagi minu tehtud!

6. HEA LÕPP ON 40% TANTSUST

Lõpetamine on eriti tähtis osa, mille pärast looja muretsema peaks. Teatris on viimane osa mitte ainult tugevaim vaid kaldub ka kujundama publiku hinnangut, arvamust – mis pole ehk kõige õiglasem kuid see on FAKT. Kui eesriie langeb, on see äkiline värvide, emotsioonide, tegevuse, muusika katkemine. Ja kui see tuleb saali nõrgalt (muusikalise võrdlusena paisutamata) või ebaloogilise lõpuna, on publiku esmane reaktsioon pettumus – ja siit kujuneb kahjuks ka üldistatud mulje – kogu lavastus on täielik ebaõnnestumine. Nõuab jõupingutust, et hea tahte pärast mäletada näiteks seda, et jah, algus oli ideaalne, keskel oli ilus tõus, muusika oli omandatud vms – ikkagi suunab kaoses lõpp psühholoogilise pimedusega tugevalt arvamusse, et kõik ebaõnnestus.

Kui viimane eesriie langeb, ei soovime tunda hämmeldust või kaotatud lõpu või pettumuse tunnet; me tahame olla värskeks raputatud ja motiveeritud sedavõrd, et suutmata murda psühholoogilist rünnakut – plaksutada käsi ja rõõmustada.

7. MONOTOONSUS ON HÄVING, OTSI KONTRASTE

Tõeline koreograaf on see, kes oskab valida liigutuste laiaast valikust talle oma omase personaalsuse. Enamus inimesi elab ja sureb oma kitsas "mullis". Nad võtavad kõiki situatsioone vastu kiire närvilise energilisusega või järelandlikult ja rahulikult.

Nad on kas tegijad või mõtlejad, optimistid või pessimistid.

Kuid et olla edukas koreograaf, novellist või helilooja, tuleb otsida ja püüda mõtestada, mõista võõraid seisukohti ja *timing*ut. Lähemalt - tantsija, kelle normaalne *timing* on keskmine, mõõdukas ja kes ei armasta lahkuda põrandast, hakkab halvasti mõjutama, takistama loojat tema valikutes; mitte ainult selle pärast, et tulemus tuleb monotoonne, vaid et moderatsioon on üks igavamaid valdkondi üldse. Väga aeglased või väga kiired tempod on palju haaravamad, sest viivad kaugemale igapäeva sammustikust ja rütmist.

Kardan, et seda juhtub kõigi algajatega. Seega on meil liiga palju surmavalt keskpärasust, keskpärasust kõiges. Olles ekstreemsed ainult oma igavuses. Moderatsioon kõigis asjades võib olla hea kuid tantsus on see häving.

8. ÄRA MUUTU MUUSIKA "ORJAKS" , ÄRA SANDISTA TEDA

Koreograaf ei pea muusikat jälgima noot-noodilt, fraas-fraasilt, osa-osalt - sest miks tantsida täpselt sedasama, mis helilooja on muusikasse juba pannud. Ja tants on muusikast erinev kunstiilik. Erineva subjektiivsuse ja psühholoogiliste seadustega.

Ideaalsed suhted muusika ja koreograafia vahel - kui täiendavad teineteist, nagu abielu(mitte kaksikud).

Teisest küljest peab koreograaf austama muusikat (näiteks säilitama vormilise ülesehituse).

Toimiv suhe saab paika teadmiste, maitse ja respektiga.

9. KUULA KVALIFITSEERITUD NÕUANNET, ÄRA OLE UPSAKAS

10. ÄRA OTSI MÕISTUSPÄRAST VAID PÕHJENDATUD LIIGUTUST

Kommutatsioon on motiveeritud liigutusel märksa suurem.

Elu loogika, keha keel

11. ÄRA JÄTA LÕPETAMIST KÕIGE LÕPPU

Soovitus lõpuni mõelda enne kui loomisstress sind haarab. Tihti varem mõttes välja mõeldud ideaalne lõpp ei pruugi hakata praktikas tööle. Kui lõpuosale sammuvalikuid, arendusi teen, suhestun ja arenen koos materjaliga. Kui sattuda surnud punktile, on mingid niidid juba paigas, mingid ekskiisid praktikas läbi mängitud.

Soovitus - peatada töö keskpaigas üldine protsess ja veeta palju kontsentreeritud tunde lõpuosa seadmisega, kui vaja, sättides ja ümber tehes - on ju tegemist suhteliselt lühikese lõiguga. Ajaliselt.

*Doris Humphrey
Art Of Making Dances
1959 New York*