

2. Каптерев П. Ф. Педагогика – наука или искусство? / П. Ф. Каптерев // Избранные педагогические сочинения / Под ред. А. М. Арсеньева. – М. : Педагогика, 1982 – С. 49–62.
3. Милль Дж. Ст. Система логики силлогистической и индуктивной: Изложение принципов доказательства в связи с методами научного исследования. Пер. с англ. / Джон Стюарт Милль. – М. : ЛЕНАНД, 2011. – 832 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Гос. муз. изд-во, 1958. – 319 с.
5. Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. – Мн. : Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.
6. Покровский Б. Сотворение оперного спектакля / Борис Покровский. – М. : Детская литература, 1985. – 144 с.
7. Серов А. Н. Курс музыкальной техники / Александр Николаевич Серов // Критические статьи. – Т. 1 – СПб. : Типография Департамента Уделов, Моховая, д. № 40, 1892. – С. 498–521.
8. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. — К.: Наукова думка, 1970—1980. — Т. 8. — 927 с.
9. Тулов М. А. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии / М. А. Тулов. – Киев, 1853. – 396 с.
10. Ушинский К. Д. Собрание сочинений : Т. 8 Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии, т. 1 / К. Д. Ушинский. – М.-Л. : Издательство Академии педагогических наук, 1950. – 774 с.
11. Шёнберг А. Проблемы преподавания искусства / Арнольд Шёнберг // Стиль и мысль. Статьи и материалы. – М. : Издательский Дом «Композитор», 2006. – С. 257– 261.
12. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мистецтво> ; Наука.

УДК 78:37]:[7.071.4:792.82

Кравчук О. Г.

МУЗИЧНА ОСВІТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Пошук ефективного музично-хореографічного синтезу у вищій освіті балетмейстера відбувається в контексті інтерпретаційно-творчої проблематики професійної діяльності. Музична освіта балетмейстера методологічно забезпечується єдністю цілей освіти, симультанним підходом до музично-хореографічного синтезу, в предметному полі якого – формування ціннісної свідомості та ціннісного світогляду балетмейстера.

Ключові слова: синтез музики і танцю, музична освіта, пластична інтерпретація музики.

The search for effective music and choreography synthesis in the higher education of the choreographer takes place in the context of the intensified attention to the interpretational-creative component of the professional activity. Musical education of the choreographer is methodologically ensured by the unity of education objectives, simultaneous approach to music and choreography synthesis, which has the formation of the choreographer's value awareness and value outlook in its object field.

Keywords: music and dance synthesis, musical education, flexible interpretation of music.

Збереження актуальності проблеми цілісного сприйняття різних видів мистецтва спостерігається з середини ХХст. Різноманітні класифікації видів мистецтва (Ю.Б.Борев, В.В.Ванслов, Г.М.Падалка) та освітні методики, які ґрунтуються на визначених критеріях, не завжди пояснюють механізми поєднання та методи і прийоми їх втілення в педагогічну практику мистецьких вищих навчальних закладів. Сьогодні, внаслідок, по-перше, значного розширення сфери мистецького й освітнього синтезу, по-друге, активізації уваги дослідників та педагогів-практиків до проблем хореографічного мистецтва в контексті проблематики педагогіки вищої школи, одним з актуальних напрямків розробки нових форм художньої

діяльності є музична освіта професійних хореографів – керівників хореографічних колективів, балетмейстерів, викладачів фахових дисциплін. В цій галузі практика ще значно попереду розвитку теоретичних основ.

Інтерпретація музики, музичних творів є провідним професійним вмінням балетмейстера в практиці пластичного опанування музики на сцені. Така практика не є частковою проблемою якогось окремого персоніфікованого творчого методу, ширше – невичерпною проблемою загальної морфології мистецтв, тому вища хореографічна освіта перш за все повинна бути спрямована на розкриття наукових основ музичного мистецтва.

Мета статті – пошук шляхів вдосконалення сучасної методології музичної освіти балетмейстера через осмислення лексичної природи синтезу пластично-рухової та звуко-образної ідеї, відображеної ще у прадавньому синкретизі танцю і музики та спрямованої на досягнення світобудови через візуалізацію слухових образів.

Завдання роботи конкретизують мету у напрямках визначення джерела феноменологічної єдності музики і танцю, виявлення найбільш очевидних та незаперечних аналогій, смислоутворюючих паралелей у співвідношенні мистецтв, формулювання методології музичної освіти майбутнього балетмейстера у вищому навчальному закладі.

В сучасній хореографічній постановці повною мірою реалізуються три рівні звучання музики: фізико-акустичне (або природно-фізичне), інтонаційно-комунікативне (або інтонаційно-біологічне) та духовно-ціннісне (або ціннісно-смісловне, соціокультурне). Музика, якісний підсумок системно-еволюційного становлення матерії (за О.С.Клюєвим), посилює виразність танцювальної пластики, надаючи їй емоційну і ритмічну основу, забезпечуючи в звуковому матеріалі означені рівні звучання, які пов'язані з неживою, живою та соціокультурною матеріями. Саме у такій послідовності презентується системно-еволюційний рух матерії в цілому, тому названі рівні звучання можна розглядати як етапи еволюції музичного мистецтва, який розгортається за загальним принципом якісного удосконалення.

Вплив музичної основи на глядача хореографічної постановки, людини біо-соціо-космічної (за Клюєвим О.С.), відбувається, відповідно, у трьох напрямках – на свідомість, підсвідомість та надсвідомість. Вплив на підсвідомість обумовлений відповідністю її організації біологічних процесів; як відзначає Г.В.Воронін, «в сучасній музичній системі тривалий слуховий відбір, спрямований мелодико-гармонічним інстинктом людини, забезпечив високий ступінь її відповідності певній системі внутрішніх біологічних (психофізичних) процесів», «музика якось закладена, захована всередині нас, але ми цього не усвідомлюємо» [1,с.32].

На свідомість музика впливає завдяки найважливішому структурно-організаційному елементу – інтонації, яка уявляє собою певний об'єкт для аналізу. За словами Б.Асаф'єва, «музика – мистецтво смислу, що інтонується» [4, с.125]. Оскільки, таким чином, змістом інтонаційного строю музики є смисл, первинне «біологічне» сприйняття музичного мистецтва стимулює «роботу» свідомості людини з розшифровки, розкодування цього смислу і тому, безумовно, сприяє його розвитку.

Вплив на вищу свідомість музика здійснює внаслідок природи багатозначності аналітичного джерела інтонації, його максимальної узагальненості, що потребує для свого «розкодування» певного творчого інсайту, інтуїції людини. Інтуїція, за твердженням Ф.В.Равдонікаса, «є синтетичне судження, що засновується на мобілізації (більшою часткою неусвідомлюваній) величезного кола чуттєвих, образних та інтелектуальних асоціацій, охоплених однією ідеєю» (образом, переживанням, яке не може бути адекватно вираженим дискурсивно, «розумними словами»), т.т. прояв інтуїції є проявом вищої свідомості, надсвідомості [4,с.144].

Можливість впливу музики, що полягає в основі хореографічної постановки і супроводжує сценічну дію, є безперервною (на відміну від драматичного театру) та комплексною – на підсвідомість, свідомість та надсвідомість. Крім того, синтез часового та просторового вимірів становить генезисну сутність єдності музичного і хореографічного мистецтва, в якій хореографія оперує всіма видами художнього опанування простору (від живопису, скульптури, архітектури), а музика є довершеним художнім втіленням

просторово-часового начала. Просторова орієнтація музично-хореографічного синтезу, його аудіовізуальна єдність забезпечується наявністю феноменологічного елементу – руху (музичний рух – хореопластика), відносно якого Е.Бентлі міркував: «Лише рухи, що розізнаються в музиці, здатні допомогти нам якимось зрозуміти або уявити траєкторію у часі-просторі» [1, с.58].

Розвиток здатності діагностувати типи музичного руху визначається ключовими факторами процесу викладання дисципліни «Історія музики» для балетмейстерів. Для визначення типів музичного руху важливо керуватися висновками Ігоря Стравинського щодо природи музичного часу: «Будь яка музика... встановлює особливе взаємовідношення, певний вид контрапункту між плином часу, її власною тривалістю та матеріальними і технічними ресурсами, за допомогою яких вона має прояв» [5]. В межах дисципліни «Історія музики» предметом музичного сприймання та осмислення є власний час кожного музичного твору: його збіг з онтологічним плином часу розгортання музики та внутрішнім психологічним часом або неспівпадіння-трансформація-подолання.

Музичний час перетворюється в хореографічний залежно від того, як балетмейстер осмислює композиційну архітектуру музичного твору (подрібнення, наскрізне розгортання, поєднання подрібнення з наскрізним розгортанням та ін.) та долає фактор формального збігу, що свідчить про знаходження нового, власне музично-хореографічного часу. Виховання внутрішнього слуху балетмейстера має на меті пошук *додаткового виміру*, відчуття чогось іншого, ніж безпосередньо відкривається при сприйманні музики.

Хореографія, маючи етимологічні зв'язки з пластичними зображальними мистецтвами та оперуючи їх смисловими цінностями, володіє арсеналом всіх можливих в природі типів руху та можливістю їх візуальної ретрансляції. Досліджуючи лінійну сутність художньо-живописного простору, художник ХУІІІ ст. Уільям Хогард формулює основний принцип пластичного втілення руху – осмислення лінійної сутності простору в живопису. Дотримуючись цього принципу, проектуємо його на лінійне членування багатомірної музичної тканини (звуки, інтонації, фрази і т.д.), на специфіку лінійно-контурного бачення всіх її складових, органічне поєднання яких складає сутність музичного стилю.

Фаховий підхід до «розшифровки» всіх складових музичної тканини забезпечує успіх пластичної трансформації музичного тексту хореографом, всі найважливіші засоби музичної виразності набувають свого смислу в засобах хореографічних. Синтез музичної форми та хореографічної архітектури народжує той додатковий вимір, який можна назвати музично-пластичною драматургією.

Музика, що талановито втілена у пластиці, формує у свідомості додаткові виміри смислу, якість такого смислу є пропорційною якості художніх властивостей хореографії. Дослідження художньо-значимих аудіовізуально доступних творів хореографів Ф.Аштона, Дж.Баланчина, М.Бежара, Н.Дуато, М.Грехем, Ю.Григоровича, І.Кіліана, Дж.Кранко, Х.Лімона, К.Макмілана, Дж.Ноймайера, Р.Петі та ін. доводять глибинну виваженість механізмів структурування музично-хореографічного простору, засновану на відчутті й осмисленні лексичних взаємозв'язків музичної та хореографічної мови: мелодико-інтонаційного строю музики та контурно-графічного образу пластичного руху, музичної фактури та хореографічного простору, музичної гармонії та логічного структурування музично-хореографічного матеріалу, поліфонії та лінійної багаточаровості хореографічного тексту, музичного темпо- й метро-ритму та енергетичної інерції хореографічного руху, оркестровки та хореографічного колориту, перспективи і простору, тембрової драматургії та сценічно-композиційних рішень.

Враховуючи важливість хореографічної інтерпретації музики як складного комплексу образних та ритмопластичних алегорій, формулюємо провідну ідею викладання історії музики для хореографів – осмислення специфіки інтонаційного образу світу музичного твору, стилю, художньої школи, напрямку, епохи через фізіогноміку та символіку музичного і хореографічного руху.

Балетмейстер працює із звуком, враховуючи основні специфічні риси, що належать різним музичним стилям. Особливі складності виникають при роботі з творами музичного постмодернізму. Н.Б.Маньковська зазначає: «Ключовими для музичної естетики

постмодернізму є проблеми звукового синтезу, гетерофонії, алеаторики, імпровізаційності, комунікативності, відкритості композиції. <...> Рух дозвукового синтезу визначає відхід від відомих вокальних звучань заради відкриття нових просторів: відносно точна імітація голосів та інструментів знищується й трансформується до невпізнання за допомогою технічних засобів. Відбувається перехід від простого об'єкту до складного, де тематичне і акустичне є неподільними. <...> саме у переносі уваги з традиційної звуковисотності західноєвропейської музики на проблему інтеграції тембру і музичного об'єкту європейські композитори (П.Бульоз) вбачають специфіку постмодерністського підходу. Вони визначають тембр як глобальну категорію, яка є невіддільною від культурного і емоційного підтексту. <...> звернення музичного постмодернізму до акустичних ілюзій, ефектів маскування, питанням динаміки і простору, дозволяє дистанціюватися від традиційних опозицій: уявне – реальне, концепція – об'єкт, що звучить. Сплав тембру, динаміки і тривалості народжує звуковий синтез, який веде до зсуву від поліфонії як нормативної основи класичної західноєвропейської культури до гетерофонії (**Гетерофонія** – виникнення відгалужень від основного наспіву, ритму, метрики, тембру та ін., які можуть визначатися особливостями технічних можливостей голосів та інструментів, але також можуть бути безпосереднім проявом музичної творчості. Часто реалізація гетерофонії являє собою сплав індивідуальної творчості виконавців та елементів, закріплених традицією – О.К.). Принцип гетерофонії пов'язаний з відходом від традиційних норм під тиском комп'ютерної і електронної музики, розширенням звукового матеріалу, гнучкістю й множенням мелодичних ліній, які дозволяють відтворювати складні звукові образи, де ефект відсутності зв'язності поєднується з введенням звуків в мелодію, вірогідністю музичного смислу, а дірчаста музична структура сприяє узагальненому сприйманню» [6, с.91-92].

Таким чином, сучасному балетмейстеру вслід за композитором треба кожного разу створювати художній простір заново; це поєднується з ростом очікувань, що пред'являються до цілісності та завершеності музичного й хореографічного простору, тому що саме через цей контекст задається й розкодовується зміст авторських й режисерських прийомів, і цей простір є гетерофонічним.

Наукове обґрунтування лексичних основ синтезу музики і танцю – ключ до розкриття змісту програм музичних дисциплін «Основи теорії музики» та «Аналіз музичної драматургії балету». Музичний матеріал курсів побудований на аналізі творчості балетмейстерів різних епох та національних шкіл з їх глибоким і фаховим розумінням специфіки музичних виражальних засобів (музичного інтонування, гармонії, фактури, метро-ритмічних, темпових, ладових та інших закономірностей музичного розгортання).

Першочерговим завданням теорії музики є цілеспрямоване та координоване з системою хореографічних знань формування музичного словника балетмейстера, в якому основоположним є поняття ритму. Важливими для усвідомлення ритму як засобу втілення драматургічної концепції твору є музикознавчі роботи, в яких розкривається опозиція двох типів ритму - активного і пасивного (Б.Задерацький, Г.Іванченко, Ю.Кон), ритм презентується як засіб симфонізації балету (Б.Асаф'єв, Ю.Розанова та ін.). Серед наукового доробку балетознавчої літератури значення музичного ритму для балетмейстера розглядають Дж.Баланчин, І.Бельський, В.Красовська, М.Фокін, Л.Якобсон та ін., в сфері музичної психології психофізіологічні основи взаємодії музики і руху та впливу ритму на людину – В.Медушевський, Б.Теплов та ін. [3].

Таким чином, в музичній освіті балетмейстера комплексно і збалансовано розглядаються дві точки зору на ритм: ритм статичний (раціональний) з співмірністю часових величин та ритм динамічний (емоційний), що сприймається як зміна емоційних напружень і розв'язань. Для розгляду функціональної організації метру і ритму використовуються наступні ключові терміни: на першому рівні – такт, ритмоформули, розмір, темп; на другому – формоутворення та композиція (танцювальний цикл, розімкнуті форми в сценах наскрізного розвитку в хореографічних творах, зокрема, балетах). Музична освіта балетмейстера методологічно забезпечується єдністю цілей освіти (пріоритет культурних цінностей науки і мистецтва), теорії та практики, симультанним підходом (переведення часових уявлень в просторові й навпаки) до музично-хореографічного синтезу,

в предметному полі якого – формування ціннісної свідомості та ціннісного світогляду балетмейстера.

Література

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: дис.... канд.искусствоведения: 17.00.01 / Ю.Б.Абдоков; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – М., 2009. – 192 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
3. Галятина А.В. Особенности ритма и его роль в музыке русского балета конца XIX - начала XX века: автореф.дис....канд. искусствоведения: 17.00.02 - Музыкальное искусство / А.В.Галятина. – Магнитогорск, 2008. – 18с.
4. Основи викладання мистецьких дисциплін / Заг. ред. О.П.Рудницької. – К.,1998. – 184 с.
5. Стравинский И. Танцевальная симфония — ближайшая цель композитора / И. Стравинский. Публицист и собеседник. – М., 1988. – С.178- 184.
6. Чекан Ю. Интонационный образ світу: Монографія / Ю. Чекан. – К.: Логос, 2009. – 227 с.

УДК 37.016:371.315.7837

Павлюк Н. М.

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ЯК СПОСІБ ВИРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

Стаття розглядає питання національної ідентичності особистості у сфері мистецької освіти. Всебічно розкрито питання національної культури, виокремлений такий важливий її компонент як фольклор, який є домінуючою складовою етнічного світосприймання. Розглянуто поняття етнокультурний потенціал, який закладений у народній музиці, піснях, танцях, що відображає глибинні риси українців - національний характер, темперамент, їх історичне минуле тощо. Фольклор містить у собі національні знакові системи, історично-культурні символи тощо.

Ключові слова: художня культура, національна ідентичність особистості, мистецька освіта, фольклор, етнокультурний потенціал.

The article examines the issue of national identity cards in the field of art education. Comprehensively solved the issue of national culture, singled out such an important component of how folklore, which is the dominant ethnic component worldview. The concept of ethno-cultural potential inherent in folk music, songs, dances, reflecting the deep features of Ukrainian - national character, temperament, their historical past and so on. Folklore includes national sign systems, symbols (colors, designs, historical and cultural symbols, etc.). Folklore also stands To the form of national culture, which can not regress, it is inexhaustible, unlimited for improvement. In the article the modern problems of understanding the phenomenon of national culture. Emphasizes the special importance of folk traditions.

Keywords: art culture, national identity personality, artistic education, folklore, ethno-cultural potential.

Проблемі визначення цінностей національної культури присвячені дослідження філософів (А.Арнольдів, М.Бердяєв, С.Безклубенко, В.Малахов та ін.), соціологів (А.Ручка, М.Пірен, М.Шульга та ін.), психологів (М.Боришевський, Л.Виготський, П.Гнатенко та ін.), етнографів (Л.Гумільов, С.Лурьє, Г.Старовойтова та ін.). Значний теоретичний потенціал для розв'язання поставленої проблеми міститься в працях педагогів (В.Андрєєв, Ю.Азаров, В.Караковський та ін.). Проте недостатньо уваги в науковій літературі приділено розгляду поняття «національна культура» в контексті соціалізації особистості, хоча з нашого погляду,