

УДК 78:792.8(045)

DOI 10.31494/2412-9208-2018-1-2-121-133

## Music perception in the structure of choreographer's musicality

### Музичне сприймання в структурі музичальності балетмейстера

**Olena Kravchuk,**

candidate of pedagogical sciences,  
associate professor

<https://orcid.org/0000-0003-1049-3155>

allbestdance@gmail.com

European University

✉ 16B Academician Vernadsky  
Boulevard, Kyiv,  
03142

**Олена Кравчук,**

кандидат педагогічних наук, доцент

Європейський університет

✉ Бульвар академіка

Вернадського, 16В, м. Київ, 03142

Original manuscript received April 27, 2018

Revised manuscript accepted September 22, 2018

#### ABSTRACT

*The article is devoted to comprehension of musicality of the choreographer as a dynamic aggregate and interconnection of his musical, personal and professional abilities. The central "core" of musicality is the emotional experience of music, through which the content of the musical composition is expressed. The experience of music is formed by the perceived holistic musical image.*

*For the choreographer, the professional level of music perception is the professional competence that influences the process of creating a choreographic work of a choreographer's concept, the construction of a sequence of choreographic movements in individual fragments and in dramatic integrity, as well as the process of teaching, tutoring work with artists. For the choreographer, the notion of musicality includes the versatile properties of his personality, and not only musical, for example, perfectly developed fantasy, imagination, a sense of energy and movement in the interaction of time and space, visual and muscular memory.*

*The perception of the musical image is a leading component in the musical-choreographic activity of the choreographer, which involves understanding the artistic meaning of music through the visual, emotional, kinetic-motor, auditory, and organic mediation. The peculiarity of musical perception of the choreographer is the mediation through various receptions of reflection in body movements, plastic dance images.*

*In the practical plane, the comprehension of the artistic meaning of music takes place through plastic modeling, which begins with the perception of music (unconscious work of imagination, intuitive comprehension of meaning, creative imagination), analysis of intonational-semantic and structural-analytic components of music (intellectual principle, a priori norms) and the formation of an image movement (verbal integral concept of a choreographic work). The image of the movement is the culminating moment of comprehension of the musical meaning, which enables musical plastic modeling.*

*The professional direction of the interpretation of the musical image clearly defines the ways of developing the musicality of the choreographer in areas of emotional, sensory and intellectual comprehension of musical meaning.*

**Keywords:** *musicality of the choreographer, musical perception, musical image, means of musical expression, plastic modeling, image of movement.*

**Постановка проблеми.** Серед основних проблем досягнення високої якості освіти в Україні в контексті сучасних цивілізаційних змін науковці називають необхідність виховання кваліфікаційного конкурентного фахівця – особистість, здатну сприймати і творити зміни, спроможну усвідомити проблеми в інноваціях та творчо їх вирішувати, навчати з випередженням, прищеплюючи навички проєктування майбутнього, самовдосконалюватись адекватно викликам [10, с. 9]. Особливо це стосується фахівців-балетмейстерів (галузь підготовки “Культура і мистецтво”, спеціальність “Хореографія”), які створюють художні образи – духовні явища, що втілюють у собі людське світовідчуття – розуміння та оцінку місця людини в загальній світобудові, множинності сценаріїв розгортання життєвих та уявних подій, внутрішнього мікрокосму людини, власного внутрішнього світу. Гармонізація творчих процесів балетмейстера в складному, динамічному, багатоложному, мозаїчному світі вимагає вагомих наукових орієнтирів, психологічних та полімистецьких підходів, які у взаємодії з плюралізмом та методами синергетики здатні впливати на формування цілісності всіх фрагментів створеної балетмейстерської концепції хореографічного твору, сприяти послідовності, безперервності, наступності в розвиткові художньо-образного мислення її автора.

Зосередження на вихованні музикальності балетмейстера дозволяє гармонізувати складний процес встановлення рівноваги інструментально-діяльної “фізики тіла”, динамічного духовного простору особистісної сутності та ефективної внутрішньої системи спонукань до кожного напрямку власної професійної діяльності від зародження задуму хореографічної постановки до її сценічної реалізації. На кожному етапі майбутній балетмейстер застосовує безліч різноманітних форм чуттєвого та логічного переживання музики, емоційного й естетичного, інтелектуального усвідомлення її смислу та виявляє властиву його індивідуальності своєрідність емоційних реакцій, гостроту відчуття та різну тривалість впливу музики.

Розвиток музикальності майбутнього балетмейстера, поглиблення емоційного відгуку на музику, осягнення глибоких музичних смислів – це шлях до “розширення реальності” в хореографічній творчості, вибуху інновацій, прояву яскравих знахідок образно-символічного мислення; як мінімум – це шлях до встановлення високих критеріїв професіоналізму у використанні музичного матеріалу в своїх балетмейстерських роботах.

Актуальність звернення до проблеми специфіки музичного сприйняття в структурі музикальності балетмейстера обумовлюється необхідністю розширення досліджень у галузі педагогіки та психології танцю, які ускладнюються з двох серйозних причин:

1. Маловивченості “терміну-поняття” музикальності – яскравого, чуттєво-смыслового, поетичного, метафоричного, але надзвичайно

багатогранного, дещо “різномного”, якщо слідувати за метафорою сучасної пізнавальної парадигми – “різоми” (Делез, Гваттарі).

2. Неоднозначності наукової ідентифікації музичного смислу (Л. Казанцева, В. Холопова), з проаналізованих визначень обрано до використання висловлення Л. Казанцевої: “Музичний смисл – це втілена в звучанні духовна сторона музики, інспірована композитором за допомогою об’єктивованих констант, що склалися в музиці (жанри, звуковисотні системи, композиційні техніки, форми), актуалізована музикантом-виконавцем та сформована в сприйнятті слухача” [8, с.24].

3. Складності музичного виховання студентів-хореографів, які в більшості не мають не лише музичної освіти, а й елементарної музичної грамотності, знань про найвідоміших композиторів світу та про їх видатні твори. За умови невеликої кількості навчальних годин розвиток власного музичного сприйняття, осягнення музичного смислу як об’єкта своєї професійної діяльності повинно стати для майбутнього балетмейстера провідною справою, яка доповнюється дослідженням творчого процесу видатних балетмейстерів, які ніколи не обминають питання передачі досвіду розвитку сенсорних здібностей (музичного сприйняття, музичного слуху), знаходження ключових моментів у сприйманні музичного твору, шляхів його “входження у свідомість”, критеріїв добору та компонування музичного матеріалу для хореографічної постановки. Так, український балетмейстер Раду Поклітару створював спектакль “Спляча красуня” в умовах усамітнення, занурення у музичний світ в мальовничомі містечку Ворзелі. “Думки по проекту” спектаклю народжувались у прослуховуванні дев’яти повних виконавських партитур музики балету П. Чайковського (а це понад 30 годин звучання) під час багатогодинних прогулянок [14]. Знавець балетного жанру, автор двадцяти семи балетних партитур Б. Асаф’єв підкреслював значення єдності візуального та слухового образу в балетних постановках М. Фокіна: “Сутність фокінських завоювань таїться в проникливій увазі до процесу звучання, в “схоплюванні” тих точок відправлення, тяжіння, опори та обертання, на яких заснований рух музики .... М. Фокін, гостро відчуваючи і помічаючи ці “вузли” або моменти концентрації звукових часток, тонко реагував на зміну ритмічного биття в колориті, динаміці звучання, в чергуванні тривалостей, в логіці музичних наголосів. На звучанні цих опорних моментів він рухав ритмічний фундамент або основні сполучні елементи танцю ...” [3, с. 45]

Проблема кореляції сприймання музичного смислу (в цілому та в найважливіших вузлових моментах) та його художньо-пластичного відображення є актуальною для творців хореографічного тексту – майбутніх балетмейстерів. Найбільш суттєвим, зрозумілим, емоційно забарвленим відображенням музичних образів для балетмейстера є моторно-рухове (безпосереднє або уявне) втілення музичного смислу, тому комплекс музично-виражальних засобів кожного музичного твору сприймається як сукупність часових та просторових уявлень.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Теоретичне бачення

розвитку музичних здібностей у професійній підготовці майбутніх хореографів було предметом досліджень багатьох науковців, зокрема: Г. Березової, Л. Бондаренко, Т. Благова, А. Брусніцина, А. Ваганової, Є. Валукіна, К. Василенка, К. Голейзовського, Р. Захарова, Ф. Лопухова, О. Мартиненко, А. Мессерера, О. Ридніна, О. Ситова, А. Тараканової, В. Уральської, П. Фриз, А. Шевчук та ін.

У наукових дослідженнях Т. Медвідь розглядаються професійні уміння хореографа, які характеризують музикальність [12, с. 104]. Серед основних його компетенцій знаходимо музично-інформаційну компетенцію, яка, на думку автора, забезпечує володіння знаннями з теорії та історії музики, необхідними для роботи в хореографічному класі: відчуття метроритму, здатність працювати в ансамблі з іншими танцівниками та концертмейстером, здатність до самостійного пошуку музичного матеріалу, уміння його компонувати для певної хореографічної композиції, уміння працювати із звукозаписувальною та звуковідтворювальною апаратурою. Музично-інформаційна компетенція визначається як складова музичної культури балетмейстера. О. Ярошенко [19, с. 27] також наголошує, що процес формування музичної культури є багаторівневим та вимагає відпрацювання ряду теоретичних і практичних завдань, включаючи навички читання нот з листа, що передбачені програмними вимогами до навчальної дисципліни “Гра на музичному інструменті”. Інші дослідники зосереджуються на напрямках розвитку музичної культури – естетичного сприйняття, формування потреби в спілкуванні з музикою, естетичного смаку та ін. Погодимось, що через наявність та розвиток музичних задатків та здібностей, тобто, музикальності, формується музична культура хореографа, балетмейстера-постановника, балетмейстера-репетитора.

Проблема вдосконалення музичних здібностей майбутніх хореографів та балетмейстерів, зокрема, розкриття специфіки їх музичного сприймання ґрунтується на психологічних дослідженнях Б.Теплова, підтверджується науковими дослідженнями в галузі експериментальної, музичної психології А. Готсдинера, К. Коффки, Е. Меймана, К. Сишора, К. Тарасової та ін., в яких підкреслюється особлива роль руху в активному музичному сприйнятті. Обґрунтуванням художньо-пластичної специфіки сприйняття музичного смислу є безпосередньо-рухова реакція на музику як прояв моторної природи сприймання взагалі та музичного ритму зокрема. Б. Теплов зазначає, що повноцінне сприйняття музики не вичерпується слуховим процесом, а завжди є процесом слухо-руховим [17, с.192-193]. У працях Б. Асаф'єва фундаментальне значення має обґрунтування музики як процесу, умовою часового існування якого є рух; єдності формотворчої (конструктивної) та виражальної (змістовної) функції ритму в музичному сприйнятті, втіленому в понятті “ритмоінтонація”, що фіксує значення художньо-сміслової, інтонаційної сторони музичного ритму і фактично формує погляд на музику як на мистецтво “слухомоторних вражень” [2].

Зв'язок музики з пластично-руховим досвідом людини,

обумовлений біологічною природою бісенсорного самовираження (зорове/рухове), є двостороннім. Е. Назайкінський акцентує увагу на те, що завдяки такому зв'язку "...самі рухи отримують для сприйняття музичний характер" [13, с.110]. Присутність у музиці моторно-рухового "акомпанементу" зазначає М. Арановський як складну єдність ("інтермодальну асоціацію") слухових та зорових, просторових та часових уявлень, що і є "нічим іншим, як образом руху" [1, с.263].

**Виділення невіршених проблем.** Наукова дослідницька база є достатньо розробленою з окремих напрямків формування музичної культури балетмейстера, вдосконалення його музичної підготовки, психолого-педагогічних аспектів розвитку музичного сприйняття, але освоєння феномену специфічної музикальності балетмейстера зможе надати багато конкретних практичних шляхів реформування музичної освіти для спеціальності "Хореографія".

При відсутності єдиного визначення поняття музикальності спираємось на такі узгоджені висновки дослідників феномену: а) про "ядро музикальності" – емоційну чуйність на музику як основу основ ("переживання музики як вираження деякого змісту", за Б. Тепловим, "здатність до освоєння і розуміння пов'язаних між собою законамирностей організації звуків в їх естетичній цілісності", за Д. Кірнарською, "спілкування по типу людина – художній образ", за Г. Стояною) [9; 16; 17]; б) визнання наявності якісного та кількісного показників його розвитку та визначення певної багатовимірної структури з компонентами – різноманітними властивостями, музичними здібностями від найпростіших слухових до найвищих творчих проявів; в) у структурі музикальності потрібно говорити не про наявність однієї конкретної здібності при відсутності інших, а про взаємозв'язок між ними, тому в різних людей музикальність є різною (за Б. Тепловим); г) якщо використовувати поняття музикальності як певну якість професійного виконання, інтерпретації музики (ступінь професіоналізму виконавця), можна досліджувати співвідношення музики і поезії, прози, живопису [7; 11; 15; 18] та хореографічного мистецтва [20].

**Метою дослідження** є визначення необхідних та достатніх елементів у структурі музикальності майбутнього балетмейстера та розгляд специфічних особливостей музичного сприймання балетмейстера як ядра музикальності. Завданнями роботи є виявлення кінетичних механізмів сприйняття музичного смислу, пошук шляхів поєднання пластично-хореографічного руху у творчій уяві балетмейстера зі свідомим аналізом апріорних норм музики (її інтонаційно-смыслових та структурно-аналітичних компонентів).

**Виклад основного матеріалу.** Дослідження музикальності балетмейстера подібне до розв'язання неоднозначних завдань поетичності, барвистості, мальовничості танцю. Основу численних спроб вивчення даного феномену в музичній психології було закладено Б. Тепловим, але дотепер навіть не існує однозначного і чітко обґрунтованого наукового визначення цього поняття, оскільки воно

постійно виявляє свою багатогранну природу і вимагає різнобічних підходів, об'єктивності поглядів та різних методів пізнання.

Б. Теплов визначив центральне, основоположне «ядро» музикальності – це емоційне переживання музики, за допомогою якого виражається зміст того чи іншого музичного твору, і чим більше людина чує і знаходить щось цінне у звичайних, на перший погляд, звуках, тим вищою є її музикальність. Це емоційне переживання або чуття музики повинні формувати своєрідний центр музикальності, однак лише за наявності тонкої слухової диференціації (відчуття звуковисотності, ритмічного варіювання, ладу, фактури та ін.) рівень сприймання музики можна назвати професійним.

Поняття музикальності невіддільне від музичного мистецтва й одночасно так чи інакше присутнє в різних видах мистецтва, у тому числі й хореографічному, за умови виявлення та оцінки певних інтерпретаційних проєкцій сутнісних музичних властивостей у кожному з видів мистецтва.

Для балетмейстера професійний рівень сприйняття музики – фахова компетенція, яка корелює процес створення балетмейстерської концепції хореографічного твору, побудову послідовності хореографічних рухів, комбінацій в окремих фрагментах та в драматургічній цілісності, а також процес педагогічної, репетиторської роботи з артистами. Д. Кірнарська, яка є одним з найбільш впливових російських психологів і музикознавців, у визначенні поняття «музикальність» дотримується лінії Б. Теплова, однак уточнює класичні позиції декількома спеціальними якісними особливостями, які висвітлюють важливі моменти структури музикальності балетмейстера: "Якщо ми говоримо про музичні здібності взагалі, то маємо на увазі як правило кількісний аспект (високий ступінь розвитку музичного слуху, наявність почуття ритму і прекрасної музичної пам'яті), у той час як музикальність, безперечно, є якісним аспектом взаємодії людини і музики – це особлива властивість, якість сприйняття, переживання і виконання музики" [9, с.26]. Якщо виконавська хореографічна інтерпретація музичного твору відрізняється інстинктивною глибиною смислового сприймання музики, можна характеризувати її як музикальну, але для балетмейстера поняття музикальності розширюється, включаючи у себе різнобічні властивості його особистості, і не тільки суто музичні, наприклад, прекрасно розвинену фантазію, уяву, відчуття енергії та руху у взаємодії часу і простору, зорову і м'язову пам'ять та ін.

Б. Теплов називав музикальність "органічною системою" музичних здібностей, і для того, щоб уявити сутність музикальності балетмейстера як цілісну систему музичних здібностей, важливо враховувати компенсаторні властивості останніх. Доведено, що навіть при відставанні або недосконалості будь-якої окремої здібності інші, більш розвинуті, можуть компенсувати ці недоліки. Тому користуємось науково доведеним фактом, що переживання музики формується не лише за рахунок тонкого визначення висоти звуків і ритму, а завдяки всьому музичному образу

загалом [17, с.158].

Сприймання музичного образу – провідний компонент музично-хореографічної діяльності балетмейстера, що передбачає розуміння художнього смислу музики, “усвідомлення та осмислення тих знань, котрими володіє музика як мистецтво” через зорове, емоційне, кінетично-рухове, слухове, органічне опосередкування [13, с.91]. Особливістю “входження музичного об’єкта” [4, с.155] у свідомість майбутнього балетмейстера є опосередкування сприймання музики переважно через різні прийоми відображення в тілесних рухах, пластичних образах танцю. Кінетично-рухове опосередкування, здійснюючись спочатку (як музичне) у внутрішньому плані, обумовлює зв’язок психічних процесів – мислення, уявлення, фантазії, пам’яті із зовнішніми діями пластичного тіла.

У зв’язку з розглядом музично-пластичного сприймання поняття музичного образу як синоніма інтонаційно-звукового, слухового образу (в процесі безпосереднього звучання) в музичній освіті балетмейстера трансформується в поняття музично-пластичного образу, що поєднує в собі ознаки музичного, художнього та хореографічного образу. Музично-пластичним образом називаємо пластичне втілення інтонаційно-звукового образу музики через усвідомлення художньої ідеї; таке опосередкування художнього смислу музичного твору, коли художній образ переживається, інтерпретується, переплітається з власним духовним та тілесним досвідом.

У практичній площині досягнення художнього смислу музики відбувається через пластичне моделювання, яке в музичній освіті балетмейстера у вузькому значенні розуміємо як вид руху під музику, спрямований на вивчення, дослідження музики, а в широкому – як усі види та прояви взаємодії музики та рухів тіла. Пластичне моделювання – заключний етап процесу, що попередньо складається зі сприймання музики (несвідома робота фантазії, інтуїтивне усвідомлення смислу, творча уява), аналізу інтонаційно-смислових та структурно-аналітичних компонентів музики (інтелектуальне начало, апріорні норми) та формування образу руху (вербальна цілісна концепція хореографічного твору). Образ руху – кульмінаційний момент досягнення музичного смислу, лише після його усвідомлення в найменших деталях для майбутнього балетмейстера уможливорюється пластичне моделювання, послідовна реалізація хореографічних образів балетмейстерського задуму. Розглянемо підходи до формування образу руху як єдності уявлень часу і простору через різні типи сприймання музичного смислу.

Серед всього розмаїття індивідуальних форм сприйняття музики студентами-хореографами можна визначити декілька типових. Значна частина майбутніх балетмейстерів уявляє певні історії, життєві події, пов’язані з вигаданими героями, інші сприймають музику як певну структурну побудову, що дає поштовх до роботи власної фантазії, привід для “змалювання” яскравих зорових картин різних масштабів та змісту. Іноді сприйняття музики активізує понятійне мислення студентів та формує логіку протікання думок відповідно музичній формі або навіть у

незалежному напрямку. Найчастіше (40–45% випадків) смисл музики сприймається у вигляді низки емоційних переживань, стає приводом для відчуття й усвідомлення внутрішнього світу людини.

Різні підходи до інтерпретації музичного смислу потребують формування відповідних акцентів у процесі аналізу системи музично-виражальних засобів. Так, осмислення музики майбутніми балетмейстерами за допомогою психологічної інтерпретації завжди може бути моделлю певних алгоритмів вираження почуттів та уявлень, які синхронізуються в просторі й часі за допомогою слухових та зорових уявлень. Для виявлення змін психічних станів в образному змісті музики (від апатії до схвильованості, від збудження до екстазу, від безтурботності до наполегливості та ін.) існує потреба відчувати психологічно-виражальні потенції музичного матеріалу, які містяться переважно в мелодико-інтонаційних засобах (ритмоінтонація, динаміка, темп, тембр, артикуляція) всіх рівнів музичної фактури (діапазон голосів, регістри, тип фактури, фактурний простір музичного твору). Аналіз музичного матеріалу дозволяє коригувати якість та градації сили кожного психічного процесу (алгоритму). Якщо робота над хореографічним образом або постановкою хореографічного твору вимагає показу певної домінуючої образності, можна звернути увагу на відповідність особистісно-типологічної характеристики музичного матеріалу типології темпераменту людини (К. Юнг, К. Леонгард, П. Лесгафт та ін.). Психологічна інтерпретація музики сприяє більш глибокому розумінню індивідуальності людини, певних рис її психічного складу, чутливості та проявів реакції на конкретні життєві переживання, а також усвідомленню деяких особливостей виконавської інтерпретації, яка при цілісній презентації музичного твору може додавати розуміння психологічного нюансування художнього образу за допомогою варіативних компонентів інтерпретації музичного смислу (агогіка, штрихи, фразування, виконавська манера, тембральний та динамічний колорит та ін. ).

Розуміння музичної форми з достатньо ровинутою композицією (симфонії, концерти, поеми, фантазії, концертні мініатюри, саундтреки) надає можливість балетмейстеру інтерпретувати її зміст через певне сюжетне наповнення. Тоді музична тема інтерпретується як образ головного героя сюжету з притаманними йому психічними станами, переживаннями, діями. Тоді процеси зміни теми інтерпретуються як зміна образу внаслідок певних подій, метаморфоз, перебудов. Якщо головних образів декілька, вони порівнюються, зіштовхуються, взаємодіють, варіюються, оновлюються, формуючи сюжетний план взаємовідносин між героями через їх поведінку й дії в часі та просторі.

Але найбільш продуктивним шляхом до формування єдності часових і просторових характеристик уявних образів у задумах майбутніх балетмейстерів є цілісне залучення всіх джерел чуттєвого сприйняття музики (слухових, зорових, тактильних, моторних). Для відчуття просторових ознак образу майбутній балетмейстер має вміти виявляти в музичному тексті такі параметри: високе – низьке, масивне – невагоме,



близьке – далеке, наближене-віддалене, обмежене-необмежене та ін. Фіксація музичного простору перш за все має вираження у тембрових поєднаннях, динамічних сплесках та спадах, артикуляційній якості звуків, характеристиках музичної тканини, якості фактури (кількість фактурних рівнів, голосів, імітацій, густина гармонії, щільність всього звучання), стійкості або нестійкості гармонії (стійкі гармонії сприймаються як більш тяжкі, ніж нестійкі, наприклад, заключна каденція на сильному часі такту несе функцію метричної “тоніки”).

Просторові характеристики аналізуються в нерозривному зв'язку з часовими уявленнями в музиці – швидкістю та тривалістю, які для майбутніх балетмейстерів є особливо виразними і зрозумілими, адже музика та хореографія мають спільні часові характеристики образу сприйняття як руху, процесу, динамічного розгортання зі своїми властивостями: темпом, ритмом, метром [5; 6]. Часові відносини є частиною акцентних відношень, утворюючи агогічне нюансування, тому їх цілісне уявлення виглядає як співвіднесення явища першого плану – ритмічного малюнка – з постійною метричною пульсацією, яка сама по собі як явище другого плану спрямована до рівномірності. У ритмічному малюнку різні тривалості, обумовлені смисловими вершинами і фразуванням, виявляються рівними більшому чи меншому числу метричних ударів.

Те, що танець виявляє, візуалізує в просторі музичний ритм, є важливим для формування образу руху. Хореографи сприймають ритм музичного процесу (звукового потоку) зі сторони його виражальних характеристик, фіксуючи його плинність, рівномірність, механічність, пластичну мінливість, гостроту, переривчатість, прискорення або уповільнення та ін. Звернення уваги на зорове сприймання ритму фіксує його пластично-естетичну природу (розміреність, що сприймається зором), а не лише моторну сторону танцю як фізіологічну тенденцію до автоматичної розміреності. У візуалізованому музичному ритмі зорові враження, щоб бути ритмічними, повинні змінюватися з певною розстановкою: за експериментально-психологічними даними В. Вундта, “ритмічність зорових сприймань досягає найбільшої ясності, коли картини змінюються приблизно через 1 секунду та охоплюють досить великі часові відрізки” [5].

Балетмейстерська практика передбачає використання двох типів ритміки – часовимірювальної та квантитативної. Часовимірювальна ритміка (термін Г. Бесселера) утворюється додаванням часток уже розподіленого часу, де наголоси є межами відрізків, що співставляються за величиною один з одним, тобто музично-медійний процес розподіляється на фази та долі, з доведенням до величин, які позбавляються певної тривалості. В багатьох танцях Нового часу (в основному іспанського, угорського, західно-слов'янського походження) риси часовимірювальної ритміки зберігаються, перш за все, у вигляді основних ритмічних формул (сарабанда, мазурка, болеро, полонез та ін.). Багато танців (переважно іспанські та польські) зобов'язані своїм

походженням фольклору, ритміка якого є за межами тактової системи: сарабанда, болеро, полонез, мазурка та ін., в яких дроблення першої чверті та великі тривалості на слабких долях такту не складають враження ритмічних дисонансів.

Інші танці (наприклад, вальс) уже належать іншому ритмічному типу – квантитативному. Квантитативна ритміка утворюється додаванням відрізків вже розподіленого часу, що мають визначену тривалість (не дуже дрібну), яка легко сприймається. Реалізується принцип “основного часу”, тобто наявність найменшої тривалості, яка є одиницею вимірювання інших, що дорівнюють цілому числу цієї одиниці. Така квантитативна ритміка з підпорядкуванням ритму загальній співмірності (метру), сприймання часу дорівнює просторовому сприйняттю, нагадує пропорції класичної архітектури та скульптури (стародавні греки називали такі пропорції “ритмом”).

Час у такому почутті ритму не розподіляється на відрізки, танцювальні пози. Точка, наголос або удар у музиці – це не межа між двома позами, а імпульс безперервно оновлюваного руху, завдяки чому зникає розміреність у часі та виникає темпова свобода, найкращий виразник романтичних емоцій. Балетмейстер повинен розуміти, що в квантитативній ритміці художнього значення набуває музичний такт, що створює безперервний музичний струм, не дає розпадатися музиці на окремі фрази і мотиви, динамізує її, надає багатоплановості (а не розділяє або впорядковує). Важливо усвідомлювати також функцію кожної долі, наприклад, остання доля такту має функцію метричного “відного тону” або “домінанти”, яка стимулює та спрямовує загальну енергію руху.

Від уявлення ритміки як швидкості руху залежить визначення балетмейстером музичного темпу – середньої частоти пульсації (не вимагаючи рівності пульсуючих одиниць, бо швидкість не обов’язково є рівномірною). У процесі сприймання музики на визначення музичного темпу мають вплив наявність дрібних тривалостей (“темпових унтертонів”), реалізація яких у звучанні створює враження більш швидкого темпу, оскільки більш швидкі сприймаються такти з меншою кількістю часток у порівнянні з тактами, що мають більшу кількість таких самих метричних часток.

Поєднання можливостей усіх типів інтерпретації музичного смислу з аналізом просторових та часових характеристик надає можливість визначити енергетичні ознаки музичного образу, які формують повний загальний образ руху з певними характеристиками процесу його протікання: інтенсивністю або екстенсивністю, силою або слабкістю, потужністю або немічністю, масивністю або безтілесністю, камерністю або масштабністю. Енергетичні поняття в музиці – поняття ємності, динамічної маси, потенціалу та потужності, інтенсивності, якості розповсюдження в просторі. Балетмейстери аналізують характер протікання енергії динамічної маси, що рухається, відповідність руху та маси; напрямок/напрямки руху енергетичного потоку, ступінь

педагогічні проблеми формування та реалізації. – Рівне, 2006. – С. 119-120.

7. Гринштейн А. Л. Лирика Поля Верлена: Организация художественного пространства / А. Л. Гринштейн // Филология в системе современной университетской освіти. – Вип.5. – М., 2002. – С.82-84.

8. Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания / Л. Казанцева // Музыкальная академия. – №1. – 2002. – С.15.

9. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты-XXI век, 2007. – 492 с.

10. Кремень В. Г. Проблеми якості української освіти в контексті сучасних цивілізаційних змін / В. Г. Кремень // Український педагогічний журнал. – 2015. – № 1. – С. 8-15.

11. Лориен Д. Понимание музыки. – Электронный ресурс. – Режим доступа <https://www.youtube.com/watch?v=3g91Jxp2k4M>

12. Медвідь Т. Компетентнісний підхід як основа сучасного процесу підготовки майбутнього хореографа у вищій школі / Т. Медвідь // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. II Міжнародна науково-практична конференція, 14-15 квітня 2016 р. – Київ: Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2016. – С. 100-108.

13. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. О. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 199с.

14. Поклитару Р. О предстоящей премьере. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://elle.ua/ludi/interview/kogda-ya-nachinayu-sozdavat-noviy-spektakl-chuvstvuyuy-sebya-absolyutno-bezdamnim--radu-poklitaru-o-predstoyashchey-premere/>

15. Соколов О.О. “О музыкальных формах” в литературе (к проблеме соотношения видов искусств) / О. О. Соколов // Эстетические очерки : сборник статей под ред. И. А. Константинова. – Вып.5. – М. : Музыка, 1979. – С.34.

16. Стоянова Г. Художественная эмпатия – индикатор профессионального уровня педагога-музыканта / Г. Стоянова // Методологические проблемы музыкальной педагогики: материалы межреспубл. науч.-практ. конференции. – М., 1991. – С.12-13

17. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. : РАН. Ин-т психологии; Наука, 2003. – 379 с.

18. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособ. / В.Н.Холопова. – СПб. : Лань, Планета музыки, 2014. – 320 с.

19. Ярошенко О. М. Читання нот з листа на початковому етапі музичної підготовки вчителя хореографії / О. М. Ярошенко // Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. – 2010. – Вип. 9. – С.27-31.

20. Kravchuk O. Muzyczne kształcenie baletmistrzów w kontekście współczesnej filozofii / O. Kravchuk // Lwowsko-Rzeszowskiе Zeszyty Naukowe (Львівсько-Ряшівські наукові зошити) Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie interdyscyplinarnej. – Rzeszów ; Львів : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. – W. № 2, – 2014. – S. 225-232.

## References

1. Aranovsky M.G. (1974) Thinking, Language, Semantics [Problems of Musical Thinking: Sat.statiy]. 263-268 [in Russian].
2. Asafiev B.V. (1971) Musical form as a process. Moscow: Music [in Russian].
3. Asafiev B. (1974) About Ballet. – L.: Music. 45 [in Russian].
4. Belyaeva-Ekzemplyarskaya S.N On psychology of perception of music. Moscow: Music . 100-160.
5. Wundt V. (1914) Fundamentals of Physiological Psychology. Issue 3-SPb6.

[in Russian].

6. Gorbachuk R. (2006) Spatial research in the field of modern choreographic art [*Psychological and pedagogical problems of formation and implementation*]. – Rivne. 119-120 [in Ukrainian].

7. Grinstein A.L. (2002) Fields of Verlaine's Lyric: Artistic Space Organization [*Philology in the system of modern university education*]. Moscow..82-84 [in Russian].

8. Kazantseva L. (2002) The topic as a category of musical content [Music Academy]. 15 [in Russian].

9. Kyrnarskaya D. (2007) Psychology of special abilities. Musical abilities. Moscow.: Talents-XXI century [in Russian].

10. Kremin V. (2015) Problems of Ukrainian Education Quality in the Context of Modern Civilizational Changes [*Ukrainian Pedagogical Journal*]. 8-15 [in Ukrainian].

11. Laurien D. Understanding music. – Electronic resource. – Access mode <https://www.youtube.com/watch?v=3g91Jxp2k4M>

12. Medvid T. (2016) Competency approach as the basis of the modern process of preparing the future choreographer in high school [*Professional artistic education and artistic culture: challenges of the XXI century*]. II International Scientific and Practical Conference, April 14-15. – Kyiv: Borys Grinchenko Untitled. 100-108 [in Ukrainian].

13. Nazaikinsky E. (1972) Psychology of Music Perception. Moscow: Music [in Russian].

14. Poklitaru R. About the upcoming premiere. – Electronic resource. – Access mode: <https://elle.ua/ludi/interview/kogda-ya-nachinayu-sozdavat-noviy-spektakl-chuvstvuyu-sebya-absolyutno-bezdarnim--radu-poklitaru-o-predstoyashchey-premere/>

15. Sokolov O. (1979) "On musical forms" in literature (to the problem of correlation of arts) [*Collection of articles under the editorship of I.A. Konstantinov*]. – Vp.5. Moscow: Music. 34 [in Russian].

16. G. Stoyanov Hudozhestvennaya empathy – yndikator PROFESSIONAL urovnja teacher-musician (1991) [methodological problems muzpedagogy]. 12-13 [in Russian].

17. Teplov B. (2003) Psychology of musical abilities . Moscow: RAS. Institute of Psychology; Nauka [in Russian].

18. Kholopova V. (2014) Music as a kind of art: a tutorial. SPb .: Lan, Planet of Music [in Russian].

19. Yaroshenko O. (2010) Reading from a sheet of music at an early stage musical choreography teacher training [ *Scientific Journal NPU Dragomanov*]. 27-31 [in Ukrainian].

20. Kravchuk O. Musical education of ballet masters in the context of philosophy [Lwowski-Rzeszowski Zeszyty Naukowe Kultura – Art – Education – Therapy in an interdisciplinary perspective]. Rzeszów; Lviv: Publisher of the University of Rzeszów. 225-232 [in English].

## **АНОТАЦІЯ**

*Стаття присвячена осмисленню музикальності майбутнього балетмейстера як динамічної сукупності та взаємозв'язку його музичних, особистісних і професійних здібностей. З'ясовано, що центром музикальності є здатність до емоційного, чуттєвого та інтелектуального сприймання музики, усвідомлення її смислу. Визначено й охарактеризовано основні параметри формування загального музично-хореографічного образу в результаті осмисленого музичного сприймання – образу руху, завдяки якому гармонізується та набуває розвитку вся структура музикальності балетмейстера.*

**Ключові слова:** музикальність балетмейстера, музичне сприймання, музичний образ, засоби музичної виразності, пластичне моделювання, образ руху.