

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЗ «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО»

**МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА
В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО
РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА**

**Матеріали і тези ІХ Міжнародної конференції
молодих учених та студентів
(20-21 жовтня 2023 р.)**

1 том

ОДЕСА 2023

УДК: 37+78+792.8+008-021.1

Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези ІХ Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 20-21 жовтня 2023 р.). — Т.1. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2023. — 119 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протокол № 4 від 30.11. 2023 р.

Редакційна колегія:

Мартинюк Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри-професор кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі;

Демидова Віола Григорівна, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової.

Матеріали і тези друкуються в авторській редакції

Технічний редактор Г.О. Реброва

©Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2023

формується у процесі їх професійної підготовки і забезпечують успішність й ефективність такої діяльності як вчителів музичного мистецтва.

Література

1. Кремень В. Г. Філософія людиноцентризму в освітньому просторі. Київ: Т-во «Знання». 2010.
2. Овчаренко Н. А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : теорія та методологія : монографія. Кривий Ріг : вид. Р. А. Козлов, 2014. 400 с.

Чжу Тяньтянь,

здобувачка другого рівня вищої освіти;
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»;

Олена Реброва,

доктор педагогічних наук, професор;
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»;

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНЕ МИСЛЕННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА НА ОСНОВІ ЄДНОСТІ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ

Анотація. У статті розкривається особливість художньо-композиційного мислення балетмейстера, яке ґрунтується на творчому втіленні життєвих реалій, суспільного життя людини, довкілля, яке його оточує тощо в хореографічний твір, в якому драматургії розкриття ідеї твору здійснюється на основі хореографічних образів та супроводжується основними лексичними та супроводжувальними атрибутивними засобами виразності. Наголошується на відповідності художньо-композиційного мислення творчому дивергентному мисленню. Показано значущість в його функціонуванні певних естетичних принципів, до яких відноситься злиття форми і жанру як основи краси мистецтва танцю.

Ключові слова: творче мислення, художньо-композиційне мислення балетмейстера, хореографічні образи, естетичні принципи, форма і зміст хореографічного твору.

Танець є одним із восьми основних видів мистецтва. Це форма мистецтва руху людського тіла, яка використовує тіло як мову для явища «ментального спілкування» в тривимірному просторі. Зазвичай це супроводжується музикою

та використовує ритмічні рухи як основний засіб виразності. Загалом використовується музика, а також інший реквізит. Сам танець має багато соціальних значень і функцій, включаючи спорт, спілкування, жертвність, етикет тощо.

Але як будь який вид мистецтва танець потребує розвиненості спеціальних якостей, здібностей, талантів тощо. Одним із таких спеціальних проявів людської творчості в мистецтві танцю є професійне мислення хореографа. Разом з тим таке мислення не є лінійним, воно є ризомним, оскільки творче, дивергентне мислення завжди ґрунтується на здатності людини мислити образами, зіставляти різні явища, які інколи відносяться до різних сфер. Якими саме образами, якою мистецькою мовою мислить творча особистість залежить від сфери його діяльності безпосередньо в галузі мистецтва. Тут можна говорити про два суттєві вектори функціонування такого мислення. Один зв'язаний безпосередньо з унікальністю виду мистецтва, його атрибутикою, засобами виразності та художнього мовлення. А інший зв'язаний з феноменом художності, який передбачає орієнтацію в різних видах мистецтва, в мистецькій інтеграції, синтезу, пошуку художніх засобів виразності, заснованих на полімодальності сприйняття образу твору.

Важливо вказати, що просторово-часові види мистецтва засновані на поєднанні різних видів творчості. Хтось створює композицію танцю, драму, музичний твір, хтось їх виконую. Хтось мислить як творець, а хтось як виконавець-інтерпретатор. У хореографічному мистецтві є чіткий розподіл на такі види творчості. Це творчість балетмейстера та творчість виконавця. Відповідно до них формується та функціонує в творчому процесі й різні види мислення.

Професійне мислення балетмейстера відрізняється від мислення танцюриста-виконавця. Балетмейстер у своєму мисленні користується атрибутами різних видів мистецтва та образами, що взяті з життєвих реалів. Він бачить проблему, або цікавий факт, або емоцію, яку можна втілити в хореографічний образ. Він створює драматургію розкриття ідеї. Для цього необхідно уявляти як ця ідея, що стає смислом хореографічної композиції має бути оформлена. Яку форму надати композиції; який буде початок, де буде зав'язка, кульмінація, як буде завершуватися композиція. Нерідко йому допомагає музика. Знання форми, жанру музики надає змогу представити й композицію розкриття хореографічного твору.

Отже, особливість композиційного мислення балетмейстера ґрунтується на осмисленні гармонії змісту образу і форми твору на основі відповідності до музичного матеріалу. Якщо такої відповідності немає, то розгортання образу, драматургія твору не є переконливою.

Ми виходимо з того, що композиційне мислення балетмейстер – це різновид творчого мислення. Свого часу одним із перших розкрив сутність та класифікацію творчого мислення Дж. Гіфлорд (1956; 1959). Він вважає, що творче мислення пов'язані з домінуванням у ньому чотирьох особливостей, а саме:

а) оригінальність, нетривіальність, незвичайність висловлюваних ідей, яскраво виражене прагнення інтелектуальної новизни. Це позначається на тому, що творча людина прагне і здатна знайти своє рішення проблеми, яке не схоже на те, що пропонують інші;

б) семантична гнучкість, що позначає здатність бачити об'єкт під новим або іншим, відмінним від всіх, кутом зору; так саме і здатність вбачати нове використання об'єкту, розширення його функціональності в практичному застосування;

в) образна адаптивна гнучкість, тобто здатність змінити сприйняття об'єкта таким чином, щоб бачити його нові, приховані від спостереження боки;

г) семантична спонтанна гнучкість, тобто здатність продукувати різноманітні ідеї у невизначеній ситуації, зокрема у такій, що не містить орієнтирів для цих ідей.

Концепція Гілфорда торкалася й структури такого мислення (Guilford, 1956), скоріше зв'язаного з інтелектуальними процесами, а саме: змістовий, результативний та операційний компоненти.

Творче мислення у свою чергу поділяється на дивергентне та конвергентне продуктивне мислення. Якщо дивергентне є засобом породження оригінальних творчих ідей, допускає існування кількох правильних відповідей на одні й самі питання, то конвергентне продуктивне мислення пов'язане з вирішенням завдань, які мають єдину правильну відповідь. Дж. Гілфорд вказав на принципову різницю цих двох розумових операцій.

Екстраполюючи зазначене на мислення балетмейстера, можемо переконливо стверджувати, що воно ґрунтується на процесах, властивих скоріше дивергентному мисленню. Зокрема, балетмейстер прагне до оригінального розкриття ідеї, яка вже й могла бути предметом втілення хореографічного образу; він глибоко занурюється в проблему, намагається її осмислити, знайти новий ракурс розв'язання проблем, які постають перед героями, що передають ідею твору. Для цього нерідко здійснюється пошук нового ракурсу проблеми, що розкривається, нової форми її втілення; нового погляду на неї саме балетмейстера з метою передати глядачеві свої нові ідеї щодо проблеми, яка є, існує, всім відома. Для цього йдеться пошук нової лексики, нових виразових засобів.

Мислення балетмейстера завжди полімодальне. Якщо звернутися до моделі Гілфорда, то одним з її об'ємних просторів є саме полімодальність: акустичні, зорові, символічні, семантичні та поведінкові властивості (Guilford, 1956). Разом з тим, модель має ще результати, або можна їх сприймати як атрибути мислення (одиниці, класи, ставлення та відношення, система, перетворення, значущість). Вони надають певний вектор функціонуванню мислення. В якому ракурсі воно має діяти: в ракурсі вибору форми, змісту, їх співвідношення, як це перетворює загальну концепцію, художній образ, системність його розкриття та сприйняття. Але яким чином мислити, якими операціями? На це питання є відповіддю третій бік об'ємної моделі Гілфорда, яка вказує на дієвість таких форм, як: розуміння, пам'ять, конвергентна продукція (що в хореографії може бути окреслена певним жанром, стилем, повторення постановки іншого тощо), дивергентна продукція (в хореографії – пошук нового образу, прототипу, проблеми тощо), оцінювання. До кластеру оцінювання можна віднести й оцінювання-інтерпретацію. Оцінка сама по собі є ставленням, компетентністю на яких здійснюється співвідношення власних уявлень того, хто оцінює та того, хто пропонує свою інтерпретацію.

Саме під час оцінювання нерідко предметом оцінки стає співвідношення форми та змісту образу твору. Нерідко до цієї гармонії ставляться як до прояву естетичного в мистецтві танцю. Наскільки краса рухів співвідноситься з образом та з музикою.

По-перше, зміст танцювальних творів завжди має викликати відчуття краси. Так вважають китайські науковці в галузі хореографії (Фей Гуанжен, 2019; Сяо Яньхуа; Су На, 2020). Учені вказують, що зміст танцювальних творів – це сукупність думок хореографа, що складається з предмету, теми, характеру, сюжету та довілля, яке завжди поруч і супроводжує людину. Це єдність «істини» та «доброти». Створення танцю повинно відповідати об'єктивному закону розвитку суспільного життя, а справжнє і типове відображення життєвих реалів – це не тільки відтворення оригінального танцювального матеріалу, а й автентичність соціального життя людини як такої.

Наступна теза, на яку вказують науковці – форма краси створення танцювальних творів.

Вираз танцювальних творів – це екстерналізація думок балетмейстера, його бачення того, що супроводжує танець, яким чином збагачена його форма. Формальна краса складається з трьох аспектів: матеріальних матеріалів, методів моделювання та основних законів. Танець є носієм людини і виражає почуття через художні рухи. Вимоги танцю до людського тіла в танці також мають відповідати певним вимогам: ріст танцівників, пропорції, зовнішній вигляд, вік тощо. Такі вимоги зумовлені естетичними уявленнями щодо мистецтва танцю

та певних амплуа, а також естетичних потреб аудиторії. По-друге, рухи людського тіла повинні бути прикрашені, ритмічними та технічними, а стиль постави повинен бути естетичним та типовим. У той же час танець також вимагає поєднання навичок, розвитку потенційних можливостей людського тіла та поліпшення естетичної цінності та естетичного впливу танцю.

Але справжню естетику та красу надають навички виконання, майстерність. Тут вже на перший план виходить виконавець. Разом з тим балетмейстер у своїй творчості розраховує на ті або ті можливості виконання. Музика, одяг, реквізити, освітлення, набір тощо танцю також є допоміжним засобом презентації танцю, на які розраховує балетмейстер. Але головне – майстерність втілення образу саме виконавцями.

Третій принцип, на який звертають увагу науковці стосовно композиційного мислення балетмейстера – це сполучання «внутрішньої та зовнішньої» краси у створенні танцю. Тут мається на увазі «внутрішнє», як глибоке занурення в образ, в проблему, відчуття її та власного ставлення до неї, пошуку власного втілення образу саме через внутрішні переживання як особистості. А «зовнішнє» – це вже передача усіх переживань, ставлень, емоцій засобами хореографічної лексики, пластики, інтонації та акторської гри.

Усе це й породжує єдність форми і змісту хореографічного твору, що складає його естетику, його красу.

Висновки: художньо-композиційне мислення балетмейстера – специфічна творча фахова якість, яка характеризується операційними мисленнєвими процесами, які супроводжують творчу постановочну роботу балетмейстера, що ґрунтується на накопиченому досвіді переживання, осмислення, усвідомлення життєвих реалій, у тому числі, відбитих у різних творах мистецтва, задля втілення в хореографічні образи на основі естетичних принципів сполучення форми і змісту в композиції танцю.

Література

1. Guilford I. P. (1956). The structure of intellect, "Psychol. Bull."
2. Guilford I. P. (1959). Personality, New York, McGraw-Hill.
3. 标题：论舞蹈创作中形式与内容的“恋爱”关系 ——以作品《暗涌》为例
4. 作者：费官晗 北京舞蹈学院 发表时间：2019年
5. 论舞蹈创作中形式与内容的“恋爱”关系 - 中国知网 (cnki.net) (Фей Гуанжен, 2019).
6. 标题：浅析校园舞蹈作品中内容美与形式美的统一 ——以舞蹈《追梦的女孩》创作为例
7. 作者：肖艳华 福建师范大学 发表时间：2015年

8. 浅析校园舞蹈作品中内容美与形式美的统一 - 中国知网 (cnki.net) (Сяо Яньхуа, 2015).
9. 标题: 从《那年剪短发》中剖析“内容与形式有机统一”对舞蹈创作的意义
10. 作者: 苏娜 南京师范大学 发表时间: 2020 年
11. 从《那年剪短发》中剖析“内容与形式有机统一”对舞蹈创作的意义 - 中国知网 (cnki.net) (Су На, 2020).

Бянь Наньнань,
здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Результати міждисциплінарного наукового дискурсу засвідчили, що педагогічна діяльність вимагає від майбутнього викладача вокалу ефективного управління собою (тобто професійної саморегуляції), що передбачає усвідомлення власних мотивів, почуттів і дій, спроможності їх доцільних видозмін в умовах дидактичної та концертно-виконавської діяльності відповідно до вимог ситуації.

Нашу увагу привернули такі аспекти проблеми формування вокально-виконавської саморегуляції майбутніх магістрів музичного мистецтва, як усвідомлення власних намірів і цілеспрямоване планування вокально-технічних дій та володіння собою, своїми емоціями в екстремальних умовах концертного виступу.

Подальші дослідження засвідчили, що в розвідках китайських науковців серед вокально-педагогічних проблем найчастіше досліджуються технологічні аспекти співу, як от: вокально-технічні принципи, методи звукоутворення, особливості вокального дихання, використання резонансних порожнин тощо. У Китаї існує також низка досліджень у сфері музичної психології, що вивчає закономірності психологічної діяльності людини у вокальному мистецтві. У цьому контексті спів можна охарактеризувати як складний психологічний процес, що здійснюється під впливом об'єктивних і суб'єктивних чинників.

Отже, з об'єктивної точки зору на ваш сценічний виступ впливає його безпосередня оцінка аудиторією якості звуковидобування, відповідність освітлення, вашого одягу тощо. Означені зовнішні фактори більшою чи