

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 2, 2023



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Засновник – Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

Журнал «Слобожанські мистецькі студії» засновано в 2023 році, виходить 3 рази на рік

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія KB № 25403-15343P від 15.02.2023 року

Друкується згідно з рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
Протокол № 9 від 27.03.2023 р.

Редакційна колегія:

Бермес І. Л. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Єрмоменко А. Ю. – кандидат мистецтвознавства, професор, доцент Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Зав'ялова О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Калашник М. П. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Лігус О. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка

Савченко Г. С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Устименко-Косоріч О. А. – кандидат мистецтвознавства, професор, директор Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення
StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

ЗМІСТ

Кохан Наталя Михайлівна Екологічна функція творів лендарту у міському просторі (закордонний досвід).....	5
Омельяненко Захар Валерійович Види, жанри, лексичні засоби сучасного танцю: теоретичний аспект.....	10
Омельяненко Катерина Анатоліївна Значення класичного танцю у розвитку сучасної хореографії.....	15
Пушкар Лариса Федорівна Хоровий ансамбль як складовий компонент хорової звучності: теоретичний аспект.....	19
Соколова Єлизавета Володимирівна Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності.....	24
Ткаченко Ірина Олександрівна, Максименко Анатолій Іванович Малюнок танцю як виразний засіб народно-сценічної хореографії.....	29
Фоломєєва Наталія Аркадіївна Методичні основи розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів.....	34

CONTENT

Kokhan Natalia	
Ecological Function in Land Art Works in the Urban Space (Foreign Experience)	5
Omelianenko Zakhar	
Types, Genres, Lexical Means of Modern Dance: Theoretical Aspect.....	10
Omelianenko Kateryna	
Meaning of Classical Dance in the Development of Modern Choreography.....	15
Pushkar Larisa	
The choral ensemble as a component of choral sonority: theoretical aspect.....	19
Sokolova Yelizaveta	
Ferenc Liszt: evolution of composer activity.....	24
Tkachenko Iryna, Maksimenko Anatoly	
Drawing of Dance as an Expressive Means Folk-Stage Choreography.....	29
Folomicieva Nataliia	
Methodological basis of development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors...	34

ЕКОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ ТВОРІВ ЛЕНДАРТУ У МІСЬКОМУ ПРОСТОРІ (ЗАКОРДОННИЙ ДОСВІД)

Кохан Наталя Михайлівна,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-2283-0761

Робота спирається на матеріали зі світового мистецтва, які взяти з історії розвитку американського та європейського лендарту. До матеріалів також були залучені сайти мистців, які працюють у цій галузі. Для дослідження використано загально-наукові та спеціальні методи дослідження, зокрема компаративний, формальний, семантичний та образно-стилістичний аналіз.

У статті розглянуто твори лендарту, сформовані в міському просторі, які вирішують екологічні завдання. Указано, що кожний із творів лендарту, створений як художньо-проектна розробка у житловому середовищі, має двоїсту сутність. Він одночасно є і твором мистецтва (базується на ідеї), і твором ландшафтного дизайну – артландшафтом (вирішує функціональні задачі). Артландшафт, окрім звичайної для ландшафтного дизайну просторово-організуючої функції твору, виконує ще й художньо-комунікативну функцію. Під художньою функцією розуміється реалізація функцій мистецтва (естетичної, гедоністичної, сугестивної тощо), комунікативна функція здійснюється шляхом деякого послання, закладеного в художньому образі. Передбачається, що глядач зрозуміє закладені у твір коди та зуміє їх «прочитати».

Установлено, що ці твори вже своїм існуванням привертають увагу до екологічних проблем міста. Виділено, що звернення до глядача (комунікаційна функція твору) має різні підходи вирішення: в одних творах мистці створюють історію («Земляний Курган», «Пейзаж часу», «Луг»); в інших – візуальний контраст (природного й штучного: формоутворення – «Мілл Крік Каньйон» та кольору – «Сині дерева», або контраст матерії: живого дерева та каменю – «7000 дубів»). Указано, що кожний твір лендарту несе своє унікальне «повідомлення», закладене автором.

Технічне вирішення екологічних завдань здійснюється традиційними способами: формуванням рельєфу ландшафту (геопластика) та садінням рослин.

Ключові слова: екологія, лендарт, артландшафт, художньо-проектна розробка.

Kokhan Natalia. Ecological Function in Land Art Works in the Urban Space (Foreign Experience)

The work is based on materials from world art, taken from the history of the development of American and European land art. The sites of artists working in this field were also involved in the materials. General scientific and special research methods, in particular comparative, formal, semantic and figurative and stylistic analysis, were used for the research.

The article considers works of land art created in urban space that solve environmental problems. It is indicated that each of the works of land art, created as an artistic and project development in a residential environment, has a dual essence. It is both a work of art (based on an idea) and a work of landscape design - an art landscape (solves functional problems). The art landscape, in addition to the spatial-organizing function of the work, which is usual for landscape design, also performs an artistic-communicative function. The artistic function is understood as the implementation of the functions of art (aesthetic, hedonistic, suggestive, etc.), the communicative function is carried out by means of a certain message embedded in an artistic image. It is assumed that the viewer will understand the codes embedded in the work and will be able to «read» them.

It has been established that these works draw attention to the ecological problems of the city by their very existence. It is highlighted that the appeal to the viewer (the communication function of the work) has different solutions: in some works, the artists create a story («Earth Mound», «Landscape of Time», «Meadow»); in others, there is a visual contrast (natural and artificial: form formation - «Mill Creek Canyon» and color - «Blue Trees», or the contrast of materials: living wood and stone - «7000 Oaks»). It is indicated that each work of land art carries its own unique «message» laid down by the author.

Technical solution of environmental problems is carried out by traditional methods: formation of landscape relief (geoplastics) and planting of plants.

Key words: ecology, land art, art landscape, artistic design development.

Понад півстоліття тому мистці місцем мистецтва вибрали довкілля, а художнім матеріалом – землею. Згодом, окрім землі, стали використовувати інші матеріали, розширилася й територія розповсюдження цього мистецтва. Це мистецтво назвали «лендарт». Нині «терміном «лендарт» (від англ. land – земля) позначають твори митців, які створені в довкіллі й (або) у закритому просторі. Довкілля в них становить вагомий семантичний і структурно-композиційний частину» [2, с. 88].

Сучасна художня практика лендарту демонструє різноманіття форм та місць їх установлення. Багато з них існують у міському просторі як твір сучасного ланд-

шафтного дизайну, але це притаманно зарубіжному досвіду. В Україні творів лендарту у міському середовищі, що вирішують екологічні завдання, не існує, тому закордонний досвід потребує аналізу.

Робота спирається на матеріали зі світового мистецтва, які взято з історії розвитку американського та європейського лендарту. Це твори С. Беттгер [3], М. Лайлах [6], Б. Тафнелл [8] та ін. Теоретичні роздуми про лендарт як каталізатор змін у ландшафтній архітектурі, описують Ж. Джелліко, С. Джелліко [5], Олін [7], Н. Фейрбротер [4]. О. Забеліна в ландшафтній архітектурі виокремлює артландшафти [1]. Н. Кохан

у практиці лендарту виділяє художньо-проектні розробки, що створені у житловому середовищі, та вказує на їх двоїсту сутність, яка проявляється як мистецький твір та твір ландшафтного дизайну [2].

Розгляд публікацій показав, що в них відсутній аналіз вирішення екологічних завдань у міському середовищі засобами лендарту.

До кола досліджуваних матеріалів були залучені не лише теоретичні дослідження науковців, а й розмаїтий візуальний матеріал: персональні сайти мистців, які працюють у цій галузі, та сайти, що висвітлюють події у сфері сучасного мистецтва й ландшафтного дизайну.

Для дослідження використані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження, зокрема компаративний, формальний, семантичний та образно-стилістичний аналіз.

Кожний із творів лендарту, створений як художньо-проектна розробка у житловому середовищі, формує артландшафт. Він одночасно є і твором мистецтва, тому що базується на ідеї, і твором ландшафтного дизайну, тому що вирішує ландшафтні завдання. Наукове пояснення поняття «артландшафт» таке: «Це антропогенна композиція з використанням природних і штучних компонентів, де ідея превалює над традиційними характеристиками об'єкта ландшафтного дизайну» [2, с. 45].

Звертаючись до історії лендарту, слід указати, що одним із перших мистців лендарту, що заклали у лендарт двоїсту сутність, є Г. Байер. Ця особистість була яскравим представником художнього руху Баухауз. Його художні інтереси мали широкий діапазон та розповсюджувалися від графіки, фотографії, друкарства до скульптури й ландшафтного дизайну. Але слід зазначити, що багато проєктів він зміг здійснити завдяки його еміграції до США у 1938 р. У Німеччині тоді була складна ситуація: до влади прийшов Гітлер та будь-які прояви свободомислення переслідувалися.

Спорудження Г. Байером «Земляного Кургану» у 1954 р. було найбільш раннім реалізованим твором лендарту. Створений він на території Інституту гуманістичних досліджень міста Аспен (шт. Колорадо) та є головним візуальним акцентом перед архітектурною будівлею (рис. 1).

Ландшафтна композиція «Земляний Курган» має форму об'ємного незамкненого кільця (13 м у діаметрі), усередині неї існує невеликий пагорб та поглиблення за розміром схоже з пагорбом (контрформа). Між пагорбом та поглибленням знаходиться великий камінь, який є її акцентом. У цьому творі поєднуються бережливе ставлення до природного простору та чітка геометрія кургану – коло, що відображає модерністські тенденції формоутворення того часу. Художній образ утілює звернення до народів, що населяли цю територію: курган, порослий травою, асоціюється з прадавніми похованнями та підтверджує генетичні корені лендарту з протолендартом (курганами, мегалітами, мегалітичними спорудами тощо).

Окрім звичайної для ландшафтного дизайну просторово-організуючої функції твору, «Земляний Курган» на

цьому просторі виконує ще й *художньо-комунікативну функцію*. Під *художньою* функцією розуміється реалізація функцій мистецтва (естетичної, гедоністичної, сугестивної тощо), *комунікативна функція* здійснюється шляхом деякого послання, закладеного в художньому образі. Передбачається, що глядач зрозуміє закладені у твір коди та зуміє їх «прочитати». У «Земляному Кургані» цим кодом є поєднання сучасного часу та минулого (історії місця).

Для всіх творів ландшафтного дизайну ще тоді було природним існування художньої функції. Але поява послання (ідеї) в ландшафтному творі – це те, що запропонував лендарт, і те, що змінило осмислення ландшафтного дизайну та показало нові шляхи у його розвитку.

Контраст геометричних форм і пластики природного простору Г. Байер продовжує в ще одному артландшафті під назвою «Мілл Крік Каньйон», який він зробив у 1982 р. неподалік від міста Сіетл у графстві Кент (шт. Вашингтон). Незважаючи на те що мистець тут теж за основу побудови ландшафтною композиції бере коло, але він змінює художній образ та семантику «виразу»: увага націлена на поєднання геометричних об'ємів. Цьому сприяють чітка геометрія кіл та їх повторення декілька разів у різних формоутвореннях цієї композиції. Але головний вплив на зміну «повідомлення», що несе в собі твір, закладено у поєднанні смислу та функції. Цей артландшафт, окрім мистецької функції, комплексно вирішує виробничо-технічні проблеми території: збирає дощову воду та захищає цей простір від затоплення у період злив. Він – приклад поєднання мистецтва, екології й ландшафтною архітектури (рис. 2).

Із ранніх екологічних творів лендарту також слід виділити «Пейзаж часу» А. Сонфіста, закладений художником у 1965 р. у м. Нью-Йорк. Ще й досі цей ландшафт продовжує існувати та розростатися. «Пейзаж часу» являє собою таке: на землі, тоді ще не покритій ніякою рослинністю (площею 14 м х 61 м) А. Сонфіст садить зразки тих рослин, що зростали на цій території в давні роки. Серед насаджень він знаходить місце для трав, квітів, чагарників та дерев, серед яких є навіть дуб та кедр. Ідеєю його твору є демонстрація вигляду місцевості, що була там до урбанізації міста. Мистець наочно показує, що втручання людини часто не найкраще змінює простір. За тривалий час існування цього ландшафту пишна різноманітна рослинність стала місцем проживання для багатьох птахів та невеликих тварин. Також поліпшилася екологічна ситуація у місті (рис. 3).

У контексті експерименту «невтручання» слід указати, що аналогічний твір, але у сільській місцевості, тривалий час проводить мистець Герман де Вріс. Його «Луг» в Ешенау (Німеччина) з 1986 р. розвивається без втручання людини. На відміну від А. Сонфіста, який саджав рослини, Герман де Вріс виділив простір, який розвивається сам по собі. Художник спостерігає за природним розвитком місця та фіксує зміни: знову починають рости рослини, що, здавалося, уже там зникли. Також повертаються птахи та метелики.

Рослинність, зокрема дерева, є основним складником творів лендарту, що вирішують екологічні

питання, особливо у місті. Але для того щоб вони сприймалися частиною арт-ландшафту, їх певним чином мистці позначають, наприклад фіксують методом або кольором.

Так, мистець Й. Бойс у 1982 р. запропонував провести велику за своїм охопленням територію та ресурсів екологічну акцію під назвою «7000 дубів». Його пропозиція полягала у посадці значної кількості дерев по всьому світу. Тоді це зможе поліпшити екологічну ситуацію на планеті. Процес посадки дерев почався у Касселі (Німеччина). Для реалізації проєкту Й. Бойс та волонтери вибрали багато 7–8-річних дубів та невелику кількість каштанів, грабів, в'язів, глід, кленів та волоського горіха. Кожне дерево позначили вертикальним каменем (базальтом), який був укопаний поряд. Посадка дерев у Німеччині тривала протягом п'яти років, частина з них була посаджена вже після смерті художника. Виділення кожного дерева, що було частиною цієї акції, нагадувало про подію та внесок багатьох людей, що бажали змінити світ на краще. Окрім цього, у поєднанні двох протилежностей (дерева та каменю; живого та неживого; природи, що змінюється, і незмінної матерії) закладено символи буття, але над усім панує час. Із часом пропорційні співвідношення дерева та каменю змінюються. Спочатку великий камінь домінує над тонким деревом. Зі зростанням дерева, років через 20–30 їх співвідношення стають, навпаки, протилежними: камінь знаходиться поряд, наприклад, із масивним дубом. У 1996 р. акція була продовжена у Нью-Йорку, де також були посаджені дерева поряд із базальтом. Цю акцію можна продовжити в будь-який час та в будь-якій країні. Ця ідея буде корисна й через століття, бо це не лише змінює повітря, а й спонукає пам'ятати про сьогодення та вічне (рис. 4, 5).

Акція зі створення артландшафтів «Сині дерева» К. Дімопулоса також триває багато років, і нині художник ще продовжує створювати їх у різних містах та країнах: у США, Канаді, Новій Зеландії та Великобританії. Суть цих артландшафтів полягає у тому, що мистець покриває екологічно безпечною фарбою стовбури та гілки дерев у синій колір. Це відрізняє декілька дерев, а частіше групу дерев від інших. Яскравість та казковість синіх дерев серед звичайного природного середовища створюють відчуття свята та нереальності. Легкість сприйняття твору та позитивні емоції від побаченого дають змогу надовго це запам'ятати та вникнути в «послання», що залишив мистець. Меседж роботи К. Дімопулоса: людство повинне усвідомити, що для нашого виживання важливі дерева. Синій колір – це колір повітря. Також синій колір у європейській традиції означає святість і благоговійність. Цим кольором художник намагається викликати подібні асоціації у глядачів. Існують «Сині дерева» як художній твір недовго (до п'яти років), тому що дерева ростуть, фарби на них стає менше (вона поступово змивається) і дерева набувають свого природного вигляду. Так твір лендарту поступово «розчиняється» у довкіллі (рис. 6).

Важливо зазначити, що артландшафти «Сині дерева» виокремлюються від навколишнього ланд-

шафту ще композиційними способами їх «встановлення»: вони можуть виділяти деякий масив із дерев або утворювати кольорову лінію. Ландшафтна ситуація потребує (вибирається або створюється) гарну оглядність території. «Сині дерева» розміщуються вздовж автомобільних доріг, пішохідних зон, на території університетів або в паркових зонах. Багато різних рішень композиційного розташування синіх дерев створено у США. Так, наприклад, артландшафт, зроблений біля навчального корпусу університету Флориди (2012 р.), сформований із декількох груп кольорових дерев; інший – витягнутий у лінію вздовж автошляху в місті Кенмор, штат Вашингтон, (2012 р.) та ще один сформований окремим масивом із дерев (островом) у м. Х'юстон, (шт. Техас).

«Встановлюються» «Сині дерева» двома способами. Перший спосіб – фарбується група дерев, які вже ростуть на території; у другому – фарбують саджанці, які після фарбування висаджують на місце. У процесі створення артландшафтів участь беруть волонтери з місцевих жителів, студенти й діти. Це дає змогу краще зрозуміти ідею твору. Особиста причетність до акту творення формує дбайливе ставлення до довкілля й до мистецтва.

Розгляд творів в історичному розвитку лендарту від перших пропозицій формування твору з двоїстою суттю (як твір мистецтва і твір ландшафтного дизайну) показав їх тривалість та стійкість існування: усі вони існують й досі. Зібрані артландшафти націлені на поліпшення екологічної ситуації міста. Вони вже своїм існуванням привертають увагу до проблеми. Однак звернення до глядача (комунікаційна функція твору) має різні підходи до вирішення: в одних творах мистці створюють історію («Земляний Курган», «Пейзаж часу», «Луг»); в інших – візуальний контраст (природного й штучного: формоутворення – «Мілл Крік Каньйон» та кольору – «Сині дерева» або контраст матерії: живого дерева та каменю – «7000 дубів»). Кожний твір лендарту несе своє унікальне «повідомлення», закладене автором.

Технічне вирішення екологічних завдань здійснюється традиційними способами: формуванням рельєфу ландшафту (геопластика) та садінням рослин.



Рис. 1. Г. Байєр «Земляний курган», 1954 р., м. Аспен, шт. Колорадо, США



**Рис. 2. Г. Байер «Мілл Крік Каньйон», 1982 р.,
графство Кент, шт. Вашингтон, США**



**Рис. 4. Й. Бойс Акція «7000 дубів», 1982 р.,
м. Кассель, Німеччина**



**Рис. 3. А. Сонфіст «Пейзаж часу», 1965–2017 рр.,
м. Нью-Йорк, США**



**Рис. 5. Й. Бойс Акція «7000 дубів», 1996 р.,
м. Нью-Йорк, США**



**Рис. 6. К. Дімопулос «Сині дерева», м. Х'юстон,
шт. Техас, США, 2013 р.**

Література:

1. Забеліна Є.В. Пошук нових форм ландшафтної архітектури. Архітектура-С, 2005. 160 с.
2. Кохан Н.М. Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 ; Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 328 с.
3. Boettger S. Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties. California : University of California Press, 2003. 316 p.
4. Fairbrother N. New Lives, New Landscapes (1970). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 82–84.
5. Jellicoe G., Jellicoe S. The Landscape of Man (1987). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 80–82.
6. Lailach M. Land Art. Cologne : Taschen, 2007. 94 p.
7. Olin L. Form, Meaning, and Expression (1988). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 77–80.
8. Tufnell B. Land Art. New York : Harry N Abrams Inc, 2007. 158 p.

References:

1. Zabelina Ye. V. (2005). Poshuk novykh form landshaftnoi arkhitektury [The search for new forms of landscape architecture]. Architecture-C, 160 p. [in Ukrainian].
2. Kokhan, N.M. (2019) Lend-art u konteksti suchasnoho landshaftnoho dyzajnu [Land Art in the Context of Modern Landscape Design]. Dissertation for the candidate of art studies degree (doctor of philosophy) in specialty 17.00.07 – Design. Kharkiv, 328 s. [in Ukrainian].
3. Boettger, S. (2003) Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties. USA, California : University of California Press, 316 p. [in English].
4. Fairbrother N. (2002) New Lives, New Landscapes (1970). *Theory in landscape architecture : a reader* [Penn studies in landscape architecture]. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, P. 82–84. [in English].
5. Jellicoe G., Jellicoe S. (2002) The Landscape of Man (1987). *Theory in landscape architecture : a reader* [Penn studies in landscape architecture]. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, P. 80–82. [in English].
6. Lailach M. Land Art. (2007) Cologne : Taschen. 94 p. [in English].
7. Olin L. (2002) Form, Meaning, and Expression (1988). *Theory in landscape architecture : a reader* [Penn studies in landscape architecture]. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, P. 77–80. [in English].
8. Tufnell B. Land Art. (2007). New York : Harry N Abrams Inc. 158 p. [in English].

ВИДИ, ЖАНРИ, ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Омельяненко Захар Валерійович,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-2563-5582

У статті висвітлено та теоретично обґрунтовано види та жанри, лексичні засоби сучасного танцю. Застосування загальнонаукових та конкретнонаукових методів дослідження, зокрема термінологічний аналіз та інтерпретація наукової думки, дали змогу сформулювати твердження про те, що сучасний танець є багатожанровим видом хореографічного мистецтва і передбачає величезну кількість видів і підвидів танцювальних течій. Узагальнення матеріалів наукового пошуку засвідчили, що головною ознакою сучасного танцю стає передача почуттів, емоцій, настроїв тощо. На основі аналізу, синтезу, узагальнення, систематизації доведено, що сучасний танець характеризується як універсальний, вільний танець, котрий не підпорядковується строгим канонам та стандартам.

У статті в контексті висвітлення означеної проблеми автор доводить, що сучасний танець складають такі жанри, стилі і види, як контемпорарі, модерн та джаз-модерн. Охарактеризовано лексичні засоби сучасного танцю. Установлено, що застосування загальнонаукових методів дослідження дає підстави констатувати, що у відображенні основної ідеї композиції або образу в танці допомагають виразні засоби хореографії. Під виразними засобами хореографічної композиції ми тлумачимо основу танцю, його складові частини, де компоненти є наповненням означених танцювальних частин додатковими засобами для посилення враження танцю і глядацького сприйняття хореографічного твору.

Ключові слова: сучасний танець, види, форма танцю лексичний матеріал, напрями танцю.

Omelianenko Zakhar. Types, Genres, Lexical Means of Modern Dance: Theoretical Aspect

The article highlights and theoretically substantiates the types and genres, lexical means of modern dance. The application of general scientific and specific scientific methods of research, in particular terminological analysis and interpretation of scientific opinion, made it possible to formulate the statement that modern dance is a multi-genre type of choreographic art and involves a huge number of types and subtypes of dance currents. The Summarizing the materials of scientific research proved that the main feature of modern dance is the transfer of feelings, emotions, moods, etc. On the basis of analysis, synthesis, generalization, systematization, it is proved that modern dance is characterized as a universal, free dance, which is not subject to strict canons and standards.

In the article in the context of highlighting the specified problem, the author proves that modern dance consists of such genres, styles and types as contemporary, modern dance and jazz-modern and characterizes the lexical means of modern dance. The author established that the application of general scientific research methods provides grounds for stating that the expressive means of choreography help to reflect the main idea of a composition or an image in a dance. By the expressive means of choreographic composition we interpret the basis of the dance, its component parts, where the components are the filling of the specified dance parts with additional means to enhance the impression of the dance and the audience's perception of the choreographic work.

Key words: modern dance, types, form of dance, lexical material, directions of dance.

Особливе місце в культурному та мистецькому просторі посідає хореографія, зокрема сучасний танець, становлення якого датується початком ХХ ст. Сучасний танець пропагував відмову від традиційної хореографії. Пройшовши тривалий час розвитку, сучасний танець характеризується жанрами, які відзначаються манерою, стилем та лексикою. Вагомою перевагою сучасного танцю є особистий розвиток кожної особистості, що досягається завдяки відмові від традиційних канонів, правил та законів класичної та народно-сценічної хореографії.

Значний інтерес у контексті означеної проблеми становлять наукові праці, які розкривають проблеми хореографічної освіти та культури, зокрема М. Белов, О. Соляна, І. Степанюк, Д. Шариков та ін. Вагоме значення для осмислення досліджуваного феномену мають праці вітчизняних науковців, які висвітлюють витoki та естетичні особливості джаз-танцю (О. Плахотнюк, М. Погребняк), вплив танцю модерн на розвиток сучасної хореографії (Д. Бернадська, А. Медвідь), основні напрями та характерні особливості розвитку сучасного танцю (К. Ірдиєнко, О. Хендрик, Н. Хольченкова). Вод-

ночас аналіз наукової думки дає підстави стверджувати, що формування внутрішньожанрової системи сучасного танцю не було предметом цілісного дослідження.

Розглядаючи основні види та жанри сучасного танцю в контексті досліджуваного феномену, вважаємо за доцільне зауважити, що сучасний танець складається з величезної кількості видів і підвидів танцювальних течій. Як наслідок, останній характеризується як найбільш багатожанровий вид хореографічного мистецтва.

Нами було встановлено, що в сучасній хореографії головним є вираження почуттів і настроїв людини. Це вільний, універсальний танець, що не відповідає певним канонам, не має стандартів у хореографічній композиції. Хореографи, прагнучі передати думки і почуття людей, знаходяться в постійному пошуку. Вони знаходять нові рухи, нерідко змішуючи різні техніки, стилі та напрями.

Як і всьому існуючому, танцю притаманний розвиток, який сприяє появі нових стилів. Історичний аналіз надає підстави наголосити, що кожному періоду часу властива своя музична культура, яка породжує нові

види танцю. Кожен танець можна назвати сучасним, але для свого часу. Таким чином, під сучасним танцем ми тлумачимо танець сучасний, модний і актуальний для свого відрізка часу, тобто для свого періоду [2].

На сучасному етапі розвитку світової культури та мистецтва існують такі види танців, як бальний, джаз, модерн, contemporary та інші менш популярні види сучасного танцю. Зазначимо, що кожен напрям відзначається своїми особливостями. Своєю чергою, такі властивості надають сучасному танцю багатий і яскравий потенціал. Під таким кутом зору сучасний танець займає особливе місце в хореографії та є її одним із фундаментальних напрямів.

Використання порівняльно-зіставного аналізу дає змогу виокремити основні види хореографічного мистецтва, зокрема:

- класичний танець – це хореографічна система, яка формується в ході розвитку мистецтва та суспільства. Під класичним танцем ми розуміємо вершину хореографічного мистецтва. Сьогодні в усьому хореографічному світі переважає школа А. Ваганової;

- народно-сценічний танець є однією з основ будь-якої хореографії. Він настільки ж різноманітний, як різноманітні життя і культура різних народів. Народно-сценічний танець базується на класичному танці;

- історико-побутовий танець є салонним танцем минулих століть. Означений напрям видозмінювався під впливом придворних смаків, моди і придворного етикету. В основі історико-побутового танцю лежить французька школа;

- бальний танець вважається салонним танцем нашого часу. Лідером для бального танцю вважається англійська школа. У сучасній хореографічній практиці виокремлюють такі напрями, як стандарт і латина. У кожному різновиді існує по п'ять танців;

- модерн (сучасний танець) – танець, який виник на протигагу класичному танцю. У модерні переважає спіраль. Натомість у класичному танці жорстка вертикаль спини, міцний апломб. Ба більше, якщо для класичного танцю характерні виворотність, стійкість, то для модерну – як вільні, так і виворотні позиції;

- джазовий танець – напрям танцю, що зародився у США в кінці XIX ст. в результаті злиття європейської і африканської танцювальних культур. Основними рисами джазового танцю є основоположна роль ритму, імпровізація, висока технічна майстерність виконавця. Основними технічними принципами джазового танцю вважаємо поліритмію, синкопування, свінг. Джазовий танець є пріоритетним у шоу, на естраді, у мюзиклі та інших розважальних жанрах [8].

Доведено, що сучасна хореографія поділяється на жанри, стилі, підстили, напрями тощо. Протягом усього часу сучасний танець еволюціонував від передачі умов життя людини до презентації руху заради самого руху. Ба більше, багато з тих, хто продовжував ранні традиції, використовував танець для експресії хвилювань Америки середини 20-х років.

Зауважимо, що сучасний танець виправдав правомирність нововведень у хореографічних принципах.

Він витримав випробування часом і продовжує вдосконалюватися, не втрачаючи своєї актуальності. Якщо спочатку його виконували під симфонічну і камерну музику, то сьогодні можна побачити модернові постановки під джазові композиції і навіть R'n'B.

З'ясовано, що окремі елементи і принципи руху, розроблені в рамках сучасного танцю, стали використовуватися в таких напрямках, як Breaking, House, Strip Plastic тощо. Слід зазначити, що й сам сучасний танець істотно змінився. Його техніка не припиняє ускладнюватися і вже включає перекиди, стійки на руках, складні акробатичні елементи. Як наслідок, під таким кутом зору можемо наголосити, що в сучасний танець активно проникли елементи акробатики та гімнастики. Сучасний танець стає відомим не лише вузькому колу любителів високого мистецтва, а й широкому загалу завдяки постановкам М. Бежара, Б. Ейфмана, У. Форсайта, І. Кіліана, П. Бауш, Р. Рехвіашвілі та ін. [6].

Констатуємо, що жанр сучасного танцю передбачає відмову від традиційних норм і зразків. Для нього характерні прийняття екзотики Сходу і античності. Він створюється завдяки вільній пластиці та ритмопластичній мові танцю. Для сучасного танцю притаманні вихід за межі класичного мистецтва, практицизм, утилітаризм, символізм, синтез духовних культур і позанациональний орнаменталізм.

Теорія сучасного танцю стала методом створення реальності, перетворення звичайного без недовомленості. Сучасний танець надав нове трактування класичним балетам. Концепції сучасного танцю розвиваються за такими основними напрямками: методика танцю, усі рухи падіння і вставання, танець як система відносин до тривимірного простору, потворне на сцені, новий тип відносин героїв, більш емоційний і пристрасний, рух заради руху, авторські версії класичних балетів, епатаж, математичні структури в танці, вихід за межі сценічного майданчику [4].

Розглядаючи види, жанри сучасного танцю, доцільно наголосити на виразних засобах, технологіях та естетиці естрадного танцю. Так, ми виділяємо такі принципові ознаки:

- композиція естрадного танцю повинна бути розрахована на зміну сценічного майданчика, має бути яскравою, чіткою на будь-якій сцені, малюнок також повинен бути лаконічним;

- обмеженість у часі, тому що танець є елементом великої концертної програми;

- гранична концентрація виразних засобів, що дає змогу якомога яскравіше виразити індивідуальність виконавця.

Зауважимо, що провідним способом розкриття змісту є форма. Як наслідок, форма має бути специфічною для кожного окремого виду. Інколи форма може бути загальною для всіх видів хореографічного мистецтва. Так, до загальних форм відносяться сольні і масові танці.

На основі аналізу, систематизації, узагальнення та використання порівняльно-зіставного аналізу можемо стверджувати, що фундаментальними формами класичного танцю є па-де-де, па-де-труа, адажіо, варіа-

ція. Натомість до провідних форм народно-сценічного танцю належать хоровод, танець, кадрили. До форм історико-побутового танцю належать гавот, менует. Водночас формами бального танцю вважаються стандарт і латина [8].

Нами було встановлено, що танець модерн представлений у класичному танці як балет і хореографічна мініатюра. Джаз переважно є безсюжетним дивертисментом, хореографічною мініатюрою.

Уважаємо за доцільне виділити основні жанри в хореографії:

- ліричний – розкриває почуття, внутрішній стан, відтінки;
- драматичний – сюжет, але не гострий, дія протікає спокійно, класичний джаз, афроджаз, модерн-джаз;
- характерно-академічний, в основі якого лежить система академічного танцю із залученням елементів народно-сценічного танцю. Як правило, це народний академічний танець, танець Чайковського, угорський академічний, іспанський танці, вставні номери балету;
- естрадний танець відрізняється багатожанровістю і різностильовими ознаками. На відміну від інших видів хореографічного мистецтва естрадний танець не може вважатися системою. Естрадний танець є жанровим різновидом пластичного мистецтва.

У контексті досліджуваного феномену вважаємо за потрібне звернути увагу на класифікацію танців за такими ознаками:

- за призначенням: танці солдатів, матросів, дитячі, обрядові, спортивні;
- за приналежністю до того чи іншого виду театральних видовищ: танець в опері, опереті, кіно, на стадіоні, у цирку тощо.

Отже, нами встановлено, що результатами еволюції хореографії стали ускладнення образності від буквального до абстрактного і символу. Ба більше, відмова від верховенства композитора і музики, тобто автором вистави стає балетмейстер. Розвиток хореографії зумовив зміну значення сценографії, яка вийшла з палацових залів на театральні сцени, із театральних сцен на майданчики на вулиці [1].

У контексті висвітлення означеної проблеми нами було доведено, що сучасний танець становлять такі жанри, стилі і види, як контемпорарі, модерн та джаз-модерн. У зв'язку з означеним твердженням доцільно розглянути та охарактеризувати лексичні засоби сучасного танцю. Хореографія є видом мистецтва, матеріалом якого служать рухи і пози людського тіла, поетично осмислені, організовані у часі й просторі, що становлять єдину художню систему. Як і інші види мистецтва, хореографія відображає соціальні процеси, взаємини людей, збагачує духовний світ людини, допомагає розкритися особистості. Специфіка хореографії полягає у тому, що почуття, переживання людини вона передає в пластичній образно-художній формі. Також її особливістю є безпосередній зв'язок із музикою. Хореографія допомагає розкрити хореографічний образ у всій яскравості і повноті, впливає на ритмічний смак.

Застосування загальнонаукових методів дослі-

дження дає змогу констатувати, що у відображенні основної ідеї композиції або образу в танці допомагають виразні засоби хореографії. Під виразними засобами хореографічної композиції ми розуміємо основу танцю, його складові частини, де компоненти є наповненням означених танцювальних частин додатковими засобами для посилення враження танцю і глядацького сприйняття хореографічного твору [5].

Зауважимо, що образні витоки танцю і його мова кореняться в одному з виразних засобів хореографії – русі. Так, останній є характерними пластичними інтонаціями, які народжені реальним життям і використовуються людьми повсякденно як засіб невербального спілкування. Окрім того, у танці використовуються пантомімічні рухи. Наголосимо, що пантоміма є видом мистецтва, у якому художній образ створюється за допомогою пластичної виразності людського тіла. Цим пояснюється близькість пантомімічного і танцювального мистецтва.

Як головний засіб виразності пантоміма використовує жести, тому її іноді називають мистецтвом жесту. Жест – це рух або комплекс рухів, що містить будь-які емоційні відтінки, інформацію про людину, її ставлення до навколишнього. Жест є сигналом, який передається за допомогою рухів рук, ніг, м'язів тіла й обличчя.

До лексичних засобів хореографічної композиції ми відносимо сюжет. Останній є основою драматургії танцю. Народження танцю починається із задуму. Уже в ньому має міститися образно-емоційне ядро, яке в подальшому в процесі художнього узагальнення стане основою для змісту. У задумі визначаються вид і жанр майбутнього танцю, естетичний характер його змісту і форми, які, своєю чергою, залежать від точного визначення теми та ідеї твору.

Констатуємо, що тема – це ідея, що зародилася в досвіді автора, підказана йому життям та вимагає втілення в образах. Тему твору не можна відірвати від ідеї. Тема є колом життєвих явищ, яку зображує хореограф-постановник. Натомість ідея є думкою, за допомогою якої художник оцінює зображуване. Завдяки ідеї автор намагається передати глядачеві свої думки.

Нами було встановлено, що тема танцювального номеру може бути оригінальною або побутовою, значною і менш значимою, актуальною або надуманою, сучасною або миттєвою тощо. Те ж саме можна сказати і про ідею. Її загальнолюдська і громадянська цінність знаходиться у прямій залежності від теми [3].

Наголосимо, що сюжет – це низка пов'язаних між собою подій, що послідовно розвиваються. Через ці події постановник показує взаємини і взаємодії образів. У них (відносинах, діях) виявляються різні риси характеру, поведінка, переживання дійових осіб. Сюжет з'являється ще в задумі під час визначення теми та жанру танцю.

Доведено, що розвиток сюжету проходить чотири етапи: життєва основа, що є тільки можливістю сюжету; сюжетний задум – крок уперед шляхом реалізації життєвої колізії (визначення головного конфлікту, подій; характеристика образів, стилю, жанру; відбір прийомів, які впливають на структуру композиції; вибір музичного

матеріалу, тобто створення композиційного плану, сценарію); твір композиції танцю – пошук пластичної мови, побудова мезансцен, малюнків, вибір оформлення; реалізація сюжету в творі – постановка танцю в колективі, виконання його – втілення змісту у форму [7].

Під головним принципом сюжету ми розуміємо всі події, пов'язані з основним конфліктом. Водночас конфлікт – це розбіжність, зіткнення протилежних інтересів, поглядів, прагнень, що лежать в основі боротьби дійових осіб у художньому творі. Основне конфліктне ядро – відсутність або порушення гармонії особистого і громадського, між потребами і перешкодами їх задоволення.

Події сюжету, конфлікти розкривають дійові особи, виконуючи поставлене їм завдання. Персонаж є дійовою особою хореографічного твору, що не впливає на хід подій, але допомагає відтінити, укрупнити ті події, які відбуваються на сцені, зробити епізод видовищним. У сценічному творі персонаж-виконавець наділений якоюсь певною рисою. Характер людини виступає основою хореографічної композиції. Характер є результатом виховання і самовиховання (склад розуму, манери, звички, культура емоцій). Однак зауважимо, що характер не є образом. Він включений в образ. Розвиток образу і є розкриття його через характер. У втіленні образу на сцені чималу роль відіграють зовнішні ознаки виконавця, особливо в танці, де все виражається рухами людського тіла і мімікою.

Створюючи образ, постановник шукає типове, узагальнює і зберігає індивідуальні особливості життя, характеру, зовнішності людини, національні риси. У процесі створення хореографічного образу вирішальну роль відіграють ідеали творця. Тому образ має не лише пізнавальне, а й виховне значення. Художній образ у будь-якому виді мистецтва – це неодмінно сплав дійсності і творчої фантазії. Створення хореографічного образу є індивідуальним процесом. Спостережливість, емоційність, інтуїція, фантазія стають вагомими складниками таланту хореографа. Він повинен не лише побачити, дослідити, а й узагальнити свій образ. Ба більше, окрім індивідуальних рис характеру, постановник має наділити своїх героїв типовими рисами, властивими даному часу, групі, професії тощо [1].

Правильно вибудувати на сцені лінію поведінки героїв допоможе знання психології. Розкриттю хореографічного образу сприяє вміння аналізувати музичний твір. Відштовхуючись від сюжету, ґрунтуючись на музичному матеріалі, хореограф повинен скласти подібний танцювальний текст, через який глядач сприймає задум танцю.

Особливості сюжетного танцю полягають у тому, що його зміст передано хореографічними засобами, тому сюжет повинен бути танцювальним. Відзначимо, що хореографи, створюючи сюжет, часто перенасичують його подіями, і несподівано виявляється, що для танцю вже немає місця. Навіть багатоактні балети мають обмежену кількість подій. Сюжет балету гранично танцювальний. Це головна вимога до хореографічного сюжету.

Сьогодні тематика сюжетів різноманітна – від простих побутових ситуацій до глибоких філософських роздумів. Постановники запозичують ідеї переважно з літератури, особливо казкові. Однак буквально інсценування фабули роману, повісті, оповідання приречене на невдачу. Необхідний сміливий відхід від зовнішньої дії, переплавлення сюжету. Варто створювати новий твір. Найкращий літературний сценарій, якщо він не народжує у фантазії балетмейстера і композитора музичні та хореографічні образи, ризикує залишитися поза увагою глядача.

Хореографія втілює не лише узагальнені теми, а й емоційні стани, показуючи їх у збільшеному вигляді. Наприклад, якщо любов – то до божевілля, якщо ненависть – то безмежна, якщо дружба – то не знає перешкод. Зауважимо, існують безсюжетні танці, які сприймаються глядачем. Їм притаманні відсутність подій, видимі конфлікти, протистояння персонажів. Але на сцену виходять виконавці – дійові особи, які демонструють пластику, манеру, зміну настрою, рівень відносин. Усю вище зазначену дійову лінію поведінки, розвитку, розкриття характерів, які пов'язані тими чи іншими відносинами, складає хореограф. Для нього це завжди сюжет, вибудований за законами драматургії, у якому персонажі живуть і діють за правилами сценічної логіки.

Хореографічна тема в широкому сенсі є темою творчості, темою твору. Тема в більш конкретному сенсі – художня думка в розвитку. Рухи (па) подібно звуку в музиці становлять першоелемент танцю. Усі рухи мають власні значимість і сенс. У хореографії деякі рухи мають спочатку властивий їм узагальнений образно-виразний сенс. Часто назва руху несе той чи інший зміст, зокрема: фондю – «тане», фуєте – «шмагати». Однак цю тенденцію не можна абсолютизувати [1].

В окремих па танцю є лише певні задатки, передумови виразного сенсу. Тому першоелементом хореографії і, отже, хореографічної теми є один рух, який спочатку несе в собі (на відміну від ізольованого музичного звуку) задатки певного виразного сенсу. Один рух, як правило, не може бути прийнятим за хореографічну тему. Проте окремо яскраві па-інтонації, па-мотиви, супутні образу на протязі танцю, балету або акту настільки виділяються, запам'ятовуються, що їх характеризують часто як тему. У музиці тема складається з мотивів. У хореографії – з пластичних мотивів. Пластичний мотив є невеликою групою рухів, що володіють відносною значимістю. У пластичному мотиві, з одного боку, музикальність є ритмом і інтонацією, а з іншого – пластичною винахідливістю. Перше диктується музикою, друге – вигадується хореографом.

У сучасній хореографії поширений ще один вид пластичного мотиву – багаторазове повторення одного руху: фуєте, шене, тури. Наприклад, у класичному танці, зокрема в пролозі балету «Спляча красуня», Маріус Петіпа будує варіації фей на повторенні якого-небудь одного па. Наголосимо, що всередині хореографічної теми можливий поділ на більш великі складові частини, роз'єднані цезурою, як знаками пунктуації. Вона надає

можливість користуватися різним фразуванням: чотири такти, вісім, шістнадцять. Наприклад, перша частина хореографічної теми є злитим ланцюгом із декількох рухів. Натомість друга частина буде її повторювати, виконуватися в іншій бік або з іншої ноги.

Пластична тема часто супроводжує музичну тему, викладену у формі квадратного періоду. Розбіжність полягає у тому, що зазвичай хореографічна тема, починаючись разом із музичною, закінчується раніше. Потрібно встигнути підготуватися до наступного епізоду танцю, відпочити, перебудувати групи сучасного танцю тощо. Саме у цьому полягає специфіка хореографічного мистецтва [7].

Доцільно відзначити, що хореографічна тема сучасного танцю повинна бути носієм художньої думки і володіти характерністю, індивідуальністю, впізнаваністю. Ба більше, вона має бути досить закінченою, оформленою і містити у собі елементи, що повторюються. Ми пропонуємо, щоб хореографічна тема або з'являлася неодноразово, або розвивалася (оновлювалася) і змінювалася залежно від сценічної ситуації. Так, для хореографічної теми сучасного танцю характерна чітка структура, основою якої є пластичні мотиви, що становлять її індивідуальне обличчя. За мотивами, головним чином, і розпізнається тема. Через її розроблення і розвиток хореограф не лише створює у глядача певні відчуття, а й розкриває зміст танцю.

Варто наголосити, що вміння хореографа-постановника створювати художньо осмислену хореографічну мову свідчить про володіння ним прийомами лексичного комбінування. Як наслідок, комбінування є найважливішим етапом діяльності хореографа. Комбінація виступає найменшою конструктивною одиницею хореографічного тексту. Танцювальна комбінація може бути різної тривалості і характеризується в тактах, як у музиці. За подальшого збільшення тривалості виникає нова якість і відбувається перехід у нову форму (фрагмент, фігура, частина). Величина комбінації залежить від розвитку укладеної в ній хореографічної думки. Комбінація може бути короткою, але повторюватися, набуваючи значення пластичного мотиву (принцип повторності). Останні дії дають змогу глядачеві зафіксувати, сприйняти танцювальний образ. Перш ніж приступити до створення тексту, необхідно здійснити відбір рухів, які б становили основу хореографічного образу [4].

Отже, використовуючи власний практичний досвід роботи, зазначимо, що застосування лексичних засобів у сучасній хореографії дає змогу користуватися наявною інформацією і збагачувати танцювальні композиції новою лексикою (рухами і трюками), варіантами перебудовань у танцях. Окрім того, постановки сучасного танцю особливо збагачують світлове оформлення, засоби пантоміми і артистичної гри виконавців, музичний супровід, костюми, декорації.

Література:

1. Васич Ю. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2014. № 7. С. 26–31.
2. Верховенко О. Джаз-танець: генеза й трактування дефініції. *Тенденції розвитку сучасної хореографії* : матеріали II Міжнародної науково-практичного семінару, м. Луганськ, 27–28 листопада, 2010 р. Луганськ, 2010. С. 13–18.
3. Драч Т. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні. *Молодий вчений*. 2018. № 5. С. 151–155.
4. Ірдиєнко К. Еволюція розвитку сучасної хореографічної естетики. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2014. № 14. С. 144–147.
5. Плахотнюк О. Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку. Львів : ЦТДЮГ, 2014. 45 с.
6. Плахотнюк О. Стили та напрями сучасного хореографічного мистецтва. Львів : ЦТДЮГ, 2009. 138 с.
7. Феліксдал Б. Сучасний джаз-танець у Європі. *Балет*. 1995. № 1. С. 62.
8. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії. Київ, 2008. 180 с.

References:

1. Vasych Y.U. (2014). Suchasnyy tanets ta mistse tradytsiynoyi tantsyuvulnoyi symvoliky v ukrayinskiy khoreohrafiyi [Modern dance and the place of traditional dance symbolism in Ukrainian choreography]. *Filosofiya ta politolohiya v konteksti suchasnoyi kultury*. № 7. P. 26 – 31. [in Ukrainian]
2. Verkhovenko O. (2010). Dzhaz-tanets: geneza y traktuvannya definitsiyi [Jazz dance: genesis and interpretation of the definition]. *Tendentsiyi rozvytku suchasnoyi khoreohrafiyi: materialy II Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoho seminaru m. Luhansk, 27-28 lystopada, 2010*. P. 13–18. [in Ukrainian]
3. Drach T. (2018). Stanovlennya sumizhnykh z modernom napryamiv khoreohrafiyi v Ukrayini [The formation of choreography adjacent to modern trends in Ukraine]. *Molodyy vchenyy*. № 5. P. 151–155. [in Ukrainian]
4. Irdayenko K. (2014). Evolyutsiya rozvytku suchasnoyi khoreohrafichnoyi estetyky [The evolution of the development of modern choreographic aesthetics]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo*. № 14. P. 144–147. [in Ukrainian]
5. Plakhotnyuk O. (2014). Vykhovnyy ta mystetskyi vplyv suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva na rozvytok tvorchykh zdibnostey molodi: tendentsiyi ta perspektivy rozvytku [The educational and artistic influence of modern choreographic art on the development of creative abilities of young people: trends and prospects for development]. *Lviv: TSTDYUH*. 45 p. [in Ukrainian]
6. Plakhotnyuk O. (2009). Styli ta napryamy suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva [Styles and directions of modern choreographic art]. *Lviv: TSTDYUH*. 138 p. [in Ukrainian]
7. Feliksdal B. (1995). Suchasnyy dzhaz-tanets u Yevropi [Contemporary jazz dance in Europe]. *Balet*. Kyiv. № 1. P. 62. [in Ukrainian]
8. Sharykov D. (2008). Klasyfikatsiya suchasnoyi khoreohrafiyi [Classification of modern choreography]. Kyiv. 180 p. [in Ukrainian]

ЗНАЧЕННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ У РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Омельяненко Катерина Анатоліївна,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-6506-9784

У статті висвітлено теоретичні аспекти значення класичного танцю у розвитку сучасної хореографії. Узагальнення матеріалів наукового пошуку засвідчили, що серед основних характеристик класичного танцю, таких як досконалість, художність, закінченість форми, класичний танець передбачає досконалу систему навчання та тренування. Застосування історико-генетичного та ретроспективного аналізу дало змогу з'ясувати та висвітлити становлення та розвиток системи класичного танцю, а також генезу сучасної хореографії.

Узагальнення матеріалів наукового пошуку засвідчили, що класичний танець орієнтований на розвиток фізичних даних танцівників-виконавців, на формування необхідних технічних навичок і дає змогу вдосконалити рухи, пластику, розтяжку танцівників. Порівняльно-зіставний аналіз, котрий забезпечив детальний розгляд проблеми, надав можливість з'ясувати, що на основі запозичень та трансформації деяких елементів, рухів класичного танцю виникла велика частина комбінацій сучасного танцю.

Установлено, що для сучасного танцю притаманні рухи, які не зустрічаються у класичному, це пояснюється тісним взаємозв'язком сучасної хореографії зі спортивними напрямками. Вагомою ознакою сучасного танцю є зближення з реальною дійсністю. Для нього не досить важкими є витягнуті ноги чи виворотність. Натомість широко застосовується у сучасному танці запозичений із класичного танцю рух – *plie*.

Ключові слова: класичний танець, сучасний танець, хореографія, рухи танцю, рисунок.

Omelianenko Kateryna. Meaning of Classical Dance in the Development of Modern Choreography

The article highlights the theoretical aspects of the importance of classical dance in the development of modern choreography. The Summarizing the materials of scientific research proved that among the main characteristics of classical dance, such as perfection, artistry, completeness of form, classical dance implies a perfect system of training and training. The use of historical-genetic and retrospective analysis made it possible to find out and highlight the formation and development of the classical dance system, as well as the genesis of modern choreography.

The Summarizing the materials of scientific research proved that classical dance is focused on the development of the physical data of dancers-performers, on the formation of the necessary technical skills, and allows to improve the movements, plasticity, and stretching of dancers. The Comparative and comparative analysis, which provided a detailed consideration of the problem, made it possible to find out that a large part of modern dance combinations arose based on the borrowing and transformation of some elements and movements of classical dance.

The author established that modern dance has movements that are not found in classical dance, this is explained by the close relationship between modern choreography and sports. A significant feature of modern dance is the rapprochement with reality. For him, extended legs or inversion are not significant enough. Instead, a movement borrowed from classical dance - *plie* - is widely used in modern dance.

Key words: classical dance, modern dance, choreography, dance movements, drawing.

Сучасна хореографія відзначається особливою багатогранністю. На відміну від класичного танцю сучасна хореографія включає велику кількість елементів, які використовуються в різноманітних ракурсах. Як наслідок, вони впливають на створення хореографічного образу. Сьогодні на ниві хореографічного мистецтва популярним стає запозичення елементів класичного танцю до сучасних напрямів хореографії. Під таким кутом зору жанрове і стиліове розмаїття класичного танцю та його поєднання із сучасною хореографією збагачують лексичну виразність останнього.

Особливий інтерес у контексті вибраної нами проблеми становлять наукові розвідки, які висвітлюють питання історії, теорії та методики викладання класичного танцю Л. Андрощук, Ю. Безпаленко, Г. Березова, С. Васірук, Ю. Горських, І. Цветкової.

Вагомими аспектами нашого дослідження є доробки, присвячені сучасній хореографії (Д. Бернадська, Ю. Васич, О. Верховенко). Водночас аналіз науко-

вої думки дає підстави констатувати, що використання форм класичного танцю у сучасній хореографії не було предметом цілісного дослідження.

Метою статті є висвітлення значення класичного танцю у розвитку сучасної хореографії.

Висвітлюючи значення та вплив класичного танцю на розвиток сучасної хореографії, доцільно звернути увагу на виникнення класичної хореографії у цілому. Доведено, що класичний танець виник у результаті відокремлення окремих видів танцю, поділу танцівників на «класичних» і «характерних». Із плином часу означений термін почав уживатися серед широкого загалу. Він витіснив існуючі раніше терміни, зокрема «серйозний», «благородний», «академічний».

Констатуємо, що будь-які танцювальні напрями класичного балету є ключовими складниками сучасного танцю. Так, сучасний танець являє собою танцювальну течію, яка зумовлена комплексними знаннями, можливостями власного тіла. У сучасному танці можна

втілити ідею, тему, образ дійсності на основі хореографічної системи, прийомів і пластичних навичок. Таким чином, сучасна хореографія займає невизначену позицію у сучасному мистецтві.

Сучасна хореографія – це синтез класичного танцю, елементів гімнастики та акробатики. Сучасна хореографія включає у себе заняття з усіх видів сучасного танцю. Усі ці напрями цікаві й у комплексі надають найбільший ефект, доповнюючи і збагачуючи один одного. Саме тому сьогодні виникає особливий інтерес до сучасних напрямів хореографії. Існують різноманітні стилі хореографії, які, як правило, вміщують елементи всіх танців, зокрема і класичного. Водночас елементи класичного танцю відображають прагнення складного суперечливого внутрішнього світу людини. Такі можливості допомагають зрозуміти самих себе, власні дії та думки. Застосування елементів класичного танцю в сучасних постановках є свого роду свідомим управлінням власного тіла до несвідомого використання танцювальних рухів.

Зауважимо, що класичний танець є основою хореографії. Заняття класичним танцем є вкрай складною, копіткою роботою. Вони наповнені незліченними повтореннями елементів виконавчої техніки, а також нерозривно пов'язані з працею хореографа. Класичний танець є одним із головних виразних засобів балетного мистецтва. Він являє собою сформовану за допомогою часу, впорядковану, систематизовану систему танцювальних рухів. Остання еволюціонувала протягом багатьох століть.

За твердженнями Л. Цветкової, класичний танець являє собою систему, що формує виразність рухів, властивих танцювальним проявам особистості на різних культурних стадіях [1]. Класичний танець становить систему виразних засобів хореографічного мистецтва. Він заснований на ретельному розробленні різних груп рухів і позицій ніг, рук, корпусу та голови.

Застосування історико-генетичного та ретроспективного аналізу дає підстави стверджувати, що європейський класичний танець сформувався у XVI–XVII ст. Констатуємо, що мистецтво хореографії постійно розвивається і видозмінюється. Мова пластики, мова танцю, якими володіють танцівники-виконавці, завжди привертатиме увагу і викликатиме захоплення у глядачів усього світу [5].

Упродовж тривалої історії свого розвитку класичний танець склався у виразну систему рухів, що характеризується блискучою художньою закінченою формою. Класичний танець володіє найбільш досконалою системою навчання і тренування танцівників. Даний вид хореографічного мистецтва заснований на глибоких анатомічних і фізіологічних закономірностях. Класичний танець, будучи фундаментом усієї хореографічної підготовки, займає особливе місце серед інших спеціальних напрямів.

Класичний танець розглядається нами як інструмент для розвитку тіла танцівника і формування його індивідуальної хореографічної лексики. Засобами цього виступають синтез, актуалізація і розвиток різних тех-

нік та танцювальних стилів сучасної хореографії. Обов'язковим принципом класичного танцю вважається виворотність. Вона є основою вихідних положень і поз. Саме виворотність дає змогу використовувати бокові рухи, виконання різноманітних па чи відкривання ніг у бік.

Відзначимо, що найбільшій напруженості, прямої лінії і т. д. виконавець здатний досягти у стрибку, зокрема під час польоту. Ба більше, найвищу точку витягнутості, стрункості, підтягнутості на підлозі забезпечує танець на пальцях. Останній має назву «танець на пуантах». Наголосимо, що виворотне положення ніг забезпечує виконавцю можливість вільного виконання рухів класичного танцю і створює умови для такої інтерпретації хореографічного малюнку, яка відповідає законам художнього сприйняття, законам краси [2].

Поєднання природної і набутої в процесі систематичних занять із класичного танцю виворотності ніг із легким кроком перетворює танець на насправді привабливе видовище. Виворотність ніг дає змогу вдосконалювати техніку, допомагає виробляти таку сценічну якість, як артистизм. Досить розвинута рухливість ніг пояснюється тим, що за виворотного положення ніг великий вертель стегнової кістки знаходиться не зовні, а позаду тазостегнового суглобу. Як наслідок, відбувається усунення кісткової перешкоди для виконання ногою рухів великої амплітуди. Тому однією з професійних вимог класичного танцю є саме відмінна виворотність ніг. Під час визначення виворотності у виконавця доцільно звернути увагу на такі показники:

- будову тазостегнового суглобу;
- ступінь піддатливості ноги, тобто на здатність усієї ноги (стегна, гомілки, стопи) зайняти виворотне положення;
- можливість розвитку виворотності ніг виходячи з наявності активної і пасивної виворотності ніг;
- надмірне перерозгинання в колінних суглобах (різко виражені Х-подібні ноги), що іноді зумовлюється слабкістю зв'язково-м'язового апарата танцівника, як наслідок, відбувається негативний вплив під час занять хореографією [3].

Уважаємо за належне зауважити, що складним в анатомічному і функціональному відношенні апаратом є стопа. Саме стопа слугує опорою тіла людини і виконує ресорні функції, а також функції регулятора рівноваги. Стопа сприяє відштовхуванню тіла під час ходьби, бігу, стрибків. У класичному танці стопа виконавця відіграє неабияку естетичну роль, створюючи своїм витягнутим підйомом разом із витягнутою ногою закінчену лінію в малюнку танцю.

На основі застосування загальнонаукових методів дослідження можемо зауважити, що школа класичного танцю має величезний арсенал технічних прийомів і виразних засобів. Так, основи класичного танцю дають змогу відточити рухи, удосконалити пластику і розтяжку. Вони настільки універсальні, що навіть досвідчені виконавці інших танцювальних напрямів не припиняють займатися класичним танцем.

Наголосимо, що в класичному танці затверджено п'ять позицій ніг і три позиції рук. Більше того, прийнято строго встановлені положення корпусу, голови, плечей, форми поз: *en face* (ан фас), *croise* (круазе), *efface* (еффасе), *ecarte* (екарт). Останні є основними позами, які розраховані на одночасні розвороти корпусу, ніг і рук по відношенню до глядачів, а також розвиток рухів назовні: *en dehors* (ан деор) і всередину: *en dedans* (ан дедан) [4].

Порівняльно-зіставний аналіз засвідчує, що система класичного танцю розробила чіткі групи рухів, серед яких ми виокремлюємо такі: згинати і присідати – *plie* (пліе); витягання – *tendu* (тандю); піднімання – *releve* (релеве); ковзання – *glissade* (глісад); стрибки – *saute* (соте); обертання – *tournant* (турнан).

Зупинимося на більш детальній характеристиці окремих частин класичного танцю, які досить активно використовуються у сучасній хореографії. Так, адажіо (італ. *adagio*) – повільна частина танцю, яка супроводжується музикою переважно ліричного характеру. Адажіо складається з комбінацій, які включають широкі та плавні рухи. Адажіо також може бути самостійним танцювальним епізодом в па-де-де, па-де-труа, па д'аксьон, гран па.

Наступною частиною, яка характеризує класичний танець, є алєгро (*allegro*). У класичному танці та балеті алєгро визначає швидку частину, яка зустрічається в па-де-де, па-де-труа, па д'аксьон, гран па. Ба більше, під алєгро розуміється розгорнутий масовий заключний танець акту. Таким чином, ми доходимо висновку, що алєгро в класичному танці є особливою частиною, яка заснована на стрибковій та пальцевій техніках [7].

Особливо вагомою частиною класичного танцю є антре (від фр. *entree* – вхід) – вихід на сцену одного або декількох танцівників. Окрім того, антре трактується і як перша частина розгорнутих класичних танцювальних форм. Досить часто антре виконує роль експозиції.

Наступною частиною класичного танцю, яка, на нашу думку, відзначається особливою вагомістю, є гран па (від фр. *grand pas* – великий танець). Констатуємо, що в балеті гран па трактується як ансамблевий танець за участю солістів, корифеїв та кордебалету. У гран па хореографія узагальнена, поетична. Вона висловлює внутрішній зміст балету. В означеній частині відбувається симфонічний розвиток танцювальних тем. Останні переплітаються, протидіють одна одній тощо. Зазвичай гран па є заключним танцем акту або картини.

Особливою частиною, яка є фундаментальним складником класичного танцю, вважаємо коду (фр. *coda*, від лат. *cauda* – хвіст) – швидку заключну частину багатьох танцювальних форм (віртуозного характеру).

Звернемо увагу на складну музично-танцювальну форму, яка досить органічно пов'язана з розвитком балетного сюжету та має назву «па д'аксьон» (фр. *pas d'action*, від фр. *pas* – рок, *action* – дія). Па д'аксьон складається з таких частин:

- *entree*, що представляє всіх учасників;
- *adagio* солістів у супроводі корифеїв і кордебалету;

- варіацій;
- загальної коди.

Невід'ємною частиною класичного танцю є па-де-де (від фр. *pas dedeux* – танець двох). Зауважимо, що балетне па-де-де є однією з основних музично-танцювальних форм, прийнятих у балеті, і складається з таких частин:

- загального виходу (*entree*);
- парної ліричної частини (*adagio*);
- варіації (соло) танцівника;
- варіації (соло) танцівниці;
- спільного танцю (коди).

Вагомою формою у класичному танці є па-де-катр (від фр. *pas dequatre* – танець учотирьох). У балеті па-де-катр є танцем чотирьох виконавців. Він відзначається своєю музично-танцювальною формою. Остання має різну структуру:

- об'єднання двох па-де-де;
- або танцювальна композиція для чотирьох танцівників;
- або танцювальна композиція для чотирьох танцівниць та інших.

Наголосимо, що музично-танцювальною формою в балеті, що повторює побудову па-де-де з додатковою танцівницею, яка виконує свою варіацію між адажіо і варіацією танцівника, має назву «па-де-труа» (від фр. *pas detrois* – танець утрьох) [3].

Доведено, що класичний танець є фундаментом хореографічного навчання. Він орієнтований на розвиток фізичних даних танцівників-виконавців, на формування необхідних технічних навичок. Засвоєння елементів класичного танцю впливає на формування загальної культури, музичного смаку. Класичний танець створювався шляхом довгого і ретельного відбору різноманітних виразних рухів.

Класичний танець пов'язаний із різноманітним виконанням виразних рухів, із розвитком технічної танцювальної майстерності. Він допомагає відчувати тіло, передавати окремі почуття, які відтворюються за допомогою рухів, впливає на виховання артистизму.

Сучасний танець у своєму нинішньому сценічному вигляді багато в чому тісно пов'язаний із класичним. Частина вправ сучасного танцю народилися в результаті запозичень і переробок елементів класичного танцю. Така дія є цілком природним процесом, оскільки класичний танець будувався на елементах народного танцю. Повільні рухи сучасного танцю, як правило, ближчі до класичного. Натомість швидкі – далі від неї [8].

Сучасний танець рясніє різними рухами, яких у класичному танці ми не зустрічаємо. Можемо пояснити це тим, що сучасний танець запозичує безліч елементів із гімнастики, акробатики тощо. Провідною стилістичною ознакою сучасного танцю є зближення з конкретною дійсністю. Установлено, що для сучасного танцю не так важливим є гранично витягнуті ноги, які обов'язкові для класичної хореографії. Не досить вагомою є й виворітність, яка становить основу класичного танцю. Однак застосування такого руху, як *plie*, у сучасному танці досить широке.

Нами було встановлено, що використання лексики класичного танцю в сучасній хореографії розвиває технічну танцювальну майстерність виконавців сучасних танцювальних напрямів. Класичний танець учить танцівника відчувати своє власне тіло і виражати почуття за допомогою рухів. Процес створення сучасних хореографічних композицій передбачає синтез театрального, музичного, танцювального мистецтва, а також мистецтва пантоміми. Елементи лексики класичного танцю у сучасних хореографічних композиціях можуть входити в той чи інший рух як основний або як додатковий елемент. Вони здатні відтворюватися повільно або швидко, фіксуватися тривало або коротко, посилювати чи послаблювати динаміку виконавських рухів. Сучасна класична хореографія постійно ускладнюється новою технікою, новими елементами, обертаннями як на підлозі, так і в повітрі. Вона збагачується сильними вольовими злетами тощо [6].

Саме класичний танець проголосив сучасний танець високим мистецтвом, яке здатне існувати самостійно без

використання музики, театрального мистецтва тощо. Зауважимо, що всі існуючі напрями сучасної хореографії схожі між собою лексикою, музикою, костюмом і т. д. Також стилі сучасного танцю мають загальні особливості у застосуванні танцювального малюнка.

Таким чином, можемо стверджувати, що класична школа хореографії – це не тільки система засвоєння програмних рухів. Це система естетичного виховання тіла і духу майбутніх артистів. Саме тому класичний танець є фундаментом сценічних видів танцю, який дає змогу вдосконалити рухи, пластику. Він сприяє розтягці танцівників, граціозному виконанню танцювальних па. Основи класичного танцю пов'язані з високим мистецтвом і самостійним видом театрального дійства, здатного розвивати сюжет. Класичний танець є універсальним танцювальним напрямом. Означена система рухів покликана зробити тіло виконавців дисциплінованим, рухливим, чутким інструментом для оволодіння сучасними видами танцювального мистецтва.

Література:

1. Березова Г. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. Київ, 1990. 189 с.
2. Подік Т. Розвиток ритміко-пластичних здібностей через стильове розмаїття сучасної хореографії. Кривий Ріг, 2017. 104 с.
3. Рехліцька А., Білоусенко І. Рухи класичного танцю у схемах. Херсон, 2014. С. 58 с.
4. Танець модерн у художній культурі XX століття. URL: <https://allref.com.ua/uk/skachaty>.
5. Ткаченко І.О. Викладання класичного танцю для студентів-хореографів педагогічних вузів України (досвід роботи Сумського державного педагогічного університету імені О.С. Макаренка). І Міжнародна науково-практична конференція «*ACTUAL TRENDS OF MODERN SCIENTIFIC RESEARCH*», м. Мюнхен, 19-21 липня 2020 р. С. 278-284.
6. Ткаченко І., Чень Чжень. Методики викладання класичного танцю для спортсменів-гімнастів. *PRIORITY DIRECTIONS OF SCIENCE AND TECHNOLOGY DEVELOPMENT* : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 24–26 січня 2021 р. Київ, 2021. С. 187–193.
7. Цвєткова Л. Методика викладання класичного танцю. Київ, 2005. 268 с.
8. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі види. Київ : КиМУ, 2010. 208 с.

References:

1. Berezova H. (1990). *Klasychnyy tanets u dytyachykh khoreohrafichnykh kolektyvakh* [Classical dance in children's choreographic groups]. Kyiv. 189 p. [in Ukrainian]
2. Podik T. (2017). *Rozvytok rytmiko-plastychnykh zdibnostey cherez styl'ove rozmayittya suchasnoyi khoreohrafiyi* [Development of rhythmic and plastic abilities through the stylistic variety of modern choreography]. Kryvyi Rih. 104 p. [in Ukrainian]
3. Rekhlytska A., Bilousenko I. (2014). *Rukhy klasychnoho tantsyu u skhemakh* [Classical dance movements in diagrams]. Kherson. 58 p. [in Ukrainian]
4. *Tanets modern v khudozhnii kulturi KHKH stolittya* [Modern dance in the artistic culture of the 20th century]. URL: <https://allref.com.ua/uk/skachaty>. [in Ukrainian]
5. Tkachenko I.O. (2020). *Vykladannia klasychnoho tantsiu dlia studentiv-khoreohrafov pedahohichnykh vuziv Ukrainy (dosvid roboty Sumskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni O.S. Makarenka)* [Teaching classical dance for students-choreographers of pedagogical universities of Ukraine (work experience of Sumy State Pedagogical University named after O.S. Makarenko)]. I International Scientific and Practical Conference «*ACTUAL TRENDS OF MODERN SCIENTIFIC RESEARCH*», Munich, pp. 278-284. [in Ukrainian]
6. Tkachenko I., Chen Chzhen (2021). *Metodyky vykladannia klasychnoho tantsyu dlya sport·smeniv-himnastiv* [Methods of teaching classical dance for gymnasts]. *PRIORITY DIRECTIONS OF SCIENCE AND TECHNOLOGY DEVELOPMENT: materialy V Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*. Kyiv. (24 – 26 sichnya 2021 r.). P. 187 – 193. [in Ukrainian]
7. Tsvyetskova L. (2005). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsyu* [Methods of teaching classical dance]. Kyiv. 268 p. [in Ukrainian]
8. Sharykov D. (2010). *Teoriya, istoriya ta praktyka suchasnoyi khoreohrafiyi: Henezys i klasyfikatsiya suchasnoyi khoreohrafiyi – napryamy, styli vydy* [Theory, history and practice of modern choreography: Genesis and classification of modern choreography - trends, styles, types]. K.: KyMU. 208 p. [in Ukrainian]

ХОРОВИЙ АНСАМБЛЬ ЯК СКЛАДОВИЙ КОМПОНЕНТ ХОРОВОЇ ЗВУЧНОСТІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Пушкар Лариса Федорівна,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-5390-7763

У статті розглядається феномен хорового ансамблю як складового компонента хорової звучності; подано базові поняття хорового ансамблю; визначено досвід вітчизняних хорових диригентів хорового виконавства; узагальнено правила ансамблевого виконавства у хорових партіях. Доведено значущість ансамблю у хоровому виконавстві. Хоровий ансамбль – це інтонаційна злагодженість співацьких голосів, єдність тембру, повноцінний унісон кожної окремої партії у єдиному гармонійному співзвуччі. Необхідність узгодження складників хорового ансамблю вказує на його значення, яке полягає у здатності миттєво перевтілити хоровий спів у колективний творчий процес під керівництвом диригента і у межах просторово-часового діапазону якісно змінити фізичну природу ансамблевого звуку, його характер, темброве розмаїття, надати характерного озвучення для створення динамічного плану художнього образу. Створення такого поняття, як «єдиний ансамбль» у хорі на основі низки виконавських та вокально-хорових умінь є найважливішою умовою народження художнього образу хорового твору. Досягнути такої мети, як єдність звучання, є свідомим аспектом у розкритті художнього образу хорових творів. Цей процес займає немало часу і активної вокально-хорової роботи. Тому послідовність і правильний алгоритм дій дають певні результати в набутті хорової звучності і тембрального злиття хору. Яскравим представником такого напрямку є видатний український диригент Павло Муравський.

Ключові слова: хорове виконавство, диригент, феномен «хоровий ансамбль», співацькі правила, хорова звучність.

Pushkar Larisa. The choral ensemble as a component of choral sonority: theoretical aspect

The article deals with the phenomenon of «choral ensemble» as a component of choral sonority; the basic concepts of choral ensemble are presented; the experience of domestic choral conductors in choral performance is determined; the rules of ensemble performance in choral parts are generalized. The importance of the ensemble in choral performance is proved. A choral ensemble is an intonational coherence of singing voices, unity of timbre, full unison of each individual part in a single harmonious consonance. The need to coordinate the components of a choral ensemble indicates its importance, which lies in the ability to instantly transform choral singing into a collective creative process under the direction of a conductor and, within the space-time range, to qualitatively change the physical nature of the ensemble sound, its character, timbre variety, and give it a distinctive sound to create a dynamic and artistic image. The artistic unity created by the balance of all performance components is the highest form of consonance, which is characterized by the concept of ensemble. The creation of such a concept as a single ensemble in a choir based on a number of performance and vocal and choral skills is the most important condition for the birth of the image of a choral work. Achieving such a goal as unity of sound is a conscious aspect in the disclosure of an artistic image. This process takes a lot of time and active vocal and choral work. Therefore, the sequence and correct algorithm of actions gives certain results in acquiring choral sonority and timbral fusion of the choir. Also, in the process of long work, the pure sound of the choral ensemble and its register and timbre component crystallizes with harmonious sound. It is known that every art consists of two parts: technical and artistic. Without mastering the technical component, it is impossible to achieve the final result is the artistic component of a concert performance of choral works.

Key words: choral performance, conductor, «choral ensemble» phenomenon, singing rules, choral sonority.

Мистецтво хорового виконавства як одна з форм духовного пізнання світу є невід'ємним чинником формування художнього, естетичного та духовного потенціалу особистості. Досягти таких вершин можливо завдяки узгодженому використанню складових компонентів хорового звучання, серед яких особливе місце займає ансамбль.

Створення такого поняття, як «єдиний ансамбль» у хорі на основі низки виконавських та вокально-хорових умінь є найважливішою умовою народження художнього образу хорового твору. Досягнути такої мети, як єдність звучання, є свідомим аспектом у розкритті художнього образу хорових творів. Цей процес займає немало часу і активної вокально-хорової роботи. Тому послідовність і правильний алгоритм дій дає певні результати в набутті хорової звучності.

Дослідження у галузі хорового виконавства здійснюються вже давно. Багатий досвід вітчизняних диригентів

М. Вацека, Є. Савчука, В. Іконника, П. Муравського, К. Пігрова, І. Слота у практиці творчого осмислення специфіки хорового співу на досвіді Д. Бортнянського та Г. Ломакіна, М. Березовського та зарубіжних диригентів П. Чеснокова, О.В. Нікольського, Н. Ковіна та ін. указує на те, що одним із важливих питань сьогодення є значущість ансамблю як елемента хорової звучності в теорії та практиці хорового виконавства. Вітчизняними диригентами М. Колесою, П. Стеценко, К. Пігровим була розроблена та впроваджена науково-методична система диригентських показів, спрямованих на управління хоровою звучністю в партіях хору, – це хоровий ансамбль. Вивчення даного феномену хорового виконавства саме на часі.

Актуальною проблемою становлення сучасного ансамблю хорової музики в українській вокально-хоровій школі є уніфікація учбово-дидактичних комплексів,

які б ідентифікували їх як виразно-етнічні. Завдання керівника ансамблю або хорового колективу – втілювати в роботу над вокально-хоровими навичками як сучасні, так і нові нетрадиційні способи етнологізації вокально-педагогічного комплексу знань, дидактичного розвитку і звукоутворення українського народно-пісенного матеріалу і розширення діапазону нових досліджень.

Мета статті – розкрити деякі грані хорового ансамблю, викласти науковий матеріал для поглиблення методичних знань у галузі музично-хорового виконавства.

Відомо, що кожне мистецтво складається із двох частин: технічної та художньої. Без засвоєння технічного боку мистецтва неможливо досягти художніх результатів. Саме технічний бік співу в хорі включає: чисте інтонсування, єдність звучання голосів, ансамбль, лад, єдину манеру звукоутворення, організацію співочого дихання, вокальну позицію звуку, чітку дикцію. Тому художня єдність, що створюється завдяки ансамблевій врівноваженості усіх компонентів хорового виконання, виступає вищою формою хорового співзвуччя.

Як свідчить практика, той, хто стикався з хоровим співом, наголошує про важливість поєднання всіх компонентів хорової звучності між собою: строю, дикції, засобів музичної виразності. Завдяки узгодженості та безкінечному циклу врівноваженості хорового виконання створюється художня єдність, що визначається поняттям *ансамбль*. Спираючись на думку видатного зарубіжного диригента П. Чеснокова, для досягнення високого рівня хорового виконання слід дотримуватися певних правил співацької майстерності в хорі:

1. Кожен співак повинен вслухатися у свою партію, щоб силою свого голосу урівноважитися за тембром звучання з іншими співаками (*частковий ансамбль*).

2. Кожна партія, яка досягла звукової єдності у загальному колі хорової звучності, зумовлює гармонійну єдність усіх голосів (*загальний ансамбль*).

3. Кожний співак, що буде ансамбль у партії, має уважно вслуховуватися в кожний звук для точного утворення унісону (*частковий ансамбль*).

4. Кожна партія має вслуховуватися в інші партії, сприймаючи хоровий акорд у цілому, вибудовуючи висоту свого звуку відповідно до висоти звуків інших партій (*загальнохоровий ансамбль*).

5. Співак має встановити безпосереднє спілкування з диригентом, бачити і розуміти його вказівки, точно їх виконувати (*загальнохоровий ансамбль*).

6. Кожна партія має дотримуватися єдиного ритму, відчувати внутрішній пульс твору. Повільні темпи потребують не тільки збереження метричної пульсації, а й розуміння цілісності всього музично-звукового комплексу.

Під поняттям «темпо-метроритмічний ансамбль» розуміють єдине відчуття та відтворення темпу, метра та ритму твору з усіма співаками хору. Такий ансамбль досягається порівняно легко за незмінного темпо-ритму, головними ознаками якого є точна, гостра й єдина атака звуку та темпова злагодженість (темпо-метроритмічний ансамбль). Як бачимо, урівноваженість у силі звучання та злитість у зафарбленні звуку є основою часткового

ансамблю, а здійснення врівноваженості в силі звуку цілої партії з іншими партіями хору створює рівномірне, урівноважене звучання усіх партій хору. Таким чином, досягається загальний ансамбль хору, що зумовлює цілісність та злиття усіх партій.

Хоровий диригент К. Пігров розглядає ансамблевий звук у двох вимірах: унісонному та гармонічному. Унісонний означає приблизно однаковий тембр співаків, одну силу голосів, зручну тесситуру, правильно взятий голосний звук, єдине нюансування та вокальну культуру. Гармонічний ансамбль передбачає спів акордів кількома співаками чи партіями, у результаті чого досягається урівноваженість, злиття усіх тонів акорду в єдине органо-подібне звучання. На це впливають кількісний та якісний підбір хору, його розташування, мелодичне положення акорду, вид, тесситура, нюансировка, темп, підготовленість співаків, їхні природні музичні дані тощо.

Отже, працюючи над досягненням ансамблю, можна виділити два напрями:

1. Ретельне вивчення хорового твору з кожним голосом окремо для досягнення художнього виконання. Яскравим представником такого напрямку є видатний український диригент П. Муравський, який досягав неперевершеного тембрального злиття хору, що особливо визначалося під час виконання народних пісень.

2. Робота режиму гармонічного звучання і виправлення недоліків. Представником цього напрямку є видатний український хормейстер К. Пігров. Хори під його керівництвом вирізнялися надзвичайно чистим, прозорим, кришталевим звучанням вертикалі, що дає йому змогу блискуче виконувати твори західноєвропейської класики. Важливим в опануванні мистецтва хорового ансамблю К. Пігров вважає досягнення таких властивостей, як: високий рівень хорового ансамблю та хорового ладу, що стало можливим завдяки впровадженню технічних способів управління хоровою звучністю, а саме: а) різні функції лівої руки; б) виразність міміки обличчя, погляду диригента; в) досконалий метро-ритмічний ансамбль, що досягався вольовим жестом, ясністю диригентських рухів, афтактів; емоційна насиченість хорового виконання, забезпечення якої було можливим завдяки напрямку усіх фізичних, розумових, художніх можливостей диригента в русло життєвої правди почуттів, настроїв, емоцій до відповідного художнього образу.

Усі практики і теоретики, які стикалися з хоровим виконавством, наголошували на винятковій важливості поєднання усіх компонентів хорової звучності між собою: стрій, дикція, засоби музичної виразності. Таким чином, завдяки узгодженості, врівноваженості виконання створюється художня єдність, яка і визначається поняттям «ансамбль».

П. Чесноков уважав, що існує закономірність послідовності умов утворення елементів хорової звучності, через дотримання яких колектив співців стає хором.

1. Кожен співак має слухати свою партію «щоб силою свого голосу урівноважитися в ній і тембром свого звуку злитися з нею». Виконання цієї умови створює «частковий ансамбль».

2. Кожна партія, яка зливається й урівноважується в собі, має вслуховуватися в інші партії хору, щоб «силою свого звука урівноважитися в загальному хоро- вому звучанні». Виконання цього правила дає поняття «загальний ансамбль».

3. Кожний співак, що виробляє ансамбль партії, має вслуховуватися в неї, щоб «висотою свого звука зли- тися з нею в точний унісон». Виконання цього правила дає «частковий стрій».

4. Кожна партія, яка об'єдналася в місцевому і загальному ансамблі і яка вдосконалила місцевий стрій, має слухати інші партії, сприймаючи хоровий акорд у цілому, вибудовуючи висоту свого звука абсо- лютно точно по відношенню до висоти інших звуків інших партій хору. Це дає загальнохоровий стрій.

5. Кожен співак має встановити безпосереднє спіл- кування з диригентом, бачити і розуміти його вказівки, точно їх виконувати.

Отже, урівноваженість в силі і у зафарбленні звуку є основою часткового ансамблю, а здійснення врівнова- женості в силі звука цілої партії з іншими партіями хору створює рівномірне, урівноважене звучання усіх партій хору. Таким чином досягається загальний ансамбль хору, що зумовлює цілісність та злиття усіх партій. Умови досягнення ансамблю за П. Чесноковим.

1. Однакова кількість співаків у кожній хоровій пар- тії, маючи на увазі мінімальну кількість співаків у партії.

2. На мою думку, кількість співаків залежить від стилю і жанру твору, що вимагає різну якість голосів у кожній хоровій партії. Мається на увазі їх сила (або слабкість).

3. Однотембровість голосів у кожній партії. Тобто підбір голосів за різкістю (м'якістю) тембру. Чесноков називає такий ансамбль «механічним» і відрізняє його від «художньо-органічного», який досягається великою мірою участю диригента і його співпрацею з колек- тивом. Небезпечні в тембровому відношенні голоси з надмірним «вібратором», «качкою», з різким «горловим», «затиснутим», «плоским» звуком.

Роздивимося види хорового ансамблю.

Ансамбль половинний. Це ансамбль однорідних хорових груп.

Неповний ансамбль – ансамбль, що виникає шляхом з'єднання різнорідних хорових груп (С + А + Т), (А + Т + Б).

Ансамбль загальний (за О. Єгоровим): природ- ний, тобто такий, у якому рівномірно використовую- ються регістри кожної окремої групи голосової партії, та штучний, коли ця рівномірність порушена.

О. Єгоров виходячи з фактурного викладу хорової партитури розрізняв шість головних видів ансамблю.

1. Унісонний чи октавно-унісонний.

2. Хоровий ансамбль як результат повної динаміч- ної рівноваги всіх звукових елементів цілого (напри- клад, твір у гомофонно-гармонічному викладі).

3. Хоровий ансамбль як результат співставлення різних звукових елементів (твори поліфонічного і міша- ного складу).

4. Хоровий ансамбль у співвідношенні звучності під час виконання соло і хОХ.

4. Ансамбль у співвідношенні хору і оркестрового супроводу.

5. Хоровий ансамбль тембрального виду.

За К. Пігровим ансамблевий звук існує у двох ста- нах: унісонному і гармонічному. Унісонний означає приблизно однаковий тембр співаків, одну силу голосів, зручну теситуру, правильно сформований співацький звук, єдиний механізм дихання. Гармонічний перед- бачає спів акордів кількома співаками чи партіями, у результаті чого досягається урівноваженість, злиття усіх тонів акорду в єдине м'яке тембрально забарв- лене звукоутворювання. На це впливають кількісний і якісний підбір хору, його розташування та однаковий професійний ріст і підготовка співаків, їхні природні музичні дані. А в хорових творах – мелодичне і гармо- нійне положення акорду, його вид, теситура, нюанси- ровка, темп тощо.

Працюючи над досягненням ансамблю, можна виді- лити два напрями:

1) ретельне вивчення твору кожним голосом окремо з досягненням інтонаційних вимог і лише після цього з'єднання усіх голосів у хоровому звучанні. Яскравим представником такого напрямку є видатний український диригент Павло Муравський, який досягав неперевер- шеного тембрального злиття хору, що особливо визна- чалося під час виконання народних пісень;

2) робота відразу в режимі гармонічного звучання і виправлення недоліків у процесі роботи. Яскравим представником цього напрямку був видатний україн- ський хормейстер Костянтин Пігров. Хори під його керуванням вирізнялися надзвичайно чистим, прозо- рим, «кришталевим» звучанням вертикалі, що дає йому змогу блискуче виконувати твори західноєвропейської класики.

Тембровий та регістро-теситурний складники.

На початку ХХ ст. хорові композитори обґрунтували специфіку звучання великого хорового складу й особ- ливості звучання складників кожної хорової партії. Так склалася система характеристики голосів – учасників великого хору (із 15–16 хоровими партіями).

Сопрано:

1. Ліричні.

2. Драматичні.

Альт:

Сопрано меццо 1.

Верхні тяжіють до сопрано драматичних, нижні – до альтів.

Меццо-сопрано 2.

Високий альт. Вільний верхній регістр, слабкий нижній.

2. Меццо-сопрано 3

Центральний альт. Внизу тяжіє до контральто.

3. Контральто:

Верх важкий, середина і низ повнозвучно.

Високий бас.

Центральний бас.

Октавіст.

Тенор:

1. Ліричний.

2. Драматичний.
3. Баритональний.

Бас:

1. Баритон.
2. Бас.
3. Бас профундо.

Основний системний принцип полягає у розділенні хору на більш підготовлену легку і менш підготовлену визначену групу, якщо такі мають існування в тому чи іншому хоровому колективі. Із різних за тембром голосів створюються мінімальні групи по 3–5 учасників. Кожна група є самостійною хоровою партією, що має свої регістри і тембр.

Кожна з чотирьох основних партій повного мішаного хору ділиться на три основні тембральні групи: 1. Найлегші й найніжніші голоси. 2. Голоси середньої сили. 3. Усті, тембрісті, насичені й сильні.

Кожна хорова група ділиться на три по 3–5 співаків. Таким чином, партія складається з 9–15 учасників. Загальний хор – 36 учасників. У процесі виконання різні групи можуть включатися, що надає звучанню особливого тембрального колориту одній із партій.

Особливо важливо досягти ансамблевого звучання у малих формах (ансамблі, дуети, терцети, квартети, квінети). Під час виконання творів у гармонічній та поліфонічній фактурі цьому сприяє розташування співаків по чотири.

Ансамблеві показники. Це динамічний, ритмічний, тембральний, інтонаційний, дикційний, фактурний та інші ансамблеві єднання. Важко виявити значення кожного різновиду, бо вони всі міцно пов'язані між собою, невіддільні одне від одного, завжди підпорядковані одній логіці взаємодії у виконанні музичного твору та його драматургії. Головна якість, якою мають керуватися виконавці, – музикальність, емоційність виконання. Тому розгляд видів ансамблю носить умовний характер.

Динамічний ансамбль. Пов'язаний із теситурними можливостями хорових партій. Динаміка природно зростає з підняттям теситури, і навпаки. Тому саме динамічні можливості хору в різних теситурах є різними. Так, у відносно високій теситурі можливо виконання в межах піано – фортіссімо; у середній – від піанісимо до форте; у низькій – від піанісимо до мецо форте. Також ми маємо розглядати такі поняття ансамблю, як природний і якісний. Якість динамічного ансамблю зумовлена фактурою (наявність поліфонічних моментів, вид і розташування акордів тощо). Найскладніший динамічний нюанс для ансамблю – форте та фортіссімо (часто співаки, співаючи голосно, нечують інші голоси).

Ритмічний ансамбль. Складний, пов'язаний із загальною проблематикою ансамблю, а також із ритмом, темпом, диханням, звукоутворенням, вимовою, артикуляцією тощо. Частіше ритмічний ансамбль порушують одночасні вступі голосів та їх координація одномоментного вступу. Також часті порушення ансамблю відбуваються у творах поліфонічного викладу (особливо у повільних темпах), у творах із різкими змінами темпу.

Темпо-ритмічний ансамбль. Правильне визначення темпу є першочерговим завданням диригента, бо від цього залежить відтворення стилю, жанру твору. Часто неправильно взятий темп є причиною порушення якості всього виконання. Наприклад, не можна пов'язувати *crescendo* з *accelerando*, *diminuendo* з *rallentando*.

Ансамбль залежно від фактури. Теорія музики визначає три види фактур: гармонічну, поліфонічну, гомофонно-гармонічну. У хоровій практиці часто зустрічаємося з різновидом гомофонно-гармонічної фактури, коли ведуча мелодія міститься у верхньому голосі (переважно у творах романтичного стилю). Деякі хормейстери визначають такий різновид фактури, як мелодико-гармонічна, поліфонічна. У будь-якому разі основним завданням диригента є визначити фактурний тип і використовувати відповідні засоби: у гармонічній фактурі – засоби гармонії, у поліфонічній – засоби поліфонії. За гармонічної фактури слід урівноважувати елементи хорової звучності, пропорційність кількості голосів як у К. Пігрова. У поліфонічній фактурі треба досягти рельєфності хорової фактури, виділяючи елементи першого плану і послаблюючи другорядний план, працювати над тембральною єдністю та визначеністю співацьких голосів. У гомофонно-гармонічній фактурі треба виділити ведучі голоси (тему) і врівноважувати звучність у голосах, які акомпанують, досягаючи ефекту супроводу. Найскладніше здійснити синтез різних елементів фактур: гармонічної, поліфонічної і гомофонно-гармонічної.

Отже, хоровий ансамбль – інтонаційна злагодженість співацьких голосів, єдність тембру, повноцінний унісон кожної окремої партії у єдиному гармонійному співзвуччі. Необхідність узгодження складників хорового ансамблю вказує на його значення, яке полягає у здатності миттєво перевтілити хоровий спів у колективний творчий процес під керівництвом диригента й у межах просторово-часового діапазону якісно змінити фізичну природу ансамблевого звуку, його характер, темброве розмаїття, надати характерного озвучення для створення динамічного плану художнього образу. Художня єдність, що створюється завдяки врівноваженості усіх компонентів виконання, є вищою формою співзвуччя, яка і характеризується поняттям «ансамбль».

Література:

1. Лашченко А. Вітчизняне хорознавство в соціокультурному контексті. *Мистецтвознавство України*. Київ, 1999.
2. Мархлевський А.Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ : Музична Україна, 1986. 142 с.
3. Падалка Л. Виховання ансамблю в хорі. Київ : Мистецтво, 1969. 171 с.
4. Пігров К. Керування хором. Київ, 1956. 178 с.
5. Знаменська О.В. Культура мови у співі. Київ : Держвидав, 1959. 174 с.
6. Колодуб І.С. Теорія вокального мистецтва. Харків, 1996. 199 с.
7. Лисенко І.М. Словник музикантів України. Київ : Рада, 2005. 358 с.

References:

1. Lashenko A. (1999) Vitchiznyane horoznavstvo v sociokulturnomu konteksti. [Domestic Horology in the socio-cultural context]. Mistectvoznavstvo Ukrayini. K. [in Ukrainian]
2. Marhlevskij A.C. (1986) Praktichni osnovi roboti v horovomu klasik [Practical basics of work in the choral]. Muzichna Ukrayina, 142 s. [in Ukrainian]
3. Padalka L. (1969) Vihovannya ansamblyu v hori. [Education of the ensemble in the choir]. K.: Mistectvo, 171 s. [in Ukrainian]
4. Pigrov K. (1956) Keruvannya horom. [Managing the choir]. K., 178 s. [in Ukrainian]
5. Znamenska O.V. (1959) Kultura movi u spivi [Culture of speech in singing]. Kyiv: Derzhvidav. 174 s. [in Ukrainian]
6. Kolodub I.S. (1996). Teoriya vokalnogo mistectva [Theory of vocal]. Harkiv, 199 s. [in Ukrainian]
7. Lisenko I.M. (2005). Slovník muzikantiv Ukrayini [Dictionary of musicians of Ukraine]. Kyiv, Rada. 358 s. [in Ukrainian]

ФЕРЕНЦ ЛІСТ: ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Соколова Єлизавета Володимирівна,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000000267174799

У статті автор досліджує творчий шлях угорського композитора Ференца Ліста, його еволюційний розвиток та творчі досягнення й здобутки. Проаналізовано розвиток творчості композитора, вплив духовного життя на музичні твори, утілення духовних образів у музиці та розкриття цих образів за допомогою аскетичних та мінімалістичних засобів виразності. З'ясовано жанровий розвиток мистця та його здобутки в жанрах, яких працював. Визначено, що життєвий та творчий шлях композитора можна розділити на три основні етапи: «прелюдія», «центральна» та «постлюдія». З'ясовано, що у творчості Ференца Ліста жанри транскрипції та парафрази існують як художній переклад різноманітних оркестрових, скрипових, вокальних та інших фортепіанних творів. Висвітлено творчі здобутки композитора у сфері музичного розфарбування фактури, де за допомогою різного роду звукозображувальних ефектів він відтворює на інструменті дзюрчання води, наслідування народним інструментам, розсипи перлин та ін. Висвітлено взаємозв'язок творчості Ференца Ліста та його здобутків, на основі яких розвивалися та зростали такі композитори, як П.І. Чайковський, О. Скрейбін, Р. Штраус. Розглянуто індивідуальність угорського композитора, де він є сміливим новатором, який вів постійні художні пошуки у створенні різноманітних жанрів на основі національної фольклорної угорської музики, котру він брав за основу своїх музичних шедеврів світового значення. Розглянуто творчість угорського композитора за різними етапами. Перший етап «прелюдія» – роки мандрівок, другий етап «центральний» – етап трансцендентної віртуозності, третій етап «постлюдія» – заснований на духовному та релігійному становленні композитора. Висвітлено заключний етап творчості Ференца Ліста, який тісно пов'язаний зі смертю ровесника та колеги Ріхарда Вагнера. Автор намагається за допомогою заглиблення в автобіографічний контекст виявити деякі важливі фактори, моменти та мотиви, які так чи інакше мали вплив на формування важливих художніх та світоглядних підстав, які певним чином мали вплив на еволюційний розвиток композитора, й не лише як музиканта, а й як людини, котра увібрала в себе «дух» та інтелектуальний клімат тієї епохи.

Ключові слова: прелюдія, постлюдія, творчість, життя, Ліст, еволюція, розвиток, композитор, етапи творчості.

Sokolova Yelizaveta. Ferenc Liszt: evolution of composer activity

In the article, the author explores the creative path of the Hungarian composer Ferenc Liszt, his evolutionary development and creative achievements and achievements. The development of the composer's creativity, the influence of spiritual life on musical works, the embodiment of spiritual images in music and the disclosure of these images with the help of ascetic and minimalist means of expression are analyzed. The genre development of the artist and his achievements in the genres in which he worked are clarified. It was determined that the composer's life and creative path can be divided into three main stages: «prelude», «central», and «postlude» in the composer's work. It was found that in the work of Ferenc Liszt, the genres of transcription and paraphrase exist as an artistic translation of various orchestral, violin, vocal and other piano works. The creative achievements of the composer in the field of musical texture coloring are highlighted, where with the help of various soundimaging effects, he reproduces on the instrument the gurgling of water, imitation of folk instruments, scattering of pearls, etc. The relationship between the work of Ferenc Liszt and his achievements, on the basis of which such composers as P.I. Tchaikovsky, O. Scriabin, R. Strauss. The individuality of the Hungarian composer is considered, where he is a bold innovator who led constant artistic searches in the creation of various genres on the basis of national Hungarian folk music, which he took as the basis of his musical masterpieces of world importance. The work of the Hungarian composer is considered in different stages. The first stage «prelude» years of travels, the second stage «central» the stage of transcendent virtuosity, the third stage «postlude» based on the spiritual and religious formation of the composer. The final stage of Franz Liszt's work is highlighted, which is closely connected with the death of his peer and colleague Richard Wagner. By delving into the autobiographical context, the author tries to reveal some important factors, moments and motives that in one way or another had an impact on the formation of important artistic and worldview foundations, which in a certain way had an impact on the evolutionary development of the composer and not only as a musician, but also as a person who absorbed the «spirit» and intellectual climate of that era.

Key words: prelude, postlude, creativity, life, Letter, evolution, development, composer, stages of creativity.

Австрійський композитор Ференц Ліст мав дуже довгий життєвий та творчий шлях. Його композиторський шлях налічує понад 60 років активної роботи. Він залишив по собі понад 1 200 різноманітних музичних шедеврів. Такий бурхливий творчий шлях має певну періодизацію. У Ліста вона має струнку та досить свідому вибудову згідно з принципом дзеркальної симетрії. Кульмінаційним етапом можна вважати 1850-ті роки та два рівних періоди (1830–1840 рр.), які передують піку творчості, та 1860–1870 рр., які вважаються

завершальними роками. Усі ці періоди включають у себе так звану «прелюдію» (музичні твори, які не самостійні за стилем) та «постлюдію» (пізні опуси, які за стилем виходять за межі XIX ст.). Тому необхідно послідовно розглянути творчість Ференца Ліста в еволюційному розвитку, тобто відстежити рух європейського музичного мистецтва, його видозміни починаючи з XVIII та плавно перетікаючи у XIX ст. [1].

Перші відомі музичні твори, так звані «штудії», Ференц Ліст почав писати ще у віці 11 років. Вони

мають у своєму складі паростки двох напрямів, за якими будуть розвиватися творчі здобутки композитора:

1) варіації на вальс А. Діабеллі – це початок «екстравертної» манери з її тяжінням до публічного виступу;

2) хорал *Tantum ergo* як зерно «інтровертного» стилю, який спрямовано на духовний розвиток.

Після перших спроб талановитого музиканта як композитора Ліст концентрує свою увагу на «пальцевій» техніці, чим дає можливість передбачати свої віртуозні можливості (1830–1840 рр.). Розпочав писати твори в дусі віденської музичної класики («Вісім варіацій на власну тему», 1824 р.), та пройшовши школу інструктивних екзерсисів К. Черні («12 етюдів», 1826 р.), він усе більше приділяє увагу технічним можливостям й одночасно знаходить контакт із ранньоромантичним напрямом. Його творча прелюдія закінчується двома опусами 1827 р. – «Скерцо для фортепіано» та «Фантазія для фортепіано з оркестром», яка отримала назву «Прокляття». У цих творах досить чітко проглядаються ознаки естетичного та технічного переламу: велика кількість хроматизацій, часта зміна *Durmolll*, гіпертрофовані стрибки, з'являється нота «мефісто» і нахил до фактурної винахідливості та артистичної бравури (одна з «Восьми варіацій на власну тему» отримала авторську вказівку *brillante*, а назви опусів у 1825 р. були «Бравурне *Allegro*» та «Бравурне *Rondo*»).

Перший період (1830–1840 рр.) – це період самостійного життя Ференца Ліста у мистецтві, він пройшов під «трансцендентною» віртуозністю, національною культурою та романтичним ліризмом. Платформою для творчого розвитку Ф. Ліста були фортепіанні жанри, де формувалася образно-стильова система та знайшли свою реалізацію базові для композитора ідеї та мотиви. Починаючи з 1830 р. Ліст писав новий стиль на роялі, паралельно із Ф. Шопеном та Р. Шуманом він здійснює революційний переворот у виконавському мистецтві, стрімко набуває статусу «великого магістра» фортепіано. Його твори, які існують в оркестрових та фортепіанних версіях, цікавіше звучать у редакції для роялю. До останніх днів творчості цей шлейф «фортепіанності» як ознака лістівської індивідуальності збережеться (достатньо назвати пізні за часом створення «Мефістовальсів», які були написані для оркестру) [2].

У своїй фортепіанній творчості композитор зміг розкрити невідомі до цього ресурси фортепіанного виконавства, він увів невідомі до цього засоби виразності. Композитор на перший план виводить акцентовану віртуозний стиль, де черед пасажів, каскади октав, міць акордів межують з ювелірною дрібною технікою. Ференц Ліст у фортепіанних творах досить упевнено застосовує прийоми оркестрового письма (дуже сміливо застосовує ефект тремоло). Стосовно дрібної техніки або ж «філігранності» Ф. Ліст надихається скриповим мистецтвом Н. Паганіні. На той час композитор мав велику кількість конкурентів як виконавець, імпровізатор та автор власних творів, які стимулювали його до нововведень піаністичних прийомів під час артистичного виступу. Це відображалось й у назвах творів: «бравурний», «блискучий», «урочистий», «святковий»

(«Великий бравурний вальс», «Великі бравурні варіації», «Велика бравурна фантазія»).

Окрема грань віртуозності Ференца Ліста біла пов'язана із його пошуками в галузі гармонії. Яскраво розфарбована фактура, мереживо фігурацій, перлинні розсипи звукоряду, орнаментика інструментальних рулад – все це композитор застосовував у парафразах, транскрипціях та фантазіях на теми інших композиторів [3]. Схильність композитора до звукових ефектів (дзюрчання води, блиск водяних струменів, що іскряться, у п'єсі «Гондольєр» з триптиху «Венеція та Неаполь»). Часто схилився до народної творчості та наслідування народних інструментів (найчастіше використовував ефект звучання цимбалів).

Схильність до віртуозності та таких звукових винаходів наклав відбиток життєвих вражень. Наприклад, «Альбом мандрівника», який згодом став «Роками мандрівок»: у його основі знаходяться власні враження композитора від мандрівок. Що стосується музичної драматургії цих творів, то вони мають великі контрасти, різке переключення образів, спонтанність викладення та в основі мають структуру поемного типу. Ці твори були написані під впливом мандрівок, власних спостережень та замальовок. У своїй творчості Ференц Ліст застосовував практики давньогрецьких рапсодів, фрагменти різних джерел епічної словесності.

Композитор досить широко застосовував фольклор рідної країни, найяскравіші враження національної характеристики в мистецтві першої половини XIX ст. Ференц Ліст залишив по собі пласт музичних творів та жанрів, які він увів у фортепіанну творчість: «Угорські національні мелодії», «Угорські рапсодії». Зацікавленість Ліста національним забарвленням дали можливість затвердити принципи взаємовідносин композитора з фольклором. Це могли бути обробки народних пісень або розроблення творів на основі народного мистецтва, переосмислення цього матеріалу, і, нарешті, написання своєї музики у народному стилі є пріоритетом та нововведенням у музичному мистецтві композитора. Право на будь-який із цих підходів надавало Ференцу Лісту закінчене знання рідної музичної мови з ритмічною своєрідністю, гострою характерністю ладових структур та тяжінням до імпровізаційності.

За великої кількості «солов'їних голосів» у музичному мистецтві першої половини XIX ст. угорському композитору вдалося висунути свій тип романтичної лірики. Особливий інтерес композитор відчуває до двох ракурсів ліричного почуття. Перший із цих ракурсів досить широко представлений у Другому фортепіанному концерті (був завершений раніше першого, саме тому його романтичний складник більш рельєфний). У цьому творі композитор акцентує увагу на поетиці чуттєво-суб'єктивного. Другий ракурс є достатньо визначеним як лірика особливого роду, де відбито відчуття поклоніння та пієтету перед коханою людиною. Мрійність, ніжність поклоніння красі – усе це тільки підкреслює загальну картину настроїв твору, усе це композитор передає у кантиленному стилі, який дотичний до італійського *belcanto*.

Другий етап творчості – це 1850-ті роки, які є, безумовно, центральним етапом у творчості композитора. Це час його перебування у Веймарі (1848–1861 рр.), це час творчої зрілості, кристально ясної художньої думки, які базувалися на попередньому етапі розвитку композитора. Цей період для Ліста був дійсно зірковим, у ньому він написав дванадцять симфонічних поем, дві симфонії, Сонату h-moll [4]. У цей час виникла веймарська школа – одне з найвпливовіших творчих об'єднань у музичному мистецтві середини XIX ст. Ференц Ліст є лідером загальноєвропейського музичного процесу, він зробив значний внесок у розвиток інструментальних жанрів. Тоді ж паралельно з Лістом Дж. Верді пише знамениту тріаду опер «Ріголетто», «Трубадур», «Травіата», які в подальшому стануть матеріалом для парافраз Ференца Ліста.

Історична заслуга Ліста в тому, що йому вдалося якнайкраще виразити тенденції роздоріжжя часів – перехідної стадії від першої до другої половини XIX ст. Один із цих періодів визначається терміном «романтизм», а другий – «постромантизм». Композитор досить вільно оперував можливостями як романтичного, так і постромантичного стилю у їх складному балансі.

Творчість Ференца Ліста 50-х років XIX ст. була націлена на перспективу, відкриваючи горизонти музичного мистецтва другої половини XIX ст. Загальний напрям творчості стає більш спокійним, м'яким, має тенденцію до стриманості та рівноваги, у тому числі це стосується й ліризму. Композитор турбується про компактні форми викладу матеріалу, має тверду логіку розвитку тематичного матеріалу, наближується до діалектики симфонічного мислення, яке в подальшому отримало розвиток у творчості Й. Брамса та П.І. Чайковського.

Музика Ференца Ліста цього періоду досить багата на передбачення, його творчість мала великий вплив на творчий розвиток Петра Ілліча Чайковського. Існують текстурні співпадіння «Долини Обермана» та арії Ленського. Перший концерт Ференца Ліста став для Чайковського еталоном концертно-віртуозного стилю (включаючи тип крупної октавної техніки). Для П.І. Чайковського елегантна лірика цього концерту інтимна і разом із тим об'єктивно загальнозначна (із використанням теплої «грудної» тембри партії віолончелей). Формула скерцо-марша з його елегантною гостротою штриха та staccato також буде взята Чайковським у свою творчість. Безперечними витоками стилю Петра Чайковського були й менш відомі твори типу симфонічної поеми «Ідеали» зі схвилювано-сповідальними поривами, які йшли з глибини серця ліризмом [5].

Найважливішим, що відкрив Ференц Ліст для другої половини XIX ст., – це наповненість та об'ємність життєвідчуття. Йому вдалося перетворити різноманітну шкалу станів та настроїв з їх вільними, гнучкими переходами від одного до другого. Зроблено це досить масштабними, широкими та сильними мазками укрупнено фрескової манери письма, це пояснює поворот у творчості композитора до симфонічних жанрів. У своїх творах він закладає глибинну філософію, товарищескість, доступність, «комунікабельність», відтворює все це за

допомогою яскравого тематичного рельєфу, витонченої мелодичної пластики, концентрованої думки, здатності вбирати в себе багатство циклічної структури. Прикладом такої творчості є Соната h-moll – твір монолітний та грандіозний одночасно, який синтезує риси поеми та повного сонатного циклу, прозорість фактури, хоральний склад та розвинуті поліфонічні форми.

Концепція, яку висунув Ліст на даному етапі, полягала в розкритті складних взаємовідношень індивіда з оточуючим його середовищем. Особливу увагу композитор приділяв сильній особистості, яка наділена волею, здатністю до дій, людині з багатим внутрішнім змістом (міць інтелекту, тонкість емоційних реакцій, високі духовні думки). Траєкторія ствердження героя пролягає через сутінки та подавленість, душевні муки та страждання, через контрасти, через просвітлення та мрії, життєві бурі для досягнення бажаного результату. Підсумок цього матеріалізується в картині тріумфального свята, риси монументалізму, переможні апофеози обов'язкові для героя Ліста середини XIX ст. (найпоказовіший образ – грандіозна кода симфонічної поеми «Прелюди») [6].

Серед великої кількості творів Ференца Ліста останнього періоду творчості чітко проглядаються дві лінії. Перша з них пов'язана з розвитком романтичної традиції в нових історичних умовах, друга – більш-менш відповідає принципам реалістичного мистецтва другої половини XIX ст.

Говорячи про першу лінію, необхідно визнати, що романтичний початок на цій стадії частіше за все перетворюється на романтику і, таким чином, входить суттєвим елементом в естетику 1860–1880 рр. [6]. У Ліста це розпочалося в середині XIX ст. відповідною трансформацією гамлетовських та манфредівських мотивів (пригнічений стан, похмурий стан, важка рефлексія, бурхливий та фантастичний початок, елементи бунтарства). Усе це можна почути у «Фаустсимфонії», симфонічних поемах «Що чути на горі», «Прометей», «Битва гунів».

Новаторством у романтиці другої половини XIX ст. можна вважати новий образ, для позначення якого він використовує поняття «мефісто» (це поняття було введено у трагедію «Фауст» самим Г. Гете як скорочена форма імені Мефістофель). У фортепіанній музиці існує група п'єс схожої спрямованості – чотири «Мефістовальса», які були створені в останні роки життя композитора (1860, 1880, 1883, 1885 рр.), «Мефістополька» (1883 р.) та схожий до них за характером етюд «Хоровод гномів» (1863 р.), який доповнений фантастичним колоритом [7].

«Постлюдія» творчості Ференца Ліста є дуже цікавим та різнобічним періодом із застосуванням різних ракурсів та шляхів, у яких композитор еволюціонував свій пошук, опановуючи нові горизонти звукового мислення. У своїх творчих доробках композитор звертався не лише до світської музики, а й до творів релігійного спрямування. Ораторії «Легенда про святу Єлизавету» та «Христос» Ліст довгий час наполегливо формував як церковні опуси. Прийняття сану абату 1865 р. було кро-

ком свідомим, оскільки він був віруючою людиною [8]. Таким чином він намагався реформувати католицьку музику. Йому частково вдалося створити новий стиль класичної культурної духовної музики, який відповідав критеріям духовної чистоти, відмови від земного метушіння, музики піднесено-строгої та проповідницької за суттю. Таким чином, такі твори мають більше відношення до церковного ритуалу, ніж до світу мистецтва, вони наділені найвищою духовною гідністю.

Ідея про церковну музику у Ференца Ліста була змолоту, перші згадки про це він сформулював в есе «Про церковну музику майбутнього» (1834 р.). Перші церковні твори були написані в середині 40-х років XIX ст., до яких відносяться фортепіанні цикли «Поетичні й релігійні гармонії» та «Різдвяна ялинка» і т. д. Однак одним із видатних творів релігійного напрямку є «Псалом № 137» [9].

Становлення стилю духовної музики у творчості Ф. Ліста відбулося наприкінці 60-х років, кульмінацією цього стилю стали твори «Реквієм» (1868 р.) та «Гімн святої Марії» (1869 р.). У цих творах панують строгий, суворий колорит, дух аскетизму, загальна скупість засобів музичної виразності, здебільшого це хор а cappella (рідко, як супровід, додається орган), написаний у стилі григоріанського піснеспіву, строгий стиль хорової поліфонії XVI ст. Завдяки цим засобам передається стан благочестивості, повної зосередженості на релігійних медитаціях. У таких випадках невідворотно виникають певні втрати художнього та естетичного складників твору. Такий аскетичний стиль написання є бар'єром до сприйняття музичного ряду та здається малокомунікабельним зі слухачем [10].

Майже всі культові твори Ференца Ліста пронизані скорботною нотою. «У мене в серці глибокий сум, і цей сум має проявлятися в музиці», – писав він в одному з листів, який датовано 1883 р. Доли було завгодно, щоб на заключному етапі свого життя він передбачив настрої *fin du siècle*, які заявили про себе наприкінці XIX ст. [11]. Із достатньою виразністю ці настрої композитор утілює у траурно-похоронних образах. Він схилявся до них і раніше (у жанрі фортепіанної мініатюри), але в останні роки їх концентрація та насиченість трагічного початку суттєво збільшуються, що відображається у творах великого масштабу (симфонічна поема «Від колиски до могили», чотири реквієми, ораторія *Via crucis*).

Ференц Ліст був дуже вражений смертю колеги композитора Ріхарда Вагнера з характерними для нього траурними мотивами написана остання опера (фатальною, але знаковою, випадковістю буде й те, що останнім музичним твором Ліста стане «Парсифаль», він побачив його Байрейті за кілька днів до смерті) [12]. Аби вшанувати пам'ять колеги та ровесника Р. Вагнера, композитором була написана низка фортепіанних п'єс: «Траурна гондола I», «Траурна гондола II», «Ріхард

Вагнер – Венеція», «Біля могили Ріхарда Вагнера». Усі сутінки, згасання тяжкості та безнадійність людського життя, інтонації плачу – усе це увібрала в себе п'єса під назвою *Persee des morts* («Роздуми про смерть»).

Слухаючи музику Ференца Ліста, можна зробити висновок, що йому був притаманний дар передбачення. Так, у 1857 р. він створює дві симфонічні поеми – «Що чути на горі» та «Ідеали». У першій із них він віддалено передбачає стиль Густава Малера, а друга сповнена передчуттів нервової імпульсивності, пафосу особистісного самоствердження, які відгукуються у творчості Р. Штрауса та О. Скрибіна [13]. У низці випадків музика О. Скрибіна не закінчується, а переривається, подібне зустрічається у пізній творчості Ференца Ліста багаторазово. Прикладом такого є твори «Мефістовальс № 4» та «Траурна гондола I» для фортепіано, у Псалмах №№ 125 та 129 для хору з органом.

Привертає увагу зовсім несподівана для системи класичного мистецтва довільність «кинутих», позатонічних закінчень: у «Мефістовальсі № 2» останній звук у кращому разі може бути витлумачений як прима локрійського ладу, у «Забутому вальсі № 4» на тонічну приму накладається домінантсептакорд, «Траурна гондола I» закінчується збільшеним тризвуччям, «Мефістовальс № 4» обривається гармонією зменшеного септакорду і т. п. [14].

Отже, проаналізувавши еволюцію творчості Ференца Ліста, можна впевнено сказати, що за стилістикою вона охоплює велику дистанцію – від музичних канонів кінця XVIII ст. до прозріння канонів початку XX ст. Водночас можна стверджувати, що композитор був усебічно розвинений у різних жанрах, стилях музики та у виборі музичних ефектів. Творчість Ференца Ліста базується на «трьох китах»: роль мови та програмність; патетика і театральність; особливості творчого процесу, які пов'язані з повторним зверненням до одного задуму. Авторська індивідуальність угорського композитора полягає у новаторстві, він вів невтомні художні пошуки (створив жанр рапсодії та фантазії на народні теми, жанр одночастинної сонати, одночастинного концерту й симфонічної поеми). Національну музику та звернення до музичного етносу, національну патріотику він зміг органічно об'єднати з інтернаціональними зусиллями, що дало йому змогу бути флагманом угорського мистецтва XIX ст., бути у центрі музичного життя Парижу 30-х років та Німеччини середини XIX ст. Він цікавився творчістю композиторів інших країн та шкіл, доказом цього є великий обсяг виконаних ним транскрипцій, парафраз та фантазій на теми інших композиторів (кількість творів нараховує півтори десятки великих томів).

Найголовнішим у музичній спадщині Ліста є те, що в історичному відношенні його творчість дає повний закінчений цикл уявлень про музичну культуру XIX ст.

Література:

1. Кашкадамова Н.Б. Фортеп'янновиконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 616 с.
2. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків, 2005. 20 с.

3. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства : збірник статей. Київ : Музична Україна, 1983. 137 с.
4. Зарубіжна музична культура XVII–XX ст. : тематичний збірник наукових праць / кол. авт. під кер. М.Р. Черкашиної. Київ : Київська державна консерваторія, 1991. 158 с.
5. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. *Становлення фортепіанної фактури* : навчальний посібник. Харків, 2015. 208 с.
6. Чернявська М.С. Піаністичні новації З. Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику XIX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*. 2002. Вип. 23. С. 194–198.
7. Khmel N., Myaka A. To the question about the development of the piano transcription genre in Liszt's works (for the example of «Dance of Death» by SaintSaens – Liszt). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. № 15. С. 186–196. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/221915> (дата звернення: 23.10.2022).
8. Kregor J. Liszt as Transcriber. Cambridge University Press, 2010.
9. Deng M. The spirit and the letter SchubertLiszt transcriptions: in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music in Piano Performance. University of Auckland. 2020. 61 p.
10. Locke A.W., Hoffmann E.T.A. Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann's «Kreisleriana» with an Introductory Note. *The Musical Quarterly*. 1917. № 1. P. 123–133.
11. Daub A. FourHanded Monsters: FourHand Piano Playing and NineteenthCentury Culture. New York : Oxford University Press, 2014. Oxford Scholarship Online, 2014. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199981779.003.0001.
12. Чернявська М. «Мистецтво співу, застосоване до фортепіано» Зігізмунда Тальберга. *Культура України. Мистецтвознавство. Філософія*. 2003. Вип. 11. С. 86–95.
13. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : Ph.D. diss.; New York : City University, [USA], 2004. 340 p.
14. Hinson M. Guide to the pianists repertoire. Indiana University Press, 2000. 551 p.

References:

1. Kashkadamova, N.B. (2017). Fortepiannovykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy. [Piano and performing arts of Ukraine. Historical essays]. Lviv: KINPATRI LTD. 616 s. [in Ukrainian].
2. Borysenko, M.Yu. (2005). Zhanr transkryptsii v systemi individualnoho kompozytorskoho stylu. [Genre of transcription in the system of individual compositional style]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. Kharkiv. 20 s. [in Ukrainian].
3. Kurkovskiy, H. (1983). Pytannia fortepiannoho vykonavstva. [Questions of piano performance]: Zb. statei. K. : Muzychna Ukraina. 137 s. [in Ukrainian].
4. Zarubizhna muzychna kultura XVII–XX st. (1991). [Foreign musical culture of the XVII–XX centuries]: Temat. zb. nauk. pr. / Kol. avt. pid kerivn. M.R. Cherkashynoi. Kyivska derzhavna konservatoriia. K.. 158 s. [in Ukrainian].
5. Cherniavska, M. (2015). Pianizm betkhovenskoï doby. Stanovlennia fortepiannoi faktury. [Pianism of the Beethoven era. Formation of piano texture]: navchalnyi posibnyk do kursu «Istoriia fortepiannoho vykonavskoho mystetstva». Kharkiv. 208 s. [in Ukrainian].
6. Cherniavska, M.S. (2002). Pianistychni novatsii Z. Talberha ta yikh vplyv na fortepiannu muzyku XIX stolittia. [Pianistic innovations of Z. Thalberg and their influence on piano music of the 19th century]. Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia : Zb. nauk. pr. Vyp. 23. K. : KNLU. S. 194–198 [in Ukrainian].
7. Khmel, N., Myaka, A. (2019). To the question about the development of the piano transcription genre in Liszts works (for the example of „Dance of Death” by SaintSaens – Liszt), Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny, (15), 186196. Available at: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/221915> [in English].
8. Kregor, J. (2010). Liszt as Transcriber. Cambridge University Press. [in English].
9. Deng, M. (2020). The spirit and the letter SchubertLiszt transcriptions: in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music in Piano Performance. University of Auckland. 61 p. [in English].
10. Locke, A.W., Hoffmann, E.T.A. (1917). Beethovens Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmanns «Kreisleriana» with an Introductory Note. *The Musical Quarterly* 3, № 1, pp. 123133. [in English].
11. Daub, A. (2014). FourHanded Monsters: FourHand Piano Playing and NineteenthCentury Culture. New York: Oxford University Press, 2014. Oxford Scholarship Online. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199981779.003.0001. [in English].
12. Cherniavska, M. (2003). «Mystetstvo spivu, zastosovane do fortepiano» Zihizmunda Talberha. [«The art of singing applied to the piano» by Sigismund Thalberg]. Kultura Ukrainy : Mystetstvoznnavstvo. Filosofiia / Khark. derzh. akad. kultury; Vidp. red. M. V. Diachenko. Kh. : KhDAK. Vyp.11. S. 86–95. [in Ukrainian].
13. Hodos, G. (2004). Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : Ph.D. diss.; New York : City University, [USA]. 340 p. [in English].
14. Hinson, M. (2000). Guide to the pianists repertoire. Indiana University Press. 551 p. [in English].

МАЛЮНОК ТАНЦЮ ЯК ВИРАЗНИЙ ЗАСІБ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Ткаченко Ірина Олександрівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-7612-1082

Максименко Анатолій Іванович,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-5339-1365

У статті висвітлено теоретичні аспекти проблеми малюнку танцю як виразного засобу народно-сценічної хореографії. Застосування конкретно-наукових методів дослідження, зокрема термінологічний аналіз та інтерпретація наукової думки, дало змогу з'ясувати, що малюнок танцю є переміщенням танцівників сценічним майданчиком. Узагальнення матеріалів наукового пошуку засвідчили, що малюнком танцю називається траєкторія руху виконавців, яка залишається на поверхні підлоги. На основі аналізу, синтезу, узагальнення, систематизації доведено, що малюнок танцю народно-сценічної хореографії залежить від географічного розташування, побуту, місцевих традицій.

Розглянуто класифікацію малюнку танцю (однопланові, багатопланові) та надано їх характеристику. Виокремлено базові фігури малюнку танцю народно-сценічної хореографії, зокрема хороводу. Установлено, що коло, коло в колі, два кола поруч, ворітця, равлик, вісімка, корзиночка, змійка, вулиця, колона є найбільш поширеними малюнками хороводу. Охарактеризовано особливості малюнків танцю, які притаманні різним народам світу, зокрема: грузинська хореографія має піраміду, яка символізує гори; китайська – асиметрію. Натомість танці слов'янських народів мають паралельні перегрупування. Лінійні види малюнків танцю притаманні ірландським та шотландським танцям.

Ключові слова: танець, малюнок танцю, хореографія, народно-сценічний танець, народно-сценічна хореографія, хоровод.

Tkachenko Iryna, Maksimenko Anatoly. Drawing of Dance as an Expressive Means Folk-Stage Choreography

The article highlights the theoretical aspects of the problem of the dance pattern as an expressive means of folk stage choreography. The application of specific scientific research methods, in particular terminological analysis and interpretation of scientific opinion, made it possible to find out that the dance pattern is the movement of dancers on the stage. The Summarizing the materials of the scientific search proved that the trajectory of the performers' movement, which remains on the surface of the floor, is called a dance pattern. On the basis of analysis, synthesis, generalization, and systematization, it is proved that the dance pattern of folk stage choreography depends on the geographical location, lifestyle, and local traditions.

The article considers the classification of dance patterns (one-dimensional, multi-dimensional) and their characterization. The basic figures of the dance pattern of folk stage choreography are singled out, in particular the round dance. The authors established that a circle, a circle within a circle, two circles side by side, a gate, a snail, a figure of eight, a basket, a snake, a street, a column are the most common figures of a round dance. The peculiarities of dance patterns, which are characteristic of different peoples of the world, are characterized, in particular: Georgian choreography has a pyramid that symbolizes mountains; Chinese - asymmetry. Instead, the dances of the Slavic peoples have parallel rearrangements. Linear types of dance drawings belong to Irish and Scottish dances.

Key words: dance, dance drawing, choreography, folk stage dance, folk stage choreography, round dance.

Хореографічне мистецтво володіє системою спеціальних засобів та прийомів. Воно визначається власне художньо-виразною мовою та особливим зв'язком із музикою, які у суцільному поєднанні утворюють хореографічний образ. Останній характеризується умовним, узагальненим характером та розкриває духовний світ і внутрішній стан особистості. У створенні хореографічного образу особливе місце належить малюнку танцю.

Не маючи малюнку танцю, хореографічна композиція не може існувати. Яскравого забарвлення, урізноманітнення хореографічної композиції може надати найпростіший малюнок. Він організовує рухи виконавців. Малюнок танцю передає яскраву палітру будь-якого напряму хореографічного мистецтва.

Вагомими у розгляді проблеми нашого дослідження є роботи В. Володько, Б. Колногузенка, О. Мерлянові,

О. Соляної, І. Степанюк та ін. Аспектно дотичними до проблеми досліджуваного феномену є праці, у яких розкривається проблема малюнку танцю в хореографічному номері (А. Бойко); узагальнено основні символи, знаки в контексті хореографічного художнього образу (О. Вакулєнко). Однак, незважаючи на представлену кількість наукових праць, можемо стверджувати, що малюнок танцю як виразний засіб народно-сценічної хореографії не був предметом цілісного дослідження.

Під таким кутом зору метою нашої статті стало висвітлення особливостей малюнку танцю в народно-сценічній хореографії.

Застосування загальнонаукових (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація) та конкретно-наукових (термінологічний аналіз та інтерпретація наукової думки) методів дослідження надають підстави зауважити, що сьогодні

дефініція малюнок танцю не має широкого загалу. Так, артист балету, хореограф Р. Захаров відзначав, що в хореографічному мистецтві малюнок танцю характеризується двояким тлумаченням. Як наслідок, під малюнком танцю розуміється переміщення танцівників сценічним майданчиком, а також траєкторія руху, яка ніби залишається на поверхні підлоги. Зазначимо, що означена траєкторія передбачає фіксацію можливих фігур танцю, а також форму пересування, перестроювання виконавців на сцені. Нами було встановлено, що схема пересування в просторі – це малюнок танцю. Під таким кутом зору малюнком танцю доцільно називати розташування, переміщення танцівників на сцені [5, с. 179].

На основі застосування історико-генетичного аналізу нами було з'ясовано, що перші згадки про малюнок танцю з'являються за часів існування первісних людей. Саме за їх суспільного устрою, умов життя, діяльності вагомим значення набували ритуальні танці. Коло навколо багаття символізувало не лише сутність означеного танцю, а й утворювало малюнок.

Домінантна форма кола переважала і в епоху Середньовіччя. Натомість зміна людської свідомості, моральних норм, етикету в часи Відродження накладає відбиток і на хореографічне мистецтво, зокрема на малюнок танцю. Наголосимо, що поряд із колом з'являється лінія – лінійна побудова малюнку. Особливий відбиток на малюнок танцю накладає епоха Класицизму. Остання характеризується тим, що на зміну колу приходять пари. Водночас пари утворюють колони. Ба більше, в означену епоху набувають популярності види лінійного перестроювання, а саме: лінія, шеренга, до-за-до, «гребінець» і т. д. [6, с. 483].

Історичний метод наукового дослідження зумовлює твердження про те, що в епоху Просвітництва малюнок танцю доповнювався різноманітними акробатичними трюками, пластикою, пантомімою, яскравим музичним супроводом. Натомість для епохи Романтизму притаманний малюнок танцю в парах.

Здійснюючи аналіз епохальної характеристики малюнку танцю, нами було встановлено, що протягом ХХ ст. відбувається пошук нової хореографічної мови, зокрема виникнення танцю модерн, відмова від класичних форм тощо. Як наслідок, накладаються відбитки і на малюнок танцю. Так, в означений період спостерігається його мінімізація, а також спрощення варіантів застосування останнього.

Аналіз та узагальнення літературних джерел, а також використання власне практичного досвіду дає змогу констатувати, що початок ХХІ ст. відрізняється широким вибором малюнку танцю. Безмежна різноманітна палітра, а також оригінальні балетмейстерські рішення постійно вражають глядацький зал. Ба більше, національні особливості хореографічної мови будь-якого народу відбиваються не лише на лексиці, а й на малюнку танцю [2, с. 138].

Доцільно зауважити, що для кожної національності характерні певні малюнки танцю. Саме тому, розпочинаючи роботу над майбутньою хореографічною композицією, балетмейстер-постановник має розумітися

на малюнках, які характерні не лише для означеного танцю, а й притаманні народові.

Порівняльно-зіставний аналіз дає змогу стверджувати, що сьогодні зустрічаються прості види малюнку танцю, зокрема коло, квадрат, лінія. Означені малюнки досить широко використовуються в будь-яких танцях народів світу.

Можемо стверджувати, що малюнок танцю має відповідати здібностям виконавців. Малюнки танцю доцільно створювати так, щоб вони співпадали з музичним супроводом, костюмами виконавців, декораціями і т. д. У хореографічній композиції малюнок танцю має вирізнятися логічністю, послідовним розвитком.

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, що існує кілька класифікацій малюнку танцю, зокрема:

- стандартні:

- лінійні – основою малюнків слугують лінії та її різні варіанти («колона», «діагональ», «ряд», «шеренга», «ворітця», «до-за-до», «гребінець» тощо);

- кругові – малюнки, які містять у своїй основі фігуру – коло («коло в колі», «берізка», «півколо», «вісімка», «корзиночка» і т. д.);

- комбіновані – малюнки складаються з поєднання лінійних та стандартних (кругових) видів («сніжинка», «зірочка» тощо).

На основі вище викладеного матеріалу можемо стверджувати, що хореографічна композиція неможлива без геометричних форм. Так, кола, еліпси, паралельні лінії, діагоналі, квадрати, трикутники, спіралі стали невід'ємною частиною малюнку танцю [4, с. 22].

Зазначимо, що малюнок танцю залежить від кількості учасників виконання хореографічного номеру. Ми виокремлюємо однопланові та багатопланові малюнки. Сутність останніх полягає у тому, що однопланові малюнки характеризуються одночасним виконанням усіх учасників одного малюнку. Натомість багатоплановий малюнок – коли одночасно танцівники виконують різноманітні малюнки.

Висвітлюючи особливості малюнку танцю в народно-сценічній хореографії, варто звернути увагу на хоровод – найяскравіший приклад, у якому використовується безмежна кількість малюнків танцю. Наголосимо, що хоровод (від грец. хорос – масовий танець, котрий супроводжується співом) – давній масовий народний обрядовий танець.

Використання порівняльно-зіставного аналізу дає змогу виокремити два провідних види хороводів:

- ігровий;

- орнаментальний.

Ігрові хороводи (інша назва – сюжетні) розігрують пісенний зміст, розкривають сюжетну лінію, зіставляють інтереси та характер дійових осіб. Своєю чергою, орнаментальні хороводи відтворюють елементи образотворчості, які втілюються за допомогою різноманітних танцювальних фігур, що цілісно переплітаються між собою. Означені фігури плавно перебудовуються з однієї в іншу. Як наслідок, у хороводі малюнок танцю називається фігурою [3, с. 90].

Отже, на основі узагальнення вище викладеного матеріалу та використання практичного досвіду нами виокремлено базові фігури народно-сценічної хореографії, зокрема хороводу (див. рис. 1.1. «Базові фігури хороводу»).

На основі узагальнення рисунку 1. важливо здійснити характеристику кожної фігури. Так, кількість осіб у фігурі «коло» не обмежена. Однак їх кількість повинна бути не менше трьох. Чоловіки та жінки, займаючи положення обличчям до центру кола, тримаючись за руки, утворюють суцільне коло. Вільні руки мають відходити від корпусу вниз або вгору. У хороводі рухи колом можуть здійснюватися як по ходу годинникової стрілки, так і проти неї.

Іншою фігурою хороводу є два кола поруч. Означені фігури знаходяться одна від одної на невеликій відстані. Рух кіл здійснюється в будь-якому напрямку. Окрім того, повороти обох кіл виконуються одночасно в одні або різні боки.

Особливо популярною фігурою будь-якого народно-сценічного танцю, зокрема хороводу, є коло в колі. Як правило, одне коло має бути більшим. Інше коло розміщується всередині великого. Коло, що розташоване зовні, рухається за сонцем. Рух внутрішнього здійснюється як за сонцем, так і в протилежний бік.

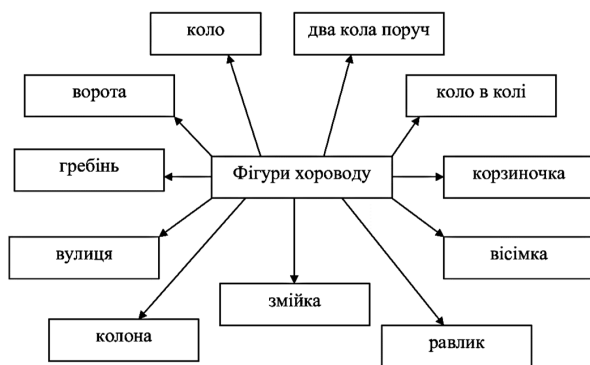


Рис. 1. Базові фігури хороводу

Завдяки двом колам (коло в колі), які обов'язково повинні мати однакову кількість виконавців, можлива побудова корзиночки. Танцівники, тримаючись за руки, мають стояти обличчям до центру. Крокуючи до внутрішнього кола, виконавці підіймають з'єднані руки, опускають їх через голови на руки партнерів так, щоб останні знаходилися з правого боку. У результаті означених дій утворюється єдине переплетене коло. Зазначимо, що кількість пар, які беруть участь у побудові означеної фігури, може бути необмеженою, проте не менше чотирьох осіб [1].

На основі аналізу та узагальнення рис. 1.1. «Базові фігури хороводу» можемо стверджувати, що до провідних фігур народно-сценічного танцю, зокрема хороводу, належить «вісімка». Остання утворюється за допомогою розташованих поряд двох кіл. Відзначимо, що їхній рух має здійснюватися в різні напрямки. Ба більше, направляючі в означений момент танцю одночасно роз-

ривають коло та через одного переходять із кола в коло. Саме тому цільний рух малюнку нагадує цифру вісім, відбувається ніби переливання одного кола в інше.

Однією з фігур народно-сценічного танцю є «равлик», котрий утворюється з кола. Направляючий танцю, зокрема хороводу, розриває загальне коло та продовжує рух за лінією танцю, який нагадує спіраль. Уже всередині кола направляючий здійснює ніби нове коло. Новостворене коло має бути меншим за діаметром. Далі направляючий ніби закручує друге й третє кола за концентричною окружністю. У результаті означених дій кола стають усе меншими. Водночас усі учасники, які йдуть за направляючим, із точністю повторюють траєкторію його руху.

Доцільною фігурою в народно-сценічному танці є змійка, утворення якої забезпечує звичайна лінія. Наголосимо, що змійка є продовженням кола. Так, розмікнувши останнє, направляючий танцю продовжує рухатися всередині кола та, наслідуючи рухи змії, здійснює повороти вліво та вправо. Зазначимо, що побудову рядів, які складаються не менше ніж із двох осіб, забезпечує колона. Окрім того, кожен ряд повинен містити однакову кількість виконавців, які розташовуються на незначній відстані та, дотримуючись інтервалів, утворюють фігуру «колона». Зауважимо, що «колона» має нагадувати витягнутий прямокутник, у якому довжина має бути менша за ширину [6, с. 484].

Розглянемо один із малюнків народно-сценічного танцю, котрий має назву «вулиця». Під останнім ми розуміємо дві паралельні лінії, які розташовуються на незначній відстані. Водночас виконавці знаходяться обличчям один до одного та одночасно сходяться. Зустрічається й інший варіант означеної фігури, зокрема одна лінія може стояти чи відходити назад, а інша здійснювати рух на неї.

Малюнком народно-сценічного танцю, зокрема хороводу, є «ворота», у якому виконавці розташовуються парами та стоять у двох лініях, котрі направлені одна на одну. Тримаючись за руки, які підняті догори, пари однієї лінії утворюють «ворота». Водночас вільна рука опущена вниз. Пари, які стоять в іншій лінії навпроти, перемінними або ж простими танцювальними кроками проходять під «воротами». З'єднавши руки та піднявши їх уверх, усі пари однієї лінії утворюють «воріття». Лінія виконавців, у яких роз'єднані руки, проходять по черзі під кожними «воріттями».

Подібним варіантом вище представленого малюнку є «гребінь», який являє собою дві лінії. Так, виконавці, виконуючи окремі танцювальні кроки, рухаються назустріч один одному. Руки виконавців мають бути вільно опущені вниз. Коли дві лінії зустрічаються, важливо продовжувати рух. Так, виконавці мають пройти крізь лінії правим чи лівим плечем. Результатом означеної фігури є зміна місць ліній із виконавцями.

Висвітлюючи проблему нашого дослідження, зокрема малюнку танцю в народно-сценічній хореографії, доцільно наголосити, що існують такі види малюнків танцю, які властиві окремим національностям, зокрема за характером виконання, темпераментом

тощо. Ми пояснюємо означений факт тим, що будь-який народ, зазнаючи впливу умов життя, географічного розташування, трудових процесів, утворював протягом тривалого часу власну хореографічну лексику, а також малюнок танцю.

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, що існує кілька прикладів малюнку танцю, який типовий лише для своєї національності. Для прикладу назвемо танці азійських та арабських народів. Так, саме вони передають різні пози, рухи рук, ніг, зміна яких відбувається під час композиційних перестроювань. Ба більше, часто малюнок танцю трактує релігійний замисел, прославляє святих. Таке явище характерне для танців Китаю, Єгипту, Грузії. Водночас малюнок єврейських, грецьких, молдавських танців містить звичайне коло, у якому виконавці тримаються за руки, що, своєю чергою, символізує переплетені грона, які нагадують лозу [1].

Для народів Півночі та Далекого Сходу притаманний малюнок танцю «меандр» – поширений геометричний орнамент, котрий зображують на одязі північних народів. У хореографічних композиціях означених народів меандр твориться за допомогою рухів рук та ніг.

Існує так звана «жива піраміда» – спеціальний малюнок танцю, який представлений сполученням рядів, котрі вибудовуються з танцівників. «Живу піраміду» ми зустрічаємо в грузинських танцях. Означений малюнок символізує гірську місцевість народу. «Жива піраміда» зустрічається в іспанському танці «мушераंगा». «Жива піраміда», або груповий стант (побудова акробатичних пірамід), характерний для танців Сполучених Штатів Америки, зокрема «черлідінгу». Останній є танцем групи підтримки або вболівальників спортивних команд.

Порівняльно-зіставний аналіз надає підстави констатувати, що асиметричністю малюнків відрізняються танці Китайської Народної Республіки. Натомість для слов'янських народів малюнок танцю характеризується паралельними перегрупуваннями танцівників. Для

шотландських та ірландських народних танців притаманні лінійні види малюнків танцю. Для індійських народних танців характерний одноплановий малюнок танцю. Таку специфіку ми пояснюємо переважно сольним виконанням. Можемо стверджувати, що перш ніж розпочинати створення хореографічної композиції, доцільно ознайомитися з фольклорною спадщиною вибраної національності, а також звернути увагу на особливості малюнків танцю, характер, манеру виконання рухів тощо.

Отже, на основі застосування загальнонаукових та конкретно-наукових методів дослідження нами висвітлено особливості малюнку танцю в народно-сценічній хореографії. Доведено, що у народно-сценічній хореографії малюнок танцю залежить від географічного розташування, побуту, місцевих традицій. У народно-сценічній хореографії малюнок танцю має лінійну, кругову, комбіновану класифікацію. Установлено, що в народно-сценічній хореографії малюнок танцю залежить від кількості виконавців. З'ясовано, що малюнок танцю в народно-сценічній хореографії поділяється на одноплановий та багатоплановий.

Доведено, що найбільша кількість малюнків (коло, коло в колі, два кола поруч, воріття, равлик, вісімка, корзиночка, змійка, вулиця, колона тощо) притаманна хороводу. Узагальнюючи матеріали нашого дослідження, встановлено, що будь-яка національність має власні малюнки танцю. Так, для грузинських танців характерна піраміда, яка символізує гори. Для танців КНР характерна асиметрія. Слов'янські танці відзначаються паралельними перестроюваннями. Для ірландських, шотландських танців характерні лінійні види малюнків.

Таким чином, представлене дослідження не вичерпує всіх аспектів висвітленої проблеми і зумовлює вагомість її подальшого опрацювання за такими векторами, як характеристика малюнку танцю та його сутність у хореографічному мистецтві різних народів світу, специфіка перестроювань у хореографічних композиціях.

Література:

1. Бойко А. Малюнок в хореографічному номері. URL: http://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/7398/1/lek2_2kurs.pdf.
2. Вакуленко О. Символи та знаки в контексті хореографічного художнього образу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2019. № 40. С. 135–140.
3. Мерлянова О.А. Міфологія як джерело зображувальних засобів українських хороводів. *Культура: музика і танці* : матер. І Міжн. наук.-практ. конф. «Наука: теорія та практика». Дніпропетровськ, 2006. С. 89–93.
4. Соляна О.В. Хореографічна культура у контексті реалізації концепції загальної мистецької освіти. *Світ виховання*. 2007. № 2. С. 21–23.
5. Степанюк І. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2012. № 15. С. 177–180.
6. Ткаченко І., Хо Янцзя. Малюнок танцю як складова хореографічної композиції. *EUROPEAN SCIENTIFIC DISCUSSIONS* : матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Рим, 1–3 лютого 2021 р. 2021. С. 481–485.

References:

1. Boyko A. Malynok v khoreohrafichnomu nomeri [A picture in a choreographic number]. URL: http://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/7398/1/lek2_2kurs.p. [in Ukrainian]
2. Vakulenko O. (2019). Symvoly ta znaky v konteksti khoreohrafichnoho khudozhnoho obrazu [Symbols and signs in the context of a choreographic artistic image]. *Visnyk KNUKіM. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. № 40. pp. 135–140. [in Ukrainian]

3. Merlyanova O.A. (2006). Mifolohiya yak dzherelo zobrazhuval'nykh zasobiv ukrayinskykh khorovodiv [Mythology as a source of visual means of Ukrainian dances]. *Kultura: muzyka i tantsi: Mater. I Mizhn. nauk.-prakt. konf. Nauka: teoriya ta praktyka*. Dnipropetrovsk. pp. 89–93. [in Ukrainian]
4. Solyana O.V. (2007). Khoreorafichna kultura u konteksti realizatsiyi kontseptsiyi zahalnoyi mystetskoyi osvity [Choreographic culture in the context of the implementation of the concept of general art education]. *Svit vykhovannya*. № 2. pp. 21–23. [in Ukrainian]
5. Stepanyuk I. (2012). Khoreorafichna kultura yak orhanichnyy skladnyk dukhovnoho zhyttya osobystosti [Choreographic culture as an organic component of the spiritual life of an individual]. *Naukovyy visnyk Volyn's'koho natsional'noho universytetu imeni Lesi Ukrayinky*. № 15. pp. 177–180. [in Ukrainian]
6. Tkachenko I., Kho Yantszya. (2021). Malyunok tantsyu yak skladova khoreorafichnoyi kompozytsiyi [A picture of a dance as a component of a choreographic composition]. *EUROPEAN SCIENTIFIC DISCUSSIONS: materialy III Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi. Rym (Italiya). (1-3 lyutoho 2021 r.)*. pp. 481–485. [in Ukrainian]

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ АРТИКУЛЯЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Фоломєєва Наталія Аркадіївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-7832-4748

Статтю присвячено методичним основам розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів. Узагальнено методичні напрацювання закордонних фахівців та на основі їх аналізу визначено систему чинників розвитку артикуляційної виразності майбутніх акторів у процесі їх вокальної підготовки. Охарактеризовано психофізіологічні чинники розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів, серед яких виокремлено рівень розвитку мовного слуху, будову артикуляційного апарату, розвиток вокального дихання, голосове резонування. Охарактеризовано соціокультурні чинники розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів. Визначено, що артикуляція актора містить інформацію психологічного та побутового характеру. Акцентовано значення діалектних явищ у процесі розвитку артикуляційної виразності. Наведено приклади різноманітності артикуляції мовного звуку залежно від звукового оточення. Розглянуто творчі чинники розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів, які на відміну від психофізіологічних та соціокультурних не є побутовими і позначають переважно артикуляцію актора. Охарактеризовано значення «пропонованих обставин», «бачення», а також мовну характерність як суб'єктивний метод мовного втілення у системі творчих чинників. Зроблено акцент на проблемі залежності дикції актора від якості текстового матеріалу. Зроблено висновок, що розвиток артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів є цілеспрямованим процесом, який здійснюється під контролем висококваліфікованих науково-педагогічних працівників та впливає не лише на змістовний бік вокального виконавства, а і на власне мовно-виконавський, який має незаперечне значення для акторів.

Ключові слова: артикуляційна виразність, вокальна підготовка, основи співу, майбутній актор, психофізіологічні чинники, соціокультурні чинники, творчі чинники.

Folomieieva Nataliia. Methodological basis of development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors

The article is devoted to the methodological foundations of the development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors. The article summarizes the methodological work of foreign specialists and, based on their analysis, defines a system of factors for the development of articulation expressiveness of future actors in the process of their vocal training. The psychophysiological factors of the development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors are characterized, among which the level of speech hearing development, the structure of the articulatory apparatus, the development of vocal breathing, and vocal resonance are highlighted. Socio-cultural factors in the development of articulation expressiveness in the process of vocal training of future actors are characterized. It was determined that the actor's articulation contains information of a psychological and everyday nature. The importance of dialectal phenomena in the process of developing articulatory expressiveness is emphasized in the article. Examples of the diversity of speech sound articulation depending on the sound environment are given in the article. The creative factors of the development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors are considered, which, in contrast to psychophysiological and sociocultural factors, are not everyday and mainly indicate the actor's articulation. The meaning of "proposed circumstances", "vision" as well as language characteristics as a subjective method of language embodiment in the system of creative factors are characterized in the article. Emphasis is placed on the problem of the dependence of the actor's diction on the quality of the text material. It is concluded that the development of articulation expressiveness in the process of vocal training of future actors is a purposeful process that is carried out under the control of highly qualified scientific and pedagogical workers and affects not only the content side of vocal performance, but also the language and performance itself, which is of undeniable importance for actors.

Key words: articulation expressiveness, vocal training, singing basics, future actor, psychophysiological factors, sociocultural factors, creative factors.

Феномен артикуляції ніколи не залишав сфери уваги істориків, теоретиків та практиків театру, а також фахівців зі співацької підготовки. Характер сценічної дикції є відображенням часу, стилю життя та стилю театрального мистецтва. На сучасному етапі театральної історії складаються нові мовні форми спілкування, які істотно змінюють традиційні артикуляційні норми сценічної вимови. Низка феноменів сучасної драматичної сцени (verbatim, site-specific, Liquid Theater, Театр.doc, promenade-спектакль, environment-teatr,

інклюзивний спектакль та ін.) орієнтована на «змащену» мовленнєву культуру актора, на принципову відмову від вивіреної її інтонаційним багатством і артикуляційної чіткості. Розмовна («вулична») мова все частіше проникає на сцену художньо не перетвореною. Разом із тим традиції підготовки акторів у вітчизняних закладах вищої освіти актуалізують необхідність розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів відповідно до класичної традиції сценічної мови.

В основу методології покладено системно-аналітичний та порівняльно-історичний методи. Системно-аналітичним методом систематизовано досвід розвитку артикуляційної виразності у процесі професійної підготовки. Порівняльно-історичний метод використовувався для виокремлення основних чинників розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів.

Аналіз еволюції поглядів фахівців сфери вокального та театрального мистецтва на феномен артикуляції вказує, що це явище, яке спочатку розглядалося переважно з погляду механічного процесу виховання вимови, а зараз розуміється як удосконалення єдності голосомовної діяльності. Сьогодні створено універсальну модель дикційної виразності на основі злиття її естетичних та психічних параметрів. На прикладах з авторського досвіду роботи та аналізу закордонних методичних напрацювань розглянемо механізм дії чинників (психофізіологічних, соціокультурних, творчих), щоб висвітлити роль кожного у розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів.

Логіка викладу спричиняє необхідність розгляду психофізіологічних чинників. Одним з основних чинників, які визначають артикуляційну виразність дикції, є рівень розвитку мовного слуху. За допомогою гарного мовного слуху легше автоматизувати артикуляційну спроможність, сформувати чутливість до мови. Для ефективності процесу педагог П. Вітфілд [10, с. 116] бере на парні заняття акторів із різними мовними проблемами, констатує: «Через спостереження за іншими швидше пізнаєш себе, один навчається в іншого добре відкривати рота, інший вслухається у свистачі звуки свого партнера. Налаштований слуховий аналізатор сприяє концентрації мовної уваги, вмінню порівнювати, уточнювати, забезпечує стабільність артикуляційної виразності» [10, с. 117].

Розгляд чинника будови артикуляційного апарату ґрунтується на методиці за сценічною мовою, заснований на аналізі наукових праць із логопедії, у них дикційні недоліки поділяються на: 1) функціональні (недостатність розвитку фонематичного слуху, м'язова слабкість органів апарату артикуляції, неправильно сформований мовний уклад) і 2) органічні (відхилення в будові периферичного мовного апарату). Усунення органічних недоліків потребує медичного втручання, яке, як зазначають Дж. Креймен та Д. Сайдтіс, завжди вирішує проблему вимови [7, с. 222]. У праці Р. Прайор зазначено що дикційний тренінг допомагає поліпшити лише порушення функціонального характеру [9]. Водночас дослідник виключає, що звуки можуть вимовлятися нормативно і за неправильного прикусу, якщо «до роботи компенсаторно включаються інші артикуляційні органи» [9, с. 130].

Вагомого значення набуває поєднання індивідуальних психофізіологічних даних. Оскільки питання визначення нормативної/ненормативної будови артикуляційного апарату виходить за межі компетенцій викладача основ сценічного співу, для консультацій і уточнень усе частіше запрошують фахівців-логопедів.

Середовищем, у якому поширюється звук людського голосу, є повітря. З одного боку, це твердження позначається очевидністю, з іншого – те, що часто вислизає від викладача у процесі тренування артикуляції – дихання. Одні звуки вимагають тривалого супроводу повітрям, інші – лише повітряного пориву. Так, наприклад, для виголошення голосного [а] в ударному положенні необхідний подовжений видих. Відповідно до звуку [т] досить короткочасного повітряного удару. Звук [с] вимагає точно вивіреної та вузькоспрямованої порції повітря, він ніби скочується по сформованій в улоговині язика гірці і виринає назовні, зовні не в'яне, продовжує звучати, підтримуваний повітряним струменем; але якщо струмінь не чітко організований, то [с] буде недосконалим. Повсюдну проблему його «невимовлення» Д. Найт називає «недиханням», що означає «...я не оснащую досить потужним потоком цей звук» [6, с. 65]. Будь-яка інтерпретація звуку [с] буде створена за рахунок сфокусованого, необхідної довжини видиху, інакше ми отримаємо його відсутність, вважає дослідник [6, с. 65]. Водночас «надмірне дихання може знищити сенс», зазначає Е. Керпф [5, с. 38], і пропонує займатися комплексним поєднанням артикуляції і дихання. В акторському тренінгу на основі читання віршів дослідник загострив увагу на «опорному пункті» – пропонованих обставинах: «Мені нічого не треба було писати, все написано у поета» [5, с. 211]. Присутні почули дихання тривожне, трепетне, розпалене, перехоплююче, безтурботне. Е. Керпф розвинув ідею живого дихання від живого породження думки [5, с. 37]. Дослідник націлює акторів на різні засоби мовної трансляції та наголошує, що варіювання мовної майстерності безпосередньо пов'язане з нервовою системою, у одного і того ж актора на різні ролі потрібне переналаштування організму. Тобто заміна дихання, починаючи з голосних та приголосних, які у нього у цих ролях різні.

Для немеханізованого тренування дихання педагоги зі сценічного мовлення фокусують увагу на наповненні дихання кольором, змістом, дією. Так, М. Еспіноза визначає, що груди – це серцеві зв'язки, і рухи грудної клітки наповнюються відтінками помаранчево-сонячного дихання. У районі крижів – пристрасть та зрада, сильні емоційні враження, і рухи стегон насичуються червоним диханням. Коліна – це коріння, коричневий колір [4, с. 80]. Отже, підготовка до осмисленого звучання ґрунтується на наповненому диханні.

Освоєна техніка допомагає вимовити будь-який за протяжністю монолог або заспівати будь-яку за темпом пісню, не зриваючи дихання, не втрачаючи думку, навіть якщо актору, як писав Р. Прайор, у цей момент необхідно перевернутися через голову [9, с. 190].

Розглянемо голосове резонування. Голосовий тренінг є фундаментом для артикуляційного, вдосконалення артикуляції повністю проводиться значною мірою на його основі. Індивідуальні рельєфи резонаторних порожнин нашого тіла (у голові – ніс, носові пазухи, носоглотка, гортань, ротова порожнина, череп; у шийній та грудній частині – трахея / її «гілки» –

бронхи, у грудях – легені) відображають унікальне звучання голосу. Вражаючим прикладом можливостей акторських резонаторів є величезні розміри сценічного майданчика античної епохи.

Особливу роль у практиці формування артикуляції актора відіграє звучання приголосних. Дзвінки [з], [з'], [ж], [ж'], [в], [в'] та [б], [б'], [д], [д'], [г], [г'] пролунають за рахунок участі голосу. Важливо, щоб звук потрапив до свого резонатора і ніби затримався у ньому протягом якогось часу. Від тривалості перебування звуку у резонаторі залежить його яскравість.

Тренування звучання мови на основах співу передусім відбувається на матеріалі сонорних звуків, під час проголошення яких превалює голос: [м], [м'], [н], [н'], [л], [л'], [р], [р']. Резонатори сонорних звуків посилюють звучність тих, що стоять поруч. Наприклад, голосні у словах «лимонний», «налим» за рахунок присутності сонорних мають більш високу ймовірність інтенсивного звучання. Звучання сонорних позитивно впливає як на «політність» голосних, так і на звучання сусідніх приголосних. Вплив може поширюватися не лише на сусідні звуки, що стоять у межах слова, а й ширше – на сусідні слова. Приклад таких поєднань: «малин куш». Сонорні, якщо вони нормативні, начебто на буксири витягають глухі приголосні.

У сучасній практиці роботи з майбутніми акторами практично не використовується вираз «постановка голосу», усе частіше послуговуються формулюванням «звільнення голосу» (за К. Лінклейтер [8]).

Глядач хоче чути вільний голос виконавця і через слух уловлювати щось про його людську природу, тому для Й. Боненфанта «важливо знайти та витягти з людини його власний голос» [2, с. 145]; для Е. Кавареро значуще, щоб, виявляючи турботу про резонатори та звук, актор не був внутрішньо порожнім [3, с. 17].

Чинник артикуляційного укладу нерозривно пов'язаний із м'язовою свободою. Маючи справу не лише з унікальною акторською природою, а й часто з індивідуальними фізіологічними особливостями мовного апарату, а також з особистістю, що вже сформувалася, викладач основ співу намагається діяти делікатно. Не виключається можливість пояснення актору традиційного артикуляційного укладу звуку: «Іноді я не можу обійтися без прийомів «швидкої допомоги», коли ситуація вимагає, щоб мова актора просто стала на місце», – зазначає К. Бесвік [1, с. 8]. Але не кожен здатний використати неправильно завчену мовну позицію: надто велика сила звички. До того ж немає гарантії, що традиційний уклад організує точний звук. Тут важливим є індивідуальний підхід. Працюючи з початківцями, К. Бесвік під час тренування поєднань «зі-зі-зі-зі-зі», «сі-сі-сі-сі-сі» запропонувала майбутній акторці вимовити [з'], [с'] не традиційно, а утримуючи язик у верхній позиції [1, с. 12]. Усі одразу почули різницю: звуки перестали в'янути і зазвучали яскравіше. Рішення було обгрунтовано тим, що у цієї акторки маленька нижня щелепа, її верхній ряд зубів глибоко перекриває нижній, і під час вимови звуків [з'], [с'], коли язик знаходиться в нижній позиції, повітряний струмінь змушений долати подвій-

ний ряд зубів. Верхня позиція язика компенсувала цей недолік. Водночас необхідно зазначити, що зайва фіксація на мовному дефекті здатна розвинути страх слова: «Невротизація може досягти дуже високих показників і вийти на перший план» [1, с. 14].

Що стосується м'язової свободи, то навіть стиснений кулак, як зазначають майстри акторської гри, спричинить затиск усього тіла, у якому не може бути «заразної» творчості. Напруга в ший, затиснуті плечі замикають дихання, у результаті стискається голос, дрібніє звук. Артикуляційний тренінг підтримується виправами на м'язову волю. Вона досягається завдяки роботі з відчуттями, видіннями, образами: тіло зігрівається сонцем, летить, як повітряна кулька, грає з вітром тощо. Окрім цього, актор приділяє увагу роботі внутрішньоглоточної артикуляції: м'яке піднебіння, корінь язика. Збільшує якість зовнішньої артикуляції: обсяг (амплітуда м'язових рухів), спритність (швидкість перемикань з однієї мовної позиції на іншу), витривалість (м'язова сила язика, губ). Велику складність у роботі над артикуляцією має усунення затиску нижньої щелепи. Свобода нижньої щелепи залежить від об'єму «рупора», що розкривається, спритності перемикання з однієї величини відкривання «рупора» на іншу, витривалості щелепних рухів у швидкому мовному потоці.

Питання послідовності нарощування технічних мовленнєвих навичок є дискусійним, однак цілком очевидно, що творчий складник потрібен на всіх етапах артикуляційного тренінгу.

Розглянемо соціокультурні чинники. Мова відображає багато змісту, зокрема психологічного та побутового характеру: належність до певного прошарку суспільства, умови житлового простору, освіта, культурне середовище, життєвий досвід та ін. Практика показує, що мовна культура молодих акторів далеко не досконала. Пов'язано це, насамперед, зі зменшенням обсягу читання художньої літератури та відсутністю належного практичного досвіду у початківців.

Естетичну функцію мови активно гармонізує звуковий бік поезії. Занурення у віршований текст допомагає організувати дихання, відчуття «смак» до вимови звуку, почути ритм, інтонаційні коливання. В одних випадках потрібна наспівність голосних, їх повтор – асонанс, в інших – уміле управління звуками, що алітерують. Мовна культура сприяє «скульптурній пластичності» [2, с. 164] сценічного слова.

Усуненням діалектних явищ актори займаються з перших занять. Володіння орфоепічними та літературними нормами вимови має практичне значення у питанні тренування артикуляції. Викладачі сценічної мови та основ співу знайомлять початківців із правилами кількісної та якісної редукції. Кількісна редукція пов'язана зі скороченням часу артикуляції ненаголошених голосних [а]/[о] залежно від їх положення щодо ударного складу. Якісна редукція пов'язана зі зміною характеру артикуляції голосних та приголосних. Відсутність правильного редукування виявляється у говірці.

Різноманітність варіантів мовного звуку залежить від звукового оточення. Вимовлені окремо, ізольовано, звуки

дуже відрізняються від тих, які вимовляються у складі звукосполучення чи слова, тому питання ізольованого тренування звуку є достатньо дискусійним. Наприклад, немає сенсу окремо тренувати звук середній між [a] та [и], на який перетворюються голосні [a] та [o], перебуваючи в попереджувальній («карабін») і післяударній («слов'янство») позиціях. І таких середніх звуків безліч.

Так, наприклад, звук середній між [i] та [e] вимовляється: 1) замість голосних [e] і [я], що у попередній позиції; 2) замість голосного [a], що стоїть після приголосних ч, щ (чалма).

Звук середній між [i] та [e] із попереднім йому йотом вимовляється: 1) замість ненаголошених [e] і [я], що знаходяться на початку слова, у середині після голосного, а також після твердого і м'якого знаків (ядро). Приступаючи до тренування приголосних звуків, педагоги враховують, що: 1) парні приголосні наприкінці слова приголомшуються (дід[т]); 2) приголосні уподібнюються за дзвінкістю-глухістю, а також за м'якістю: коли два приголосних стоять поруч, то попередній уподібнюється до наступного; 3) поєднання приголосних [СШ], [ЗШ] вимовляються як здвоєний [шш]; – поєднання приголосних [сж], [зж] вимовляються як довгий твердий [жж]; поєднання приголосних [сч], [зч] в корені слова, а також на стику кореня та суфіксу вимовляються як [щщ] тощо. Приклади показують щільний взаємозв'язок дикції та орфоспії.

Викоренити говірку – завдання складне. У момент вищого натхнення говірка може проявитися навіть у майстрів слова.

Сьогодні на європейській сцені намагаються розширити уявлення про норми, допускаючи національний акцент у зв'язку з характером героя. Як уважає Д. Найт, це пояснюється виявом підтримки толерантності [6, с. 62].

Звернемо увагу на творчі чинники. Якщо всі перераховані вище чинники можуть належати загалом як до побутової, так і до сценічної артикуляції, то творчі є перевагою акторської. Актор може мати певні артикуляційні недоліки і бути чітким; мати всю палітру чистих мовних звуків і при цьому не завжди бути виразним. У цих протиріччях важливу роль відіграють творчі завдання, які, як зазначав Й. Боненфант, шліфують мову [2, с. 159]. Мова в умовах дієвого спілкування сприяє активізації апарату артикуляції, розбірливості, чутності і більш успішному виправленню недоліків. Відповідно, є необхідність висвітлити роль кожного складника основ словесної дії.

«Ув'язування» звучності та розбірливості з природністю мови, перш за все, відбувається через примірку ситуації, через опрацювання запропонованих причин. Робота ця потребує часу та зусиль. За визначенням Е. Керпф, «пропоновані обставини – це минуле і сучасне дійових осіб, це атмосфера, у якій вони живуть, це їх світогляд, виховання, схильності, звички, їх вік, зовнішність, прихильності, захоплення, їх взаємовідносини один з одним» [5, с. 188].

Бачення як внутрішній психічний процес мимоволі відбивається у зовнішній мовній техніці. Причинно-на-

слідкове формулювання поняття дала Р. Прайор: «... бачення – це пам'ять, що забезпечується сприйняттям, яка порушується мисленням на актуальну сьогодні тему» [9, с. 113]. Актор шукає «больові точки» і намагається зрости до потужності бачень справжніх художників. Якщо внутрішня мова присутня на сцені, тоді і в інтонації, і в мовних звуках з'являються нюанси та півтони, вони індивідуальні, непередбачувані, привабливі. «Внутрішнє мовлення насичує репліку, як струмок річку. Кожен струмок вносить щось своє», – зазначає М. Еспіноза [4, с. 79]. Контрапункт між внутрішнім життям та зовнішньою поведінкою – часте явище. У внутрішній мові вирують пристрасті, а зовнішня залишається аскетичною, це розсуває обсяг змісту. Внутрішнє мовлення наповнює підтекст, готує репліку, організує її енергію та фонетичну форму. Від умінь актора сприймати залежить виразність його мовного висловлювання. Акт сприйняття полягає у бажанні досягнути партнера, в умінні проникнути у його задум. К. Бесвік, приділяючи увагу тренуванню слухової сприйнятливості, зазначає: «Навіть ті, що мовчать – «говорять», думають, сприймають, а тому навіть мовчки впливають на розвиток, перебіг діалогу» [1, с. 16], а це означає, що все – від тренінгу до колективного оповідання – має бути побудовано на взаємодії. «За наявності спілкування репліки двох акторів музично між собою пов'язані» [7, с. 337]. Точна реакція на «подразник» організує відповідний ритм та об'єм дихання, а отже, належну швидкість та амплітуду артикуляційних перемикачів. Імітація ж акторських намірів утворює зовсім іншу кондицію звукових сплетень. Актор «чує асоціативною та емоційною пам'яттю», – зазначають Дж. Креймен та Д. Сайдтіс [7, с. 339]. В емоційній пам'яті зберігаються зафіксовані враження та відчуття. У момент безпосереднього сприйняття вони спливають і насичують репліку життям.

«Діалог – це завжди можливість і навіть мета вийти за межі логічних побудов», – зазначає у К. Бесвік [1, с. 15]. Якщо акторам і режисеру це вдається, то життя словесного діалогу стає привабливим. Такий діалог надає слову індивідуальної форми.

Суб'єктивним методом мовного втілення є мовна характерність. Це говірка, акцент, манера, дефект, «тобто навмисне спотворення вірного артикуляційного укладу та дикції для імітації того чи іншого недоліку» [6, с. 63]. Здійснення характерності за допомогою вимови вимагає спритності під управлінням мовними органами. Мовленнєва характерність спирається на фонетичні особливості тих чи інших звуків. Умінь реалізувати ці особливості пов'язані з натренованістю слуху, ритмічною чуйністю, артикуляційною пластичністю.

Практичну проблему залежності дикції актора від якості текстового матеріалу розглянемо з прикладу досвіду П. Вітфілд [10, с. 113], яка аналізує читку акторів із дислексією під час роботи над п'єсами В. Шекспіра. Художній текст – це інтерпретація життя, відображення образної моделі дійсності, зазначає П. Вітфілд [10, с. 113]. Щодо лексики, на думку дослідника, автор збіднив життя персонажів трюїзмами. Примітивні за конструкцією пропози-

ції поза образом, а також велика кількість слів-повторів, що засмічують мову, таких як «до речі», «сказали», «що», «а тепер», «ну схоже» та ін., не дали змоги акторам відповідати заявленому автором інтелектуальному статусу героїв. Повідомлене подання реплік, що несуть смислове навантаження, не мало на увазі зворотного зв'язку, що призвело до перечікування слів партнера, відсутності внутрішніх монологів, до монотонних інтонацій, до недоступності взаємодії мовних звуків. Щодо змісту п'єси П. Вітфілд зазначає, що в контексті досвіду акторів та їхніх особливостей створився вакуум пропонованих обставин та нестача яскравих подій зажадали акторського поповнення, але вигадані смисли не відповідали ні лексиці героїв, ні коду їх звучання. Спроба врятувати текст мовною характерністю так і не увінчалася успіхом, оскільки автором були виписані особистісні особливості героїв [10, с. 115]. Унаслідок цього досвіду молоді актори дійшли висновку: художній текст веде до художньої дикції, побутовий текст – до побутової дикції, в останній немає потреби мовного посилення головному адресату – глядачеві. На фундаменті текстової творчості дикція виникає як засіб для вираження думок та емоцій автора [10, с. 116].

Процес формування сценічної дикції супроводжується одночасним урахуванням усіх визначальних чинників, що змушує педагогів шукати найефективніші вправи.

Розвиток артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів є складним цілеспрямованим процесом, який здійснюється у закладах вищої освіти під контролем висококваліфікованих науково-педагогічних працівників. Цей процес позначається не лише на передачі змісту вокальних творів глядачам, а й на розвитку мовно-виконавських спроможностей, які є провідними для актора. На розвиток артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів впливає система чинників, серед яких найбільш значущими є психофізіологічні, соціокультурні, творчі з пріоритетністю останніх. Найбільш актуальним напрямом подальших наукових досліджень визначаємо добір прямих та опосередкованих методів розвитку артикуляційної виразності майбутніх акторів у процесі вокальної підготовки, а також найбільш ефективних вправ розвитку артикуляційної виразності.

Література:

1. Beswick K. Playing to Type: Industry and Invisible Training in the National Youth Theatre's 'Playing up 2'. *Theatre, Dance and Performance Training*. 2018. № 9(1). P. 4–18.
2. Bonenfant Y. Your Voice Is Hair: Speculations toward a Metaphor for Styling Vocal Identity. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. 2018. № 3(2). P. 143–166.
3. Cavarero A. For More than One Voice: Toward a Vocal Philosophy of Uniqueness, (trans. P.A. Kottman), Stanford : Stanford University Press, 2005. 262 p.
4. Espinosa M. A Call to Action: Embracing the Cultural Voice or Taming the Wild Tongue. *Voice and Speech Review*. 2011. №7 (1). P. 75–86.
5. Karpf A. The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent. London : Bloomsbury Publishing, 2007. 399 p.
6. Knight D. Standards. *Voice and Speech Review*. 2000. № 1(1). P. 61–78.
7. Kreiman J., Sidtis D. Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception, Malden, MA & Chichester, West Sussex : Wiley-Blackwell, 2013. 516 p.
8. Linklater K. Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text. London : Nick Hern Books, 2010. 224 p.
9. Prior R. Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training. Bristol: Intellect, 2012. 243 p.
10. Whitfield, P. Towards an emancipatory praxis of pedagogy: supporting acting students with dyslexia when working on Shakespeare. *Voice and Speech Review*. 2015. №. 9(2–3). P. 113–138.

References:

1. Beswick, K. (2018). Playing to Type: Industry and Invisible Training in the National Youth Theatre's 'Playing up 2'. *Theatre, Dance and Performance Training*. No. 9 (1). P. 4–18.
2. Bonenfant, Y. (2018). Your Voice Is Hair: Speculations toward a Metaphor for Styling Vocal Identity. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. No. 3 (2). P. 143–166.
3. Cavarero, A. (2005). For More than One Voice: Toward a Vocal Philosophy of Uniqueness, (trans. P.A. Kottman), Stanford: Stanford University Press. 262 p.
4. Espinosa, M. (2011). A Call to Action: Embracing the Cultural Voice or Taming the Wild Tongue. *Voice and Speech Review*. No. 7 (1). P. 75–86.
5. Karpf, A. (2007). The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent, London: Bloomsbury Publishing. 399 p.
6. Knight, D. (2000). Standards. *Voice and Speech Review*. No.1 (1). P. 61–78.
7. Kreiman, J. and Sidtis, D. (2013). Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception, Malden, MA & Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell. 516 p.
8. Linklater, K. (2010). Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text. London: Nick Hern Books. 224 p.
9. Prior, R. (2012). Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training. Bristol: Intellect. 243 p.
10. Whitfield, P. (2015). Towards an emancipatory praxis of pedagogy: supporting acting students with dyslexia when working on Shakespeare. *Voice and Speech Review*. No. 9 (2–3). P. 113–138.

НОТАТКИ

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 2, 2023

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Н. Кузнєцова*

Підписано до друку: 28.03.2023 р.
Формат 60x84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 4,65.
Замов. № 0423/210. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.