

- зв'язок музики і поетичного тексту, якщо твір вокальний або хоровий);
- добір інших видів мистецтва за принципом художніх аналогій.

Метод художньо-стильового аналізу є перспективним у формуванні творчого мислення майбутнього вчителя музики, оскільки дозволяє надавати оцінку музичному твору в контексті стильових мистецьких напрямків певної епохи, знаходити їх генетичні зв'язки і усвідомлювати образний зміст у широкому художньо-історичному контексті.

Література

1. **Басин Е. А.** Психология художественного творчества: личностный подход / Е. А. Басин. – М. : Знание, 1985. – 64 с.
2. **Горбенко О.Б.** Формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики / О.Б. Горбенко // Методичні рекомендації. – Кіровоград : КДПУ ім. В.Винниченка, 2009. – 40 с.
3. **Гринчук І. П.** Формування майбутнього вчителя музики: репродукція чи творення? / І. П. Гринчук // Рідна шк. – 2000. – № 2. – С. 26–28.
4. **Каган М. С.** Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса / М. С. Каган // Сов. искусствознание. – М., 1985. - Вып. 19. – С. 184–219.
5. **Раппопорт С. Х.** От художника к зрителю: как построено и функционирует произведение искусства / С. Х. Раппопорт. – М. : Сов. художник, 1978. – 236 с.
6. **Рудницька О. П.** Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя / Рудницька О. П. – К. : КДПШ, 1992. – 96 с.
7. **Щеголевська І.** До питання гармоніко-стильового аналізу музичного твору / І.Щеголевська // Українське музикознавство. – К., 1985. – Вип. 20. – С.25 – 37.

УДК 793.3.01

Мировська Ю.І.

МОВА ТАНЦЮ В ХУДОЖНІЙ КОМУНІКАЦІЇ ЛЮДИНИ

В статье исследуется значение языка хореографии в художественной коммуникации человека; определяется специфика знаков в художественной коммуникации и выделяются основные элементы танцевального языка.

Ключевые слова: *танец, коммунікації, язык танца, семиотика, знак и знаковая система.*

Танець завдяки своїй змістовності та універсальності є одним з життєвих проявів людини, має величезне значення в культурному просторі. Вивчення танцю як образно-знакової системи дозволяє по-новому, повніше і глибше поглянути на специфіку танцювальної мови в аспекті її смислової змістовності, побачити її прояви і надалі знаходити нові виразні засоби. Цим і пояснюється актуальність даної статті.

Питанню специфіки мови мистецтва як знаково-комунікативної системи відводиться значне місце в роботах Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, Є. Я. Басіна, С. Х. Раппорта та інших. У своїх дослідженнях автори стверджують, що мистецтво є одним із засобів масової комунікації, але для того, щоб сприйняти інформацію, яка передається за допомогою мистецтва, необхідно володіти його мовою.

Вивченням проблеми мови танцю займалися: О.О.Єрмакова, автор дисертації «Нові виразні засоби в зарубіжній хореографії другої половини ХХ століття (Творчі пошуки М. Бежара і Дж. Ноймайера)»; Н.В.Атитанова, автор роботи «Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к "движению" смысла»; Ю.О. Гевленко («Семиотический анализ танца»); А.М.Айламазян («Новая культура танца XX века и проблема персональности»); В.Д.Нарожная («Танец в аспекті невербальної комунікації») та ін.

Практичний аспект, здійснений в постановках М. Бежара, О.Г.Бурнаєва, К. Я. Голейзовського, В. М. Гордєєва, Р. В. Захарова, Ф. В. Лопухова, Г. Малхасянца, А.М. Мессерера, В. В. Ромма, М. М. Фокіна, Ю. Чурко допоміг глибше зрозуміти смислові орієнтири танцю.

Мета даної публікації полягає у висвітленні специфіки символічної мови хореографічного мистецтва, що є обов'язковим аспектом вивчення хореографічної освіти та мистецтвознавства.

Коли говорять про комунікацію у вузькому значенні слова, то передусім мають зважати на той факт, що в ході спільної діяльності люди обмінюються між собою різними уявленнями, ідеями, інтересами, почуттями, установками тощо. Усе це можна розглядати як інформацію, і тоді сам процес комунікації може бути зрозумілий як процес обміну інформацією.

Передача будь-якої інформації можлива лише за допомогою знаків, точніше знакових систем. Існує декілька знакових систем, які використовуються в комунікативному процесі, і відповідно до яких можна побудувати класифікацію комунікативних процесів. При первинному діленні розрізняють вербальну і невербальну комунікації, що використовують різні знакові системи [6, 10].

Як б не було велике значення вербальної мови, вона не є єдиною знаковою системою, що використовується духовним виробництвом і духовним спілкуванням людей, так само як і художньою творчістю. Безліч мов потрібно культурі тому, що її інформаційний зміст багатий та різнобарвний, і кожен специфічний інформаційний процес потребує адекватних засобів втілення. Як вербальні, так і невербальні засоби за своєю природою є знаками, вони виконують базові функції комунікації - інформаційну, прагматичну і експресивну.

Відмінною ознакою комунікативних систем є однорідність їх елементів - знаків, слів-висловлювань, слів-термінів, невербальних знаків. Відмінність онтологічних характеристик пояснює їх актуалізацію по різних каналах передачі інформації - аудитивному і візуальному. Одиниці лінгвістичного і металінгвістичного рівнів в усній формі актуалізуються по аудитивному каналу, у письмовій формі - по візуальному. Фонаційні засоби комунікації актуалізуються по аудитивному каналу, тоді як кінесичні засоби орієнтовані на візуальний канал. Домінування візуального каналу комунікації характерне для комунікативних сфер, в яких використовується зображення. Це сфери образотворчого мистецтва, в якому розрізняють динамічні види - танець, пантоміму (іноді до цього виду відносять і кіно) і статичні види, - фотографія, живопис, скульптура, архітектура. У плані сприйняття інформації визначення "статичний" не зовсім точно; у деяких картинах досягається зоровий ефект руху води, вітру, погляду, очей.

Комунікативна функція образотворчих мистецтв припускає наявність комунікативної системи, що має свої об'єкти, структуру і певну цілісність, що дозволяючи відрізнити образотворчі "мови". Отже, образотворча "мова" не така вже й однорідна за своїм компонентним складом. У живопису, наприклад, смислову інформацію і експресію передають світло і тінь, основний колір і півтони, фон і перспектива, ритміка ліній та ін. Структуризація цих компонентів створює неповторні образні сенси.

Тенденція до синтезу різнорідних засобів комунікації викликана прагненням до повнішої і адекватнішої передачі інформації і більшої експресії. Особливий інтерес в цьому плані представляють танець і музика. Сформувавшись як комунікативні системи на базі різнорідних комунікативних засобів, що актуалізуються через різні канали (візуальний і адитивний), танець і музика органічно взаємодіють на синтетичному рівні комунікації. Танець спочатку був тісно пов'язаний з музичними компонентами, зокрема, з ритмікою, і виконував важливу соціальну роль в ритуалах і обрядах. Крім того, танець може мати пісенний супровід, включаючи таким чином і вербальні одиниці [5, 89].

Мова мистецтва допускає вивчення його методами семіотики та іншими суміжними з нею дисциплінами.

Семіотика, або семіологія (грец. - «знак, ознака»), — наука, що досліджує властивості знаків і знакових систем(природних і штучних мов).

Семіотика виділяє три основні аспекти вивчення знаку і знакової системи:

1. Синтаксис (синтактика) вивчає внутрішні властивості систем знаків безвідносно до інтерпретації;
2. Семантика розглядає відношення знаків до того, що означає;
3. Прагматика досліджує зв'язок знаків з «адресатом», тобто проблеми інтерпретації знаків тими, хто їх використовує, їх корисності і цінності для інтерпретатора [7, 20].

Вивченням культурних об'єктів з точки зору сенсу, значення, який вони виражають, займається культурна семантика. Культурні об'єкти розглядаються в культурній семантиці у якості засобу трансляції культурно-значимої інформації - сенсу за якимось об'єктом, що виступає як знак (заступник цієї інформації) і розуміння(осмислення інформації, що транслюється за допомогою знаку).

У художній культурі основним засобом спілкування і комунікації людей є прадавня мова - невербальна. Вона стає самостійною мовою танцю і музики, входить в семіотичний ансамбль складних мов сценічного мистецтва - в творчість балетмейстера і танцівника.

Мова танцювального мистецтва як форма узагальненого відображення дійсності є «знаковою системою», тому танець стає предметом дослідження семіотики; як культурне явище виступає своєрідним текстом, який відбиває культуру народу, невід'ємний від людини, оскільки народжується в людському тілі. Вивчення танцю як образно-знакової системи дозволяє повніше і глибше поглянути на специфіку танцювальної мови в аспекті його смислової змістовності. «Семантичне віяло» сенсу танцю виникає вже на ранніх стадіях розвитку людини [2].

На початковому етапі історії танець став засобом вираження думок і почуттів, які нелегко було перевести в слова. Спонтанні рухи і жести служили для людської комунікації задовго до появи формальної мови (Langer, 1953). Упродовж тисячоліть в різних культурах існували ритуальні танці для святкування перемоги, оплакування мертвих, лікування хворих. Танець був сильним засобом самопрояву і вираження почуттів. У релігійних ритуалах танцюристи прагнули відмовитися від усього, стати частиною всесвіту, в танцях-імітаціях учасники ототожнювали себе з сильними, лютими тваринами або чаклунами і бісами. Фактично народні танці розвивалися як популярна розвага, пом'якшуюча відчай і відбиваюча своєрідність національних характерів і традицій різних народів [12, 23].

І. А. Герасимова пише: «Розвивається особливий різновид мислення - ритмомислення, під яким розуміється «здатність через зовні виражений ритм уловлювати внутрішні пульсації об'єктів» [3, 149]. Ритмічно організований танець вже тоді відіграв роль універсальної мови розуміння, переживання, спілкування, навчання, пізнання.

З часом в західних культурах танець з форми соціальної комунікації і самовираження перетворився на вид мистецтва, метою якого було повчання і звеселення публіки. До XIX ст. танець став формалізованим засобом вираження, що краще всього ілюструється появою класичного балету [12, 23].

Танець є видом мистецтва, в якому основою для створення художнього образу є рухи, жести, положення тіла танцюриста. Основні засоби виразності в танці - це гармонійні рухи і пози, пластика і міміка, динаміка, темп і ритм руху, малюнок, композиція. Доцільний і внутрішньо виправданий жест, доповнюючи або замінюючи слово, допомагає яскравіше розкрити внутрішній зміст образу і його відношення до дії, що здійснюється [1,243].

Михайло Фокін, починаючи реформу класичного балету, не хотів йти від умовності і узагальненості балетного руху, а намагався розкрити сенс танцювального руху, його виразну спрямованість і специфічний емоційний зміст. М. Фокін писав, що танець, передусім, має бути виразним і не повинен звиродніти в просту гімнастику. Танець має бути, по суті, пластичним словом, повинен роз'яснювати духовний стан артистів в спектаклі. Замість традиційного дуалізму, балет повинен відрізнятись повною єдністю виразності, єдністю, що складається з гармонійного злиття трьох елементів - музики, живопису і пластики. Через

ритм тіла балет може знайти вираження ідей, почуттів, емоцій. Танець також належить до жесту, як поезія до прози. Танець - це поезія руху [10, 312].

Для М.Фокіна сенс реформи балету полягав в переконанні того, що танець є розвиток жесту, ідеалізація його. Балет відмовився від виразного жесту, і через те танець його став невиразним, акробатичним, механічним, порожнім. Щоб повернути танцю його духовну змістовність, потрібно в ньому виходити з жесту, а жест будувати на законах природної виразності [10, 317-318].

Кожен народ має свої звичаї і традиції, пов'язані тільки з їх побутом і способом життя. Так само і в танцях: у кожного народу свої особливості вираження думок і почуттів.

Саме завдяки танцювально-пластичній мові кожного народу глядачі, спостерігаючи невелику танцювальну фразу, виражену декількома національними рухами, визначають, чий це танець: російський, грузинський, індійський, узбецький, казахський, навіть не знаючи його змісту або просто дивлячись його в німому кінематографі без відтворення музики. Витоки танцю пов'язані з найглибиннішими процесами, що відбуваються в житті того або іншого етносу [1, 12].

Незважаючи на відмінності історичного характеру, етнічні танці різних країн нерідко мають багато спільного в ритмічній будові і малюнку рухів. Ця схожість і відмінності іноді обумовлені географічними умовами. Наприклад, танці горців однієї країни можуть бути більшою мірою схожі на танці горців інших країн, чим танці жителів рівнини в тій же країні. Відома характеристика народного танцю дана М.В. Гоголем в роботі "Петербурзькі записки 1836 року": "...Испанец пляшет не так, как швейцарец, как шотландец, как немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность" [4, 115].

До виразних засобів народного танцю відносяться окремі жести, гармонійні рухи і пози, пластика і міміка, динаміка, темп і ритм руху, а також композиційний малюнок народного танцю. Композиційне розташування танцюючих в одних випадках виражає якусь дію, в інших має асоціативний характер, в третіх - допомагає розкрити природу і настрої постановки. Так, в одних танцях круг - образ сонця, в інших - образ ярмаркової каруселі, в третіх - засіб підкреслення єдності емоційного стану танцюючих, показник їх соціального єднання [9, 122].

У танцях відбивається чоловіча і жіноча жестова семантика, яка спочатку пов'язана із специфікою родових традицій: чоловіки і жінки були з різних экзогамних родів. Пізніше відмінність жестів була обумовлена розподілом праці, в якій чоловіки і жінки через різне положення в соціальній структурі і особливостях біологічної природи, працювали в різних сферах економічного життя суспільства.

Таким чином, своїм корінням танець йде в народну творчість. Усі свята починалися і супроводжувалися танцями. Танець міг бути розвагою, ілюстрацією, оповіданням про важливу подію. Любов, праця, обряд - усе життя народу втілюється в танцювальних рухах.

Будучи мистецтвом справді інтернаціональним, танець переноситься з країни в країну, постійно збагачуючись і розвиваючись. Кращі твори класиків хореографії Доберваля, Перро, Петіпа, Іванова, Фокіна продовжують жити, на багато десятиліть, а іноді й на ціле століття, переживаючи своїх геніальних творців [1, 10].

Сучасний балет для свого розвитку і оновлення жадає освіжаючої «крові» - нового пластичного світовідчуття. Час змінився, людина змінилася. І танець виражає те, що ще не усвідомлено.

До кінця ХХ ст. модерн трансформується в контемпорарі, отримавши постмодерністські риси в результаті переосмислення філософії танцю і його виразних

засобів. Хореографія розвивається поза логікою, поза естетичними категоріями, що природно для новітнього мистецтва. «Його головні прикмети - еkleктика і витонченість. Це гра за іншими правилами, не менш цікавими, ніж створення логічних ілюзій» [11, 14].

Світ хореографічної образності диктує свої закони відображення дійсності, засновані не на буквальній відповідності життєвого і художнього матеріалу, а на мірі вірності метафоричному, поетичному відображенню життя.

Мова танцю - це передусім мова людських почуттів і якщо слово щось означає, то танцювальний рух виражає, і виражає тільки тоді, коли, знаходячись в сплаві з іншими рухами, служить виявленню усєї образної структури твору.

Узагальненість і багатозначність хореографічної пластики вимагає застосування особливих законів відображення дійсності, хореографічних образів, що полягають в поетичній умовності. Секрет дії танцю полягає в силі відображення людських дерзань, в передачі почуттів високого напруження, у відверненні від усього дрібного і випадкового [8, 110].

Функціонуючи в процесі діяльності, знаки складаються в символічну мову хореографічного мистецтва. Основні комунікативні знакові засоби розкривають сукупність виразних засобів особливої хореографічної мови. Специфіка знаків в художній комунікації полягає в тому, що вони виражають не лише значення, а й організуються за певними естетичними законами: гармонії, ритму, співзвучь, контрасту. Вони призначені не лише передавати інформацію про об'єкт, але обов'язково сприяти тому, щоб у глядача виникло певне оціночне, емоційно забарвлене відношення як до зображуваного, так і до самого образотворчого знаку. Мова танцювального мистецтва є сукупністю пластичних мотивів (інтонацій), за допомогою яких будується знакова танцювальна система. Основними елементами танцювальної мови є різноманітні рухи і положення людського тіла, власне пластика, емоційні і діяльні рухи.

Наприкінці нашого дослідження ми вважаємо за необхідне зробити певні висновки.

- У художній культурі основним засобом спілкування і комунікації людей є прадавня мова - невербальна.
- Як культурне явище танець виступає своєрідним текстом, який відбиває культуру народу; він невід'ємний від людини, оскільки народжується в людському тілі.
- Мова танцювального мистецтва як форма узагальненого відображення дійсності є «знаковою системою».
- Вивчення танцю як образно-знакової системи дозволяє повніше і глибше поглянути на специфіку танцювальної мови в аспекті її смислової змістовності.

Література

1. **Баглай В. Е.** Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. - Ростов на Дону : Феникс, 2007. - 405 с.
2. **Гевленко Ю. А.** Семиотический анализ танца / Ю. А. Гевленко // Вестник томского государственного университета. Общественно-научный периодический журнал. – 2009. - № 320. - С.87-89.
3. **Герасимова И. А.** Гармония индивидуального и универсального отражения в танце / И. А. Герасимова // От массовой культуры к культуре индивидуальных миров: новая парадигма цивилизации. - М., 1998. - С. 144-167.
4. **Гоголь Н. В.** Собрание сочинений / Н. В. Гоголь. - Т.1—6. — М., 1952—1953.
5. **Конецкая В. П.** Социология коммуникаций / В.П. Конецкая. Учебник. - М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. - 304 с.
6. **Лабунская В.А.** Невербальное поведение (социально-перцептивный подход) / В.А. Лабунская. - Ростов-на-Дону: РГУ, 1986. – 136 с.
7. **Лотман Ю. М.** Семиосфера / Ю.М. Лотман. - СПб.: Искусство, 2000. - 704 с.
8. **Мессерер А. М.** Танец. Мысль. Время / А.М. Мессерер. - М., 1990. - 163 с.

9. *Рогачевская Е. М.* О русском хороводном творчестве / Е.М. Рогачевская // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов. — Л.: Музыка, 1980.
10. *Фокин М. М.* Против течения / М.М.Фокин. - Л.: Искусство, 1981. – 510 с.
11. *Чепалов О. І.* Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О.І. Чепало. Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с.
12. *Kjell Erik Rudestam.* Experiential Groups in Theory and Practice Monterey, Calif.: Brooks / Cole, 1982; - М.: Прогресс, 1990. – СПб.: Питер Ком, 1998.

УДК 37.016:781.22

Бай Бин

ФЕНОМЕН ТЕМБРАЛЬНОГО СЛУХА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Розкрито феномен тембральності як домінуючої якості музичного звуку, представлено аспекти його розвитку в музичній педагогіці і, зокрема, у фортепіанному виконавстві. З педагогічної точки зору актуалізована проблема розвитку тембрального слуху і тембральних музичних уявлень.

Ключові слова: тембр, музичний слух, тембральний слух, слухо-тембральні уявлення.

Многочисленные концепции и рекомендации музыкантов исследователей и педагогов практиков посвящены феномену музыкального слуха как музыкальной способности, обуславливающей творческую художественно-индивидуальную многогранность любого вида деятельности в области музыки. Достаточно напомнить труды А.Готсдинера, Н.Гарбузова, С.Майкапара, Б.Теплова, Е.Назайкинского, М.Старчеуса, Д.Кирнарской, Б.Галеева и И.Ванечкина.

Как известно, музыкальный слух - способность человека полноценно воспринимать музыку - необходимая предпосылка композиторской и исполнительской деятельности. На особую роль слухового восприятия и самовосприятия (умения слышать себя во время игры) указывали Ф.Шопен, Г.Нейгауз, Л.Боренбойм, Я.Мильштейн, Г.Ципин и многие другие музыканты.

В. М.Теплов различал два значения термина «музыкальный слух»: в широком и узком смысле. Так под понятием «музыкальный слух» в широком смысле он понимал как звуковысотный слух, так и некоторые другие его виды (тембровый, динамический и др.); в узком смысле, речь должна идти только о звуковысотном музыкальном слухе. Поскольку звуковысотное движение является основным «носителем смысла» в музыке, ведущую роль в ее восприятии и воспроизведении играет именно звуковысотный слух, без которого «невозможно никакое осмысленное восприятие музыки, тем более — никакое музыкальное действие» [7].

Музыкальный слух также является основой музыкального мышления и музыкальной оценочной деятельности. Общая проблематика развития музыкального слуха, как правило, лежит в плоскости развития музыкальных способностей (Теплов Б.М., Мясищев В.М., Готсдинер А.Л., Берлянич М.М., другие). На теоретическом уровне обобщений, имеющем методологическое значение для музыкальной педагогики, в науке представлена классификация видов музыкального слуха. Наиболее общепринятыми разновидностями музыкального слуха считается мелодический, гармонический, абсолютный, относительный, тембро-динамический, внутренний. Все виды слуха участвуют в исполнительском процессе. В зависимости от специфики инструмента могут возникать некоторые доминирующие функции одного из видов. Так, например, для скрипичного исполнительства очень важен абсолютный слух или хотя бы сильно развитый относительный. То же самое можно утверждать и по отношению к духовым инструментам, для которых гармонический слух важен, но не имеет такого доминирующего значения, как для дирижера оркестра или хора.