

college. The art project method is considered as an artistic and creative product, the result of students' purposeful research activities, which is based on a musical-artistic idea, focused on the successful solution of musical and pedagogical tasks by students.

It is shown that the art projects method is an effective means of organizing independent research, artistic and practical activities of future professionals – music teachers during which students summarize and synthesize knowledge from different courses, improve performance skills, develop musical and creative abilities as well as artistic communication skills.

The author presents the example of practical implementation of the art project "I go further, I go to the light" on the occasion of the 123rd anniversary of Viktor Kosenko's birthday in the context of studying the topic "Romantic principles of V. Kosenko's work" on the history of Ukrainian music. It is concluded that the effective organization of the art project with students is facilitated by: a topical issue related to the study of musical and cultural heritage of the native land, which students are interested in, practically aimed at future work with students; stages and sequence of work of all participants at all stages of the project; students' participation with other categories of project participants who will represent their direction of work in the project – cultural figures, professional musicians-performers, etc.; presentation of project results in an interesting form that synthesizes different types of artistic activities of students (music and literature salon, lecture-concert, tour-concert, etc.); directing information and research work of students "beyond" the discipline, expanding and enriching the artistic awareness of future professionals; designing how to use the experience of working in the project during pedagogical practice with students; organization of the art project in the space of a museum, concert hall, theatre.

It is noted that the artistic and practical aspect of the introduction of the art project method in professional training of future teachers-musicians requires artistic organization of content; practical orientation of the final result on the cultural and creative product; musical and pedagogical orientation in order to intensify the artistic and pedagogical activities of students.

Key words: project method, art project, project structure, stages and methods of project work, professional training, future music teachers.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2021 р.

DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2021-4\(102\)-43-47](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2021-4(102)-43-47)

УДК 37.018.54 : 78 [792.8 : 7.071.2] : (091)

Оксана Анатоліївна Комаровська,

доктор педагогічних наук, професор, завідувач лабораторії естетичного виховання та мистецької освіти, Інститут проблем виховання НАПН України, м. Київ, Україна; Oksana.komarovska@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3679-9673>

ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧА ПІДГОТОВКА ХОРЕОГРАФА І ТАНЦІВНИКА

Систематизовано окреслено логіку опанування історико-музикознавчого складника підготовки хореографів у проекції на майбутню професійну діяльність. Вихідною позицією приймається інтонаційна природа музики як мистецтва і пластичного інтонування тіла людини, що в цілісності підсилює смисли музичного висловлювання. Пропонується лише умовне дотримання хронологічного підходу в опануванні музичного мистецтва хореографами. Акцентовано жанровий підхід до вивчення музики як основи хореографічних постановок. Обґрунтовано структурування змісту трьох тематичних розділів за логікою: феномен танцювальності й аналіз танцювальних жанрів у музичному мистецтві різних епох і стилів; занурення в музичну драматургію балетів різних часів і стилів; хореографічні інтерпретації музичних творів, які первинно не були призначені для цього композиторами. Наведено приклади, які ілюструють зміст курсу за тематичними розділами.

Ключові слова: історико-музикознавча підготовка хореографа і танцівника, логіка історико-музикознавчої підготовки, музична драматургія, музичний розвиток, хореографічна інтерпретація.

Проблема, заявлена в назві статті, стосується, по-перше, музикознавчої підготовки танцівника, тобто майбутнього виконавця, хореографа (балетмейстера, керівника танцювального колективу, репетитора), адже успішність у кожній професійній іпостасі значною мірою залежить від широкої музичної ерудиції і «чутливості»; по-друге, педагогічної творчості більшості виконавців і постановників; педагогічна діяльність додає до вимог музикознавчої підготовки ще й розуміння особливостей музичного розвитку майбутніх учнів, тобто педагог-хореограф має бути готовим не лише до розвитку хореографічних здібностей учнів, а й до їхнього систем-

ного музичного формування, поза яким хореографічна підготовка нівелюється. У цьому сенсі музикознавчий аспект підготовки хореографа є комплексним: оволодіння елементами теорії музики (виражальними засобами музичного висловлювання й музичного образу), основами аналізу музичних творів у векторі їх хореографічного прочитання, історико-музикознавчим складником, тобто орієнтування в безкінечному музичного доробку людства, в перебігу історико-стильових епох, в законах музичної драматургії, зокрема й у сфері танцювального мистецтва.

Наразі професійна хореографічна підготовка зосереджена на різнобічному опануванні танцювального

мистецтва, охоплюючи й методики навчання різних видів танцю, питання особистісного становлення хореографів, їхньої креативності, техніки та фізичної витривалості, про що свідчать і наукові дослідження, і навчальні програми закладів педагогічної хореографічної освіти України (Л. Андрощук, Т. Благова, О. Борисов, Ю. Герасимова, С. Куценко, О. Мартиненко, Т. Медвідь, Г. Ніколаї, Н. Пугач, О. Реброва, Ю. Ростовська, А. Тараканова, Н. Терешенко, Л. Цветкова, С. Шалана та ін.).

Утім на цілеспрямований музичний розвиток юних і професійних танцівників та балетмейстерів вказували ще видатні митці й педагоги – фундатори сучасної хореографічної освіти А. Ваганова, Н. Базарова, Г. Березова, Л. Блок, Р. Захаров, інші педагоги-практики, підкреслюючи невід’ємність музичальності танцівника від його професійного самоствердження, значення музичних здібностей для творення хореографічних образів. Як зазначав Р. Захаров, «музика – душа танцю, тому з дитинства слід виховувати музичальність учнів» [4, с. 113–114]. Цими ідеями проникнуті й сучасні праці (Ю. Абдоков, С. Байтальська, О. Логунова, М. Тарасов та ін.).

Проте, як свідчить практика і аналіз змісту освітніх програм педагогічних університетів України, власне музична підготовка хореографів більшою мірою зосереджується на найпростішому озерадінні грою на музичних інструментах, на теорії музики (нотній грамоті та ознайомленні з основними поняттями музичної мови); щоправда, деякі заклади передбачають опанування й курсів з історії музики (поряд або в контексті вивчення історії хореографії). Але останній аспект часто означає «зменшений» курс з музичної літератури для музикантів. Це, безумовно, сприяє ерудиції, але все ж принциповим є «синтетичне» пізнання музики, спрямоване на самовираження в хореографії. Серед методичних видань, які відображають музичні аспекти підготовки танцівників, відзначимо посібник О. Лігус [7], де викладено теоретичні та історико-хронологічні аспекти жанрово-стильових особливостей танцювальної музики від Середньовіччя до сьогодення.

Для розуміння сутності музикознавчої підготовки хореографів мають значення й численні мистецтвознавчі розвідки, присвячені балетній музиці як окремому соціокультурному феномену (Б. Асаф’єв, В. Ванслов, Л. Волошина, М. Загайкевич, Л. Хоцяновська, П. Фриз, О. Чепаловта ін.). Зокрема, важлива для контексту статті пластична взаємодія музичного і хореографічного рухів як категорії, притаманної обоє мистецтвам, досліджується О. Зініч [5].

Стаття не претендує на вичерпний виклад аспектів аналізу музики в проєкції на хореографічну освіту. Спираючись на згадані та інші джерела, пропонуємо власне бачення процесу музикознавчої підготовки танцівників.

Метою статті є систематизоване окреслення логіки *історико-музикознавчого складника* підготовки педагога-хореографа в його проєкції на майбутню професійну діяльність.

Насамперед пригадаємо: по суті, вся історія становлення танцювального мистецтва, особливо в балеті, є історією розгортання динамічних «взаємин» музики і її пластичного прочитання. Ще визначний реформатор балету XVIII ст. Ж. Ж. Новерр надзвичайно піклувався про відповідність танцювальної дії і музики: музикант, наділений талантом, вивчає мову почуттів, а потім втілює їх у творах. Балетмейстер шукає в тих самих людських почуттях характерні рухи, гармонізує танцювальні па, жести й вирази обличчя з почуттями, які йому потрібно відобразити. «Коли музика і танець творять узгоджено, враження, що виникає від поєднання мистецтв, стає величним, а їх чарівність пологить одночасно і серце, і розум» [9, с. 38]. Прикметно: дата, яка за рішенням ЮНЕСКО встановлена як «Міжнародний день танцю», є не випадковою: «батько сучасного балету» Жан Жорж Новерр народився 29 квітня 1727 року.

Так, музикознавча підготовка педагога-хореографа розпочинається з освоєння музичної мови задля умінь аналізувати її, з усвідомлення місця музики в системі мистецтв, її процесуальної і «абстрактно-чуттєвої» природи. Педагог-хореограф опановує поняття ритму і метроритму, мелодії, гармонії, темпу, динаміки, фактури, тембру,

штрихів, ансамблю, фрази тощо, встановлюючи точки дотику з лексичними особливостями танцю.

Зрозуміло, що кожен творець – унікальна особистість із унікальним мисленням, досвідом; відповідно, неможливо надати рецепти «правильного» поєднання музики і пластики в хореографічному творі. Однак пошук «поєднання» неминучий для митця. Спробуємо запропонувати майбутнім хореографам «провокативні» запитання: «Чи завжди музичний ритм має збігатися з танцювальним? Чи завжди кресендо в музичній тканині має «підкріплюватися» нарощуванням рухової енергії? Чи завжди «класика» музична має інтерпретуватись академічною танцювальною лексикою?».

Так чи інакше, метою входження в музику як основу хореографічного образу є, передусім, усвідомлення єдності інтонаційної природи музики і пластики тіла, оскільки (за влучним висловом Є. Назайкінського [8, с. 8]) обидві є зовнішніми проявами внутрішніх станів людини; така природна єдність уможливорює діалог і синтезування, свого роду відновлення синкретизму, а це пояснює хореографічну органіку. Адже пластика тіла танцівника, яка в танці не існує поза музикою, наче перебирає на себе й певну частку інтонаційних смислів музичної мови і посилює їх. Недарма загальновідомим став вислів про танець як «музику тіла».

Отже, заглиблення у виражальні можливості музичного висловлювання є процесом, який супроводжує весь цикл музикознавчої підготовки танцівника і хореографа-педагога; натомість акценти для обговорень щоразу розставляє конкретний хореографічний матеріал. Усі приклади (назви творів), які будуть наводитись далі, є «випадковими», оскільки автор статті не планує послідовно і повномірно викласти історію музики в хореографії, а лише проставляє деякі принципові акценти щодо організації художнього пізнання.

Оскільки музичний простір безмежний, необхідно тематично структурувати процес пізнання музики «для» (або «в») хореографії. Так, логічним продовженням першого дотику до виражальних засобів музики і усвідомлен-

ня інтонаційної й діалогічної природи хореографії – як синтезу музики і пластики, що розгортаються в часі, – є тема танцювальності й танцювальних жанрів у музиці. Занурення в неї спонукає до цікавої пролонгованої дискусії щодо стильових особливостей і стильової динаміки розуміння композиторами танцювальності в різні епохи. Яку ж музику варто перенести в центр уваги? Безумовно, не обійтись без старовинних танців, придворної танцювальної сюїти, зокрема без уваги до народного походження старовинних танців і їх «облагородженими» у порівнянні з народними характерними інтонаціями (адже переважна більшість придворних танців походить «з народу»). Уявляючи яскраву картину балу доби Ренесансу або бароко чи класицизму, ознайомлюючись із музичними прикладами павани, алеманди, куранти, гальярди, рігодону або жиги, вслуховуємося в їхню мелодику, ритмічні особливості, штрихи, через які «бачимо» і «відчуваємо» жести тощо; намагаємось уявити той «перехід», що відбувся від танцю народного до його «облагороженого» варіанту, визначити специфічні музичні й пластичні інтонації такого «облагородження». Окрему увагу приділяємо сюїтам Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Особливо зацікавить «Музика на воді», створена Г. Ф. Генделем в Англії для королівського кортежу, що святково прямував по Темзі, зокрема матеріалом для бесіди стануть інкрустовані у твір танцювальні частини – буре, менуети, суто англійський танець хорнпайп.

Епоха старовинних танців, наприклад і через занурення в музичні зврати, що супроводжували реверанс, уклін, може стати поштовхом для продовження бесіди про специфічні інтонації «жесту» в музиці – як ще один параметр зближення музичної і рухової складової в танці. Причому предметом для обговорення буде і творчість композиторів більш пізніх епох; наприклад, С. Прокоф'єва, у творах якого присутня майже зрима пластика жестів (для експерименту спробуємо проінтонувати пластично його знаменитий Гавот із «Класичної симфонії»).

Ознайомлення з танцювальними жанрами давніх епох може стати об'єк-

том для вивчення й сучасних інтерпретацій старовинної танцювальної інтонаційності, наприклад, у творчості М. Лисенка («Українська сюїта у формі старовинних танців»), В. Косенка («11 етюдів у формі старовинних танців») та інших композиторів.

Переосмислення ролі музики в танцювальних дійствах відбувається за доби просвітництва. Отже, не оминаємо увагою передусім творчість К. В. Глюка. А ознайомлення з танцювальними сценами (передусім із танцями фурій) з опери «Орфей та Евридика» спонукає й до повноцінного ознайомлення з оперою, до постановок якої звертаються сучасні оперні трупи. Корисним може стати, наприклад, порівняння музичної драматургії опери з її хореографічним утіленням в трактовці знаменитої Піни Бауш, яка творила в особливому жанрі танц-опери. В її «Орфеї» всі персонажі продубльовані: на сцені завжди є «оперний» і «балетний» Орфей, так само – дві Евридики, два Амурчики; а музична інтонаційність опери поліфонічно поєднується із сучасною пластикою.

Осмилення драматургічного значення танцювальних частин (як правило, менуетів) у симфоніях Й. Гайдна і В. А. Моцарта мотивуватиме до пізнання сутності класичної симфонії як жанру, драматургії симфонічного циклу, що сприятиме пізнанню симфонічної музики та її численних жанрових трансформацій у наступні епохи.

Особливе місце в музикознавчій підготовці хореографа посідає музика надзвичайно цікавої, насиченої і різноманітної романтичної доби. Музичні шедеври доби романтизму, як і інші, заслуговують на поглиблене занурення. Але знов-таки, важливою темою для обговорення є її насиченість танцювальною жанровістю. Зосереджуємось на вальсах Й. Штрауса-сина: віденських вальсах і віденських балах, вальсових оперетах, що є своєрідною візитівкою цього часу й інтерес до яких відроджується нині. У полі зору – танці Й. Брамса, Е. Гріга, А. Дворжака – з їх національним забарвленням. Будемо розшифровувати і зовсім «невальсову» семантику вальсовості в Мефісто-вальсі Ф. Ліста або ж драматургічну

роль «Балу» в Фантастичній симфонії Г. Берліоза, який постає першовідкривачем, дивовижним чином уводячи до симфонічного полотна вальс як символ романтичної епохи («Бал», 2 ч.). До розмови про танцювальність у музиці, зокрема вальсовість і її трактування композиторами, майбутні хореографи повернуться пізніше, вивчаючи власне музику балетних шедеврів (від балетів Чайковського і до, наприклад, сучасної «Аліси в країні див» у постановці балету Ковент Гарден).

Зрозуміло, що цей розділ змісту історико-музикознавчого складника підготовки хореографів буде містити й досить широку панораму танцювальних сцен в операх. Спектр пізнання надзвичайно широкий: «Аїда», «Травіата», «Пікова дама» і «Євгеній Онєгін», опери М. Глинки, сцена «Вальпургієвої ночі» з «Фауста» Ш. Гуно...

Цікавою темою для дискусії є жанрові трансформації оперної партитури в балетну. Як приклад, «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна. Менш відомим, але не менш цікавим саме з погляду музично-драматургічних трансформацій є балет «Руслан і Людмила» В. Агафонникова за оперою М. Глинки: чи дає музика опери інтонаційні «підстави» для розширення образу Чорномора, як змінюються (і чи змінюються докорінно) образи інших персонажів, чи відповідає хореографічна інтонаційність музичній партитурі? Ці та подібні запитання поглиблюють осмислення музичної партитури опери через танець, спонукають вслухатись у музику.

Основна увага в музикознавчій підготовці хореографа має приділятися *музичній драматургії балетів*, що й складає окремий і досить значний за обсягом тематичний розділ. Цей розділ якнайшільніше пов'язаний із курсом історії хореографічного мистецтва; майбутні танцівники паралельно здобувають глядацький досвід. Але актуалізуємо той беззаперечний факт, що перші життєдайні балети, які й досі посідають важливе місце в репертуарі світового театру, якраз і були пов'язані з увагою до музики, яка «диктувала» сценічну дію. З цієї позиції варто проаналізувати вже відомі майбутнім хореографам з курсів історії хореографічного

мистецтва перші шедеври, що дійшли до нашого часу, – «Сильфіду», «Жізель». Плідним буде порівняння двох трактувань «Сильфіди» – Ф. Тальоні і А. Бурнонвілем, а також музичних партитур цих постановок, написаних різними композиторами (відповідно Ж. Шнейцхоффером і Г. Левенскольдом). Корисно ще раз розглянути й балети Чайковського – Петіпа. Показовою стане історія постановок «Лебединого озера», а саме провальна перша прем'єра балету. Запропонуємо майбутнім хореографам знайти відповідь, чому першу прем'єру шедевру спіткала саме така доля, і підвести їх до висновку про нерозуміння першим постановником (Вацлав Рейзингер) саме специфіки і глибини музичної драматургії твору.

Крім «розшифровки» музичної драматургії балетів, уявлення про цей процес поглиблюватиме порівняння постановок одного матеріалу. Наприклад, інтерпретацій «Лускунчика» – одного з найбільш виконуваних балетів у світі. Саме з позиції злиття музичної і пластичної інтонації цікаво розглянути й «Весну священну» І. Стравинського в хореографії В. Ніжинського та Л. Мясіна. Або ж проаналізувати «Попелюшку» С. Прокоф'єва в найнесподіванішій оригінальній «ляльковій» інтерпретації Магі Марен, яка «змусила» акторів (як підкреслено грубо виготовлених ляльок) танцювати в «порцелянових» масках у дійстві, де музика С. Прокоф'єва постійно переривається сторонніми шумами.

На жаль, як свідчить практика і опитування, досить незначна увага в хореографічному навчанні приділена такому жанру, як опера-балет. Один із найвідоміших зразків – барокові «Галанти Індії» Ж.-Ф. Рамо як свідчення надзвичайного сплеску інтересу людини тієї епохи до орієнтальної екзотики (зауважимо, що в ті часи слово «Індія» для європейця означало будь-які заморські далекі країни). З репертуару ХХ ст. заслуговують на увагу й різні сценічні втілення опери-балету «Дитя та чари» М. Равеля. Одним із творів цього жанру в українському репертуарі є «Вій» В. Губаренка, у нещодавній авангардистській версії Г. Ковтуна на сцені Одеської опери: народний побут,

фольклор та суто гоголівська фантасмагорія і потойбічна містика; діалоги «хореографічної» Панночки і Хоми Брута, «оперно» вирішеним композитором і балетмейстером; образ Гоголя, який спостерігає за своїми персонажами... Дискутуємо про те, як усе це «закладено» в музиці?

Зрештою, окремий тематичний розділ логічно присвятити *хореографічним інтерпретаціям музичних, передусім симфонічних, творів*, запрошуючи до аналізу музичної драматургії на прикладах сценічних зразків, перелік яких постійно розширюється. У центрі уваги, безперечно, постануть «Післяпрудень фавна» К. Дебюссі – В. Ніжинського (в якому, крім античного міфу, відтворено й специфіку давньогрецького вазопису); «Шехеразада» М. Фокіна на музику М. Римського-Корсакова (в якій змінюється сюжетна лінія у порівнянні із задумом композитора, а отже, представлені дещо інші смислові акценти), «Карнавал» Р. Шумана – М. Фокіна, різні втілення «Болеро» М. Равеля – М. Бежаром, Р. Петі та ін., хореографічна інтерпретація Хосе Лімоном музики Г. Перселла «Павані Мавра» (за Шекспіром) та інші твори.

Слід згадати творчість Айседори Дункан, яка була однією із зачинателів танцю модерн і якраз «інтонувала» на сцені музику, первинно не призначену для танцю (симфонії П. Чайковського, Л. Бетховена, навіть «Марсельезу»).

Для усвідомлення єдності музично-хореографічної драматургії корисним є аналіз постановок, у яких балетмейстери залучають твори різних композиторів в єдиному сюжетному розгортанні або ж різні твори одного композитора, вибудовуючи «свою» драматургічну лінію.

Як приклад поєднання в єдиному образно-хореографічному просторі музики композиторів, різних за стилем, наведемо «Коштовності» Дж. Баланчіна на музику Г. Форте, І. Стравинського і П. Чайковського.

Зрозуміло, що саме цей тематичний розділ дарує найбільші можливості для дискусій, особливо стосовно постановок, в яких гостро сучасна хореографія поєднується з музичною класикою в широкому розумінні. Серед таких, на-

приклад, і «Воскові крила» І. Кіліана, де хореограф занурює глядачів у «чистий» танець і залучає для цього музику австрійського композитора Г. Бібера ХVІІ ст. та Й. С. Баха, зіставляючи їхні твори з творами найсміливіших експериментаторів сучасності Дж. Кейджа і Ф. Гласса; у музичній партитурі панує поліфонія, яка «зливається» з поліфонією візуальною і такою ж візуально-поліфонічною мінімалістичною сценографією.

У балеті-триптиху «Перехрестя» хореографії Р. Поклітару на музику скрипкових концертів М. Скорика, що по суті є філософською притчею, «космічні» метафоричні смисли життя поєднані з модерною пластикою.

Зіставлення протилежних, на перший погляд, інтонаційних сфер є частими в постановках того ж Р. Поклітару, наприклад, у його балеті «Дощ» на музику Й. С. Баха та етнічні мелодії народів світу, або ж у «Маленькому принці» з музикою восьмирічного (!) В. А. Моцарта та українськими колосковими піснями, які «раптово» виникають у щемливо кульмінаційні моменти вистави (у виконанні М. Пилипчак). Як розуміємо з численних інтерв'ю з майстром, у «Маленькому принці» він надихався не лише історією А. Екзюпері, а й шукав паралелі з історією диво-дитини – Вольфганга Амадея Моцарта, коли йому було стільки ж років, скільки і Маленькому принцеві. Але насправді добір музичних творів і магічне вибудовування з них «нової» партитури свідчить про набагато глибшу філософію почуттів і свідомості, що збудують роздуми про справжні цінності життя.

Висновок. Перелік музичних творів є нескінченним, як нескінченний процес творчості й пізнання. Але запропонована логіка організації історико-музикознавчої підготовки (від занурення в «танцювальність» як таку і її ознаки в музиці – через декодування музичної драматургії балетів – до занурення в музичну драматургію творів різних жанрів, що не були призначені для хореографічного втілення, але знайшли його в творчості хореографів різних часів) дає можливість поступового освоєння виразальних засобів музичного мистецтва, які необхідні для

успішної самореалізації хореографів. Така логіка дозволяє зосередитись саме на діалозі музики та пластики в танцювальному мистецтві й вибудувати системне знання саме в контексті хореографічної підготовки. За такої вихідної установки задіяні музичні твори слугують поштовхом для звернення до будь-якого художнього матеріалу в проєкції на хореографічне рішення, а також для розширення музичного і загальнокультурного світогляду. Безумовно, є потреба розроблення методичного забезпечення цього процесу, визначення оптимальних методик та технологій стосовно і опанування такого курсу цілісно, і роботи над певними жанрами або творами, що складає **перспективу подальших досліджень**.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ:

1. Байтальська С. С. Музичне виховання та основи хореографії з методикою викладання. – Луцьк : Вежа, 2009. – 70 с.
2. Білошкурський В. С. Навчальна програма «Композиція і постановка танцю»: симбіоз взаємодії різних видів мистецтва // Розвиток художньо-творчої особистості засобами різних видів мистецтва : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 16–17 квітня 2021) / упор. С. В. Шалапа. – Київ : НАК-ККіМ, 2021. – С. 118–122.
3. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Вип. 11. – 2012. – С. 237–243.
4. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М. : Искусство, 1976. – 351 с.
5. Зініч О. В. Пластична взаємодія музичного і хореографічного руху в мистецтві балету // Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі. – Бердянськ : БДПУ, 2021. – С. 14–18.
6. Комаровська О. А., Просіна О. В. Мистецька освіта: вектори реформування // Вісник Національної академії педагогічних наук України. – 2020. – Том 2. – № 11. – URL: <https://visnyk.naps.gov.ua/index.php/journal/article/view/45>
7. Лігус О. Музика в хореографії: навчальний посібник // Інституційний депозитарій Київського університету імені Бориса Грінченка. – Київ, 2021. – URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37110/>
8. Назайкинський Е. В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
9. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. с. фр. под ред. А. А. Гвоздева. – СПб. : Изд-во «Лань» ; Изд-во «Планета музыки», 2007. – 384 с.
10. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.) // Народознавчі зошити. – 2018. – № 3 (141). – С. 719–725.
11. Цветкова Л. Ю. Танець у міждисциплінарній площині // Танцювальні студії. – 2021. – Вип. 4. – № 1. – С. 78–86.
12. Чепалов О. І. Філософія танцю. Передовий досвід українських учених // Танцювальні студії. – 2018. – Вип. 2. – № 1. – С. 10 – 17.
13. Biloshkurskiy, V. S. (2021). Navchalnaprograma «Kompozitsiiaipostanova tantsiu»: symbiozvzaiemodiriiriznykhvydivmystetstva [Educational program “Composition and dance”: A symbiosis of interaction of different arts. In V. Shalapa (Ed.) Rozvytokkhuudozhno-tvorchoisobystostizasobamyriznykhvydivmystetstva: Conference Proceedings (Kyiv, 16–17 April), (pp.118–122). Kyiv: NAKKKiM.
14. Voloshyna, L. (2012). Vzaiemovplyvmuzykykhoreohrafiivistorychnomukonteksti [Interaction of music and choreography in the historical context]. VisnykLvivsohouniversytetu. Seriiamystetstvovznastvo, 11, 237–243.
15. Zakharov, R. V. (1976). Zapiskibaletmeistera [The choreographer's notes]. Moscow: Iskusstvo.
16. Zinich, O. V. (2021). Plastychnavzaiemodiamuzychnoikhoreohrafichnohorukhuvmystetstvibaletu [Plastic interaction of musical and choreographic movement in the art of ballet]. Mystetstvo ta mystetskaosvita v suchasnomusotsiokulturnomuprostori (pp. 14–18). Berdiansk: BDPUS.
17. Komarovska, O. A., &Prosina, O. V. (2020). Mystetskaosvita: vektoryreformuvannia. VisnykNatsionalnoiakademiipehagogichnykh nauk Ukrainy, 2,11. Retrieved from<https://visnyk.naps.gov.ua/index.php/journal/article/view/45>
18. Lihus, O. (2021). Muzyka v khoreohrafi. Instytutsiinyidiepozytarii[Music in choreography]. Kyiv: Kyivskohouniversytetui meniBorysaHrinchenka. Retrievedfrom<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/37110/>
19. Nazaikinskii,E.V.(1988).Zvukovoirmuzyki [Sound world of music]. Moscow: Muzyka.
20. Noverr, Zh. Zh. (2007). Pisma o tantse [Letters on dance]. St. Petersburg: Izd-vo «Lan»; Izd-vo «Planetamuzyki».
21. Khotsianovska,L.(2018). Baletnamuzykaukrainskykhkompozytoriv ta iividobrazhennia v khoreohrafi (II polovynaXXst.) [Ballet music of Ukrainian composers and its reflection in choreography (the II half of the XX century)]. Narodoznavchizoshyete, 3(141), 719–725.
22. Tsvietkova, L. Yu. (2021). Tanets u mizhdystyplinarniiploshchyni [Dance in the interdisciplinary plane]. Tantsiuvalnistudii, 4(1), 78–86.
23. Chepalov, O. I. (2018). Filosofiitantsiu. Peredovyidosvidukrainskykhuchenikh [Philosophy of dance. Best practices of Ukrainian scientists]. Tantsiuvalnistudii, 2(1), 10–17.

Komarovska Oksana Anatoliivna, Doctor of Sciences in Pedagogy, Institute of Problems on Education of the NAES of Ukraine, Kyiv, Ukraine, Oksana.komarovska@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3679-9673>

Choreographer' historical and musicological training

The purpose of the article is to systematically outline the logic of mastering the historical and musicological component of choreographers' training in the projection on future professional activity (a dancer, a director, a teacher). The starting point is the intonation nature of music as art and plastic intonation of the human body, which in its entirety reinforces the meanings of musical expression. The novelty of the study is that it offers only conditional adherence to the chronological approach in the mastery of musical art by choreographers. Instead, the author emphasizes on the genre approach to the study of music as a choreographybasis

It is assumed that historical and musicological training in a higher education institution is inseparable from the practice and study of the history of dance, i.e. the relevant experience. The effectiveness and expediency of structuring the content of the process in three sections according to the logic of movement is substantiated: mastering the phenomenon of dance and analysis of dance genres in music of different epochs and styles (medieval dance suite, dance parts in classicist symphonies, variety of dances of the XX century, dramatic functions of dance scenes in operas, genre transformations of opera into ballet, etc.); immersionintomusical dramaturgy of ballet (from the first masterpieces that have survived to our time, analysis of musical dramaturgy of ballet of different times and styles; comparative aspects of interpretations by different choreographers; comparative analysis of successful and unsuccessful premieres in terms of musical and plastic synthesis; specifics of the opera-ballet genre, etc.); thematic block devoted to choreographic interpretations of musical works that were not originally intended for this purpose by composers (including productions combining music by different composers or different works by the same author, comparison of opposite intonation and style musical spheres, comparison of different music styles and plastic decisions, etc.). The article presents some examples for illustration the content of the course by thematic sections.

Key words: *historical and musicological training of a choreographer and dancer, logic of historical and musicological training, musical dramaturgy, musical development, choreographic interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 15.10.2021 р.