

## REFERENCES

1. Grytsak, Y. (1996) Essay on the history of Ukraine. Formation of the modern Ukrainian nation of the nineteenth and twentieth centuries. K.: Genesis. [in Ukrainian].
2. Gundorova, T. (1997) Proving of the Word. The Discourse of Early Ukrainian Modernism. Postmodern interpretation. Lviv: Chronicle. [in Ukrainian].
3. Kiyanovskaya, L. (2000) Stylish evolution of the Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries. Ternopil: SMP «Aston» [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2000) The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: Scientific Society T. Shevchenko. [in Ukrainian]
5. Lyashenko, I. (1996) Historical-stylistic and ethno-folk sources of the formation of the Ukrainian composer's school. *Ukrainian Art Culture: Textbook*. K.: Lybid. P. 235–258. [in Ukrainian]
6. Mazepa, V. (1998) Ukrainian Modernism at the Beginning of the 20th Century: An attempt to synthesize aestheticism and the Ukrainian idea. *Philosophical Thought*. № 2. P. 81–97. [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 20.06.2018 р.*

УДК 781.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–128–139

**Ольга Володимирівна Вороновська**

<https://orcid.org/0000–0001–7181–996X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

докторант Одеської національної музичної академії

ім. А. В. Нежданової

[o\\_voron@ukr.net](mailto:o_voron@ukr.net)

## КОНЦЕПЦІЙНЕ ПОЛЕ МУЗИЧНОЇ МОТОРНОСТІ

*Метою роботи є виявлення багатовимірності поняття та явища музичної моторності, яка містить у собі систему категорій нижчого порядку, тобто інший рівень її осмислення. **Методологія дослідження.** Головною відправною методичною позицією роботи стає положення І. Котляревського стосовно еволюції мислення в музично-художній сфері і відбиття цієї еволюції в двох рівноцінних мовних системах: в засобах музичної виразності і в поняттєвому апараті музикознавства. **Наукова новизна.** Вперше застосований концепційний підхід дозволяє виявити подвійний смисл музичної моторності як музичного явища та музикознавчого поняття, надати їй категоріального статусу, в зв'язку з чим позначено концепційне поле явища. **Висновки:** — музична моторність є конструктивно-процесуальним явищем, що забезпечує цілісність худож-*

ньо-образної системи музики; музична моторність є естетично-змістовним феноменом, що визначає емоційний рух «художньо-емоційного потоку».

**Ключові слова:** рух у музиці, музична моторність, концепційний підхід.

*Voronovskaya Olga*, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**The concept field of musical motority**

**The purpose of the work** is to reveal the multidimensionality of the notion and phenomenon of musical motority, which contains the system of categories of lower order, that is to say another level of its comprehension. **Methodology of the research.** The main starting methodological position of the work is I. Kotlyarevsky's position on the evolution of thinking in the musical and artistic sphere and the display of this evolution in two equivalent language systems: in the means of musical expressiveness and in the conceptual apparatus of musicology. **Scientific novelty.** The conceptual approach that has been applied for the first time makes it possible to reveal the double meaning of musical motority — as a musical phenomenon and a musicological notion, to give it a categorical status and, therefore, to define the conceptual field of the phenomenon. **Conclusions.** Musical motority is a constructive-procedural phenomenon, ensuring the integrity of the artistic-imaginative system of music. Musical motority is an aesthetically informative phenomenon that determines the emotional movement of the «artistic-emotional flow».

**Keywords:** movement in music, musical motority, conceptual approach.

*Вороновская Ольга Владимировна*, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Нежданова

**Концепционное поле музыкальной моторности**

**Целью работы** является выявление многомерности понятия и явления музыкальной моторности, содержащей в себе систему категорий низшего порядка, то есть иной уровень ее осмысления. **Методология исследования.** Главной отправной методической позицией работы становится положение И. Котляревского об эволюции мышления в музыкально-художественной сфере и отображения этой эволюции в двух равноценных языковых системах: в средствах музыкальной выразительности и в понятийном аппарате музыковедения. **Научная новизна.** Впервые примененный концепционный подход позволяет выявить двойной смысл музыкальной моторности — как музыкального явления и музыковедческого понятия, придать ей категориальный статус и, в связи с этим, обозначить концепционное поле явления. **Выводы.** Музыкальная моторность является конструктивно-процессуальным явлением, обеспечивающим целостность художественно-образной системы музыки. Музыкальная моторность является эстетически-содержательным феноменом, опре-

*деляющим эмоциональное движение «художественно-эмоционального потока».*

*Ключевые слова:* движение в музыке, музыкальная моторность, концепционный подход.

**Актуальність теми дослідження** категорії «музична моторність» на рівні запровадженого нами концепційного підходу можна визначити перш за все тим, що тісно пов'язана з проблемою руху проблема моторності в музиці має суттєве значення як для музикознавства, так і для мистецтва в цілому, оскільки створення загальноестетичної теорії моторності як впорядкованості, що породжує саму художність, неможливо без даних конкретних мистецтвознавчих наук. У музиці буквально всі параметри звучання пов'язані з категорією руху. Тому очевидно, що багатоскладність, комплексність власне музичної моторності полягає у нерозривному зв'язку звучання і часового фактора — як фактора руху, що породжує надзвичайно об'ємне предметне поле категорії «музична моторність».

**Метою дослідження** є виявлення багатовимірності поняття та явища музичної моторності, яка містить у собі систему категорій нижчого порядку, тобто інший рівень її осмислення.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Аналіз праць Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, М. Арановського, В. Москаленка та ін. показав, що проблема взаємодії музики і руху в різних видах музичної діяльності та мистецтва є дійсно актуальною. Різні її аспекти, як правило, вивчаються у зв'язку з виконавською інтонацією. Проте існують і «білі плями»: наприклад, питання взаємозв'язку інтонаційних образів музики і образів всіляких рухів, що піднімаються майже всіма найбільшими вітчизняними музикознавцями, але в музиці і дотепер залишаються мало вивченими, причому це стосується, насамперед, сфери пластики.

**Основний виклад матеріалу.** Людина завжди перебуває як би в центрі координатних систем мистецтва. І діапазон шкали метронома, і темпові рівні певної величини, і наявність метра як періодичності життєвих процесів — все це з очевидністю говорить про те, що «вихідною точкою відліку» у музичних координатах простору і часу є та позиція, з якої людина сприймає і оцінює включений в її діяльність реальний світ.

Аналіз різних елементів структури музичної моторності є важливим не стільки для підтвердження їх антропоцентричності, скільки для з'ясування залежних від них специфічних особливостей самої

моторної організації музики. Очевидно, що подібна централізація є одним із важливих чинників, що забезпечують включення життєвого досвіду людини — в даному випадку рухового — у процеси музичної творчості, виконання та сприйняття.

Категорія музичної моторності породжує широке концепційне поле, яке містить у собі систему категорій нижчого порядку, тобто інший рівень осмислення музичної моторності. Спираючись на дослідження М. Арановського [1], О. Сохора [8] і згадуваного ним Г. Бесселера, які дефінують музичні жанри (і ширше — жанрову традицію) як види, що відрізняються один від одного соціальними умовами свого буття, ми пропонуємо вважати найбільш узагальненими сферами осмислення музичної моторності: первинно-жанрову та вторинно-жанрову сфери.

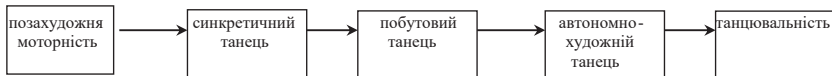
За первинно-жанрову сферу музичної моторності ми приймаємо народне танцювальне мистецтво. Первинно-жанрова музична моторність є не що інше, як стійке, історично довготривале повторення деяких обрядових, святкових та інших життєвих ситуацій, які обумовлюють закріплення емоційно-образних значень і мислеформ, що виражаються засобами музичної моторності. В первинних музичних жанрах внаслідок того, що музика в них не відокремлена від життя, моторність проникає всі ті властивості, які є в немусичній сфері, тобто набуває первинної знаковості.

На перетині первинно-жанрової та вторинно-жанрової сфери музичної моторності міститься сфера побутового танцю і супроводжуючої його танцювальної музики, яку можна позначити як жанрово-перехідну. Це не підлегле точному відмежуванню середовище, що лежить на межі «не-мистецтва» і мистецтва.

Відмінність народно-танцювального мистецтва і побутової танцювальної музики від «автономної» професійної — в повному або частковому безавторстві, тобто в їх принциповій анонімності. Крім того, танцювальна музика, котра увійшла в музичний побут і стала його часткою, не претендує на індивідуальну неповторність, а вбирає у себе загальні моторні знаки того чи іншого народно-танцювального жанру. І в цій своїй «несамостійній» якості моторність стає зразком для подальших композиторських опусів.

Пояснимо це положення. Ми можемо припустити, що танцювальна сфера є найбільш визначеним та типовим провідником моторності від первинних основ музики до індивідуальної композиторської творчості. Отже танець і танцювальність — це одна з посередніх ла-

нок між моторністю, як вираженням людини в русі, та можливостями її вираження в музиці, тобто через танцювальність музика освоює моторність. Схематично цей процес виглядає так:



Моторність як загальний рух життя, опосередкований людиною через музику, входить у синкретичний (народний) танець як первинний жанр. Далі первинна танцювальна сфера освоюється композиторською творчістю, створюючи перехідно-художній (побутовий) жанр, а з нього — вторинний жанр (автономно-художній танець). За його допомогою композитори створюють завуальовану форму танцю — функціонально-тематичні структури танцювальності (мазурочність, вальсовість та ін.). Нарешті на їх основі в інструментальній музиці виникає вже своя самоцільна моторна сфера, опосередкована «знятою» формою танцювальності. Таким чином, відзначимо чотири її можливі типи: безпосередня (первинно-жанрова сфера), опосередкована (жанрово-перехідна сфера), завуальована і знята форма (вторинно-жанрова сфера).

У сучасних дослідженнях фіксується спільність наукової категоріальної системи та підкреслюється необхідність вивчення музичних явищ у їх поняттєвих і категоріальних характеристиках. Виходячи з цього положення, ми пропонуємо наше розуміння концепційного поля музичної моторності.

Отже, найбільш узагальненими сферами осмислення музичної моторності ми вважаємо первинно-жанрову та вторинно-жанрову сфери. Обидві сфери, на нашу думку, містять у собі два аспекти можливого розуміння — у сферах науково-поняттєвої та художньо-поняттєвої систем. У науково-поняттєвій системі музична моторність фігурує у психофізіологічному та конструктивно-змістовному аспектах. В свою чергу, психофізіологічне наукове розуміння моторності може існувати як слухацький та як виконавський феномен. До музичної моторності в якості художнього поняття ми відносимо її осмислення як композиторського та диригентського феномена.

Зупинимось докладніше на розумінні музичної моторності у науково-поняттєвій системі.

**Музична моторність як слухацький феномен** — це осмислення її в психо-фізіологічному сенсі, від якого залежить розуміння її семан-

тики. Музична моторність як слухацький феномен є найбільш розповсюдженою формою осмислення руху у музиці, тому що вона притаманна всім людям, незалежно від того, чи є вони професійними музикантами або аматорами, виконавцями або слухачами. Музичний образ у процесі сприйняття музики підсвідомо фіксується людиною як виразний жест, який в свою чергу виступає як позазвуковий еквівалент ритмо-інтонації, що зберігає її енергію, спрямованість, просторові контури. Оцінка музичного руху — досить складна операція мислення (яка, тим не менше, відбувається підсвідомо). Парадокси, пов'язані зі сприйняттям музичного руху, як зазначив німецький музикознавець Р. Штегліх, коріняться в загальних законах переживання часових процесів. Так, «одна й та ж швидкість переживається неоднаково людиною, що йде з важким вантажем чи без нього; батьком, що неквапливо прогулюється, і однорічним сином, який дрібоче поряд з ним» [11, с. 63].

Формування уявлення про музичну моторність може відбуватися за допомогою візуального уявлення, рухового відчуття, вестибулярного та кінестетичного компонентів сприйняття. Як показує історичний і сучасний досвід, моторно-ритмічний матеріал музики здатний надавати наймогутнішу дію при сприйнятті музики, аж до магічного зачарування і занурення у транс. Адресуючись до механізмів рухової сфери, він породжує цілу «церебральну симфонію» (термін В. Холопової) явних і прихованих рухів, що спричиняють повноту емоційного відчуття. Б. Теплов виокремив і обґрунтував два головні компоненти музично-ритмічного відчуття: моторний та емоційний [9].

Сучасні дослідники відзначають, що стереотипи музичного змісту (інтонаційні, моторно-рухові і просторово-часові) є первинним рівнем музичного сприйняття, який спирається на комплекс неспецифічних музичних засобів. Є. Назайкінський, аналізуючи структуру музичного ритму та основні компоненти цієї структури [6], обґрунтовує гіпотезу про існування системного слухо-моторного аналізатора, який відповідає за ці стереотипи.

Слухацьке відчуття, за його фізіологічною природою, пов'язане з вібраційними відчуттями. Як стверджував О. Леонтьєв «орган слуху може замінити тільки орган вібраційних відчуттів» [5, с. 89]. Таким чином, в сприйнятті всіх виразних засобів музики величезну роль, на думку вченого, виконує принцип м'язового уподібнення. Продовжуючи ідеї І. Сеченова, О. Леонтьєв висунув гіпотезу уподібнення. В ній він довів, що в основі звуковисотного аналізу лежить функціо-

нальна система процесів, що «включає як необхідний і вирішальний компонент моторні реакції голосового апарату у вигляді зовнішнього (чутного) або внутрішнього (нечутного) «проспівування» висоти сприйманого звуку.

Проте слід зазначити, що відмінність сприйняття музичного часу від сприйняття звуковисотності полягає у тому, що при сприйнятті часу у віддзеркаленні «специфічної якості (інваріанта) звуків» (кажучи словами О. Леонтьєва) місце вокальної моторики займає рух органів власне артикуляції, тобто те, що в музикознавстві формулюється як «рухові навиви у сприйнятті ритму» (Є. Назайкінський). З цього можна зробити висновок, що саме «артикуляційний рух» (або моторно-артикуляційний навик) є полісенсорним «органом» сприйняття музики.

*Музична моторність як виконавський феномен* — своєрідна форма осмислення складної системної детермінації процесу управління спеціалізованими руховими діями людини при виконанні музики. Ця форма у порівнянні з попередньою є більш специфічною, тому що вона притаманна безпосередньо музикантам-виконавцям. Не випадково, що дослідники у галузі сучасної музичної психології особливе значення починають надавати поняттю «рухова мелодія». Під ним мається на увазі той «зверхрух», який об'єднує окремі ігрові рухи у дії музиканта-виконавця.

В. Колоней у своїй статті [3] доводить положення про первинність моторності у виконанні. Автор вказує зокрема на первинну пластичну жанрову підставу виконання, яка спирається на моторне тілесне самовираження людини. Тобто робота протилежно діючих м'язів, «жива» сила, що управляє пальцями піаніста, голосовими зв'язками співака, рукою скрипаля, прямо стосується сил фантазії виконавця. Спочатку уявна властивість звуку стає руховим уявленням, потім вже співучасть обох видів м'язів веде до того, щоб зробити взяття звуку відповідним образу уяви.

Отже певне втілення музичної мови обумовлюється системою рухових (жестових) прийомів. Інакше кажучи, «звуковедення» (Є. Назайкінський), матеріально-предметна сторона виконавського висловлювання безпосередньо народжується зі злиття рухово-зорових пластичних і звукових уявлень. Стосовно музичного виконання це означає відчуттєво-тілесну проекцію духовних спонукань, які виливаються в єдність жесту, звуку, думки, емоції і руху. Ця єдність була визначена Е. Жак-Далькрозом у понятті «ритмопластика».

Як показує наукова література, проблеми ритмопластики так чи інакше залишалися актуальними впродовж всього ХХ сторіччя. Так, приблизно в той же час, що і Е. Жак-Далькроз, Б. Яворський висував ідею про жест-символ, «який повинен відповідати символу руху — вольовому, польотному, емоційному» [7, с. 38], тобто пов'язував рух з його пластичним виразом, візуальним знаком, що відсилає, своєю чергою, до певного типу образності. Вчений був переконаний, що «конструкція руху рук, направлених в клавіші, обумовлює конструкцію виконання і його сприйняття слухачем» [7, с. 108], інакше кажучи, Б. Яворський об'єднав єдиним зв'язком техніку гри, її фізіологію і смисловий план виконуваної музики.

*Музична моторність у конструктивно-змістовному аспекті* — це форма її осмислення як енергетичної структурності музичного руху. Тобто жанрово-стилістичні формули моторності можуть виступати як поняття, за допомогою яких можна аналізувати музику як рухомий об'єкт і які пояснюють у музиці сам образ руху.

Загальноприйнятий погляд науковців на основі музичного мистецтва єднає всі моменти руху у музиці в одному всеосяжному понятті ритму. Примітно, що ця музична теорія, в якій вчення про ритм і метр вичерпується, за словами Е. Курта, «певними одиницями тривалості і розподілами акцентів, не торкається сутності ритму — його прагнення вперед, закладеного в ньому руху і наполегливої сили, тоді як саме вони є джерелом ритмічного начала» [4, с. 66]. І далі: «все ритмічне начало є лише особливою формою руху, яка обмежена певними, більш конкретними явищами. Саме походження слова «ритм» від грецької *ρεῖω* — «текти» указує на рух, як його джерело, в порівнянні з яким відношення тривалостей і розподіл акцентів має вже другорядне значення».

На нашу думку, те явище, яке Е. Курт позначає як «особлива форма руху» в музиці, а сучасні дослідники дефінують як «ритм у широкому розумінні» (який включає у себе метричні, темпові, артикуляційні та суто ритмічні закономірності), і є явищем музичної моторності.

Виходячи з нашого визначення явища музичної моторності, яка відображає особливу якість і часову впорядкованість процесу руху музичної матерії і відповідно процесу руху свідомості композитора, ми виносимо наступні положення:

- музична моторність є конструктивно-процесуальним явищем, що забезпечує цілісність художньо-образної системи музики;
- музична моторність є естетично-змістовним феноменом, що визначає емоційний рух «художньо-емоційного потоку», згущує і



розріджує у ньому часові зміни, обумовлені ідейним задумом твору, його драматургією, розвитком змісту.

Внесемо ясність. Структурно-організаційні властивості музичної моторності виступають одночасно в естетичній і гносеологічній якостях, сприяючи цілісності художньої системи, фактично творячи її, тобто моторність проявляє себе естетично; але забезпечуючи цілісність, вона виступає як інваріант музичного руху, як його закономірність. Кажучи конкретніше, через моторність рух музики стає ізоморфним (але не тотожним) руху об'єктивної реальності; отже пізнані закономірності останньої опредметнюються саме в музичній моторності.

В. Бобровський пише про це з позицій синтетичних спроможностей музичного ритму: «Ритм музичної форми — найважливіший композиційний чинник. Можна навести тезу: включення будь-якого виразного засобу до ритмічного руху перетворює його у формоутворювальний засіб, аналогічно цьому система виразних засобів при повному їх включенні у ритмічний рух перетворюється на систему формоутворювальних засобів» [2, с. 79]. Інакше кажучи, загальнокомпозиційна моторність на рівні всієї образно-виразної системи музичного твору є єдиною стрижневою основою її розвитку і функціонування. «Через це музичну форму можна визначити як вимір часу за допомогою інтонаційних сполучень. Зібраний, організований, підлеглий волі композитора час неминуче створює ефект прекрасного» [2, с. 106–107].

Отже моторність у музиці здійснює перехід об'єктивного часу у художній, «згортає» його у вигляді естетичної цілісності (через взаємодію з інтонацією), яка народжує ефект прекрасного. Естетизація часового процесу, вираженого у вигляді рухомої інтонаційної форми, — ще одна з найважливіших естетичних властивостей музичної моторності.

Таким чином, музична моторність, з одного боку, забезпечує взаємозв'язки у системі «музичний образ — музичний час», внаслідок чого останній ніколи не сприймається як «пусте», позазмістовне. З іншого боку, завдяки невичерпній смислоутворюючій енергії моторності музичний час ніколи не сприймається і як самоцінність.

Проблема моторності, тобто своєрідної метамови, необхідної для опису і аналізу метроритмічних процесів, неминуче пов'язана з урахуванням історичних форм розвитку метроритму. Показово, що аналіз історії метроритму стає одним з улюблених аспектів досліджень

у музикознавстві минулого століття. Праці у цьому напрямку можна розподілити на дві великі групи. З одного боку, це роботи, у яких дослідники намагаються простежити всю еволюцію музичного ритму, іноді зі спробою аналізу причин і особливостей трансформації системовідтворюючих чинників. З іншого боку — це дослідження, в яких аналізуються особливості ритміки будь-якого певного періоду, іноді жанру або навіть твору.

Ми вважаємо, що основою ритмічного і метричного мислення є концепція музичної моторності. При цьому між метроритмом і моторністю виникає взаємозалежність. З одного боку, саме концепція моторності обумовлює можливість існування і розвитку того чи іншого метроритмічного мислення, а з іншого — концепція моторності не існує без своєї реалізації в більш дрібних часових структурах.

Звичну категоріальну пару «метр — ритм», за нашою концепцією, можна розширити до «темп — метр — ритм — артикуляція». У сучасному музикознавстві вже є спроби такого поширення понять. Так, С. Шип пропонує термін «темпоритм» для розгляду часової організації музичного мовлення [10, с. 91].

Слід зазначити, що характерною рисою словника гуманітарних наук є поєднання синонімічності та одночасно надмірності понять. Надмірність мови теорії ритму пов'язана, як ми вважаємо, з різноманітністю підходів до поняття ритму, а також з приналежністю багатьох сторін музичної організації до універсальної онтологічної основи музичного мистецтва — його часової природи. Ми переконані, що саме концепція музичної моторності може бути тим фундаментом, який має спроможність структурувати всі метроритмічні системи.

Аналогічно тому як суть розуміння тривалості в тій або іншій віршованій системі можна вивести тільки через аналіз організації поетичної строфи і форми в цілому, так і розуміння моторності в модальній, мензуральній, тактовій, серіальній, сонорній та інших системах музики ми можемо вивести також через аналіз всіх організуючих часовий тік музичних чинників.

**Висновки.** Категорія музичної моторності породжує широке концепційне поле, яке містить у собі систему категорій нижчого порядку, тобто інший рівень осмислення музичної моторності. Ми пропонуємо вважати найбільш узагальненими сферами осмислення музичної моторності: первинно-жанрову та вторинно-жанрову сфери. Обидві сфери, на нашу думку, містять у собі два аспекти можливого розумін-

ня — у сферах науково-поняттєвої та художньо-поняттєвої систем. У науково-поняттєвій системі музична моторність фігурує у психофізіологічному та конструктивно-змістовному аспектах. В свою чергу, психофізіологічне наукове розуміння моторності може існувати як слухацький та як виконавський феномен. До музичної моторності в якості художнього поняття ми відносимо її осмислення як композиторського та диригентського феномена.

У результаті цих аналізів є можливість вийти вже не до інтуїтивного сприйняття концепції музичної моторності, а до можливості її теоретичного обґрунтування та осмислення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сб. статей. М.: Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978. 332 с.
3. Колоней В. Пластическое начало в структуре фортепиано-исполнительского интонирования. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2002. Вип. 3. С. 279–286.
4. Курт Э. Основы линейного контрапункта / ред. Б. В. Асафьева; пер. с нем. З. Эвальд. М.: Гос. муз. издательство, 1931. 304 с.
5. Леонтьев А. Избранные психологические произведения: в 2 т. М.: Педагогика, 1983. 318 с.
6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 310 с.
7. Наследие Б. Л. Яворского: к 120-летию со дня рождения. / ред.-сост. Г. П. Сахарова. М.: Гос. центр. музей культуры им. М. И. Глинки, 1997. 154 с.
8. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
9. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.: АПН РСФСР, 1947. 336 с.
10. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
11. Steglich R. Über den Mozart-Klang. *Mozart-Jahrbuch*. Salzburg, 1950.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1987). The structure of the musical genre and the current situation in music. *Muzikal'nyy sovremennik*, 5–44 [in Russian].
2. Bobrovsky, V. (1978). Functional bases of the musical form. Moscow [in Russian].
3. Coloney, V. (2002). Plastic beginning in the structure of piano performing intonation. *Muzichne mistetstvo n kul'tura*, 279–286 [in Russian].

4. Kurt, E. (1931). Basics of a linear counterpoint. B. V.Asaf'yev (Ed.). Moscow: State music Publishing House [in Russian].
5. Leont'yev, A. (1983). Selected psychological works. In 2 tons. Moscow [in Russian].
6. Nazaikinsky, E. (1972). About the psychology of musical perception. Moscow: Music [in Russian].
7. Sakharov, G. P. (Eds.).(1997). Heritage of B. Yavorsky: to the 120th anniversary of his birth. Moscow: State Centre. Museum of Culture M. I.Glinka [in Russian].
8. Sokhor, A. (1968). The aesthetic nature of the genre in music. Moscow: Music [in Russian].
9. Teplov, B. (1947). Psychology of musical abilities. Moscow [in Russian].
10. Ship, S. (1998). Muzichna form from sound to style. Kiev: Zapovit [in Ukrainian].
11. Steglich, R. (1950). Über den Mozart-Klang. Mozart-Jahrbuch. Salzburg [in Austria]

*Стаття надійшла до редакції 23.05.2018 р.*

УДК 78.03:78.071.1+787.61

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–139–150

**Олена Анатоліївна Хорошавіна**

<https://orcid.org/0000–0001–9792–0134>

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри народних інструментів

ОНМА імені А. В. Нежданової

[elkhguitar@ukr.net](mailto:elkhguitar@ukr.net)

## **КОНЦЕПЦІЯ МОДУСІВ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ У СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ**

*Метою статті є прагнення виявити теоретичні музикознавчі обґрунтування концепції творчої особистості. **Методологія** обумовлена єдністю таких методичних підходів, як музикознавчий аналітичний, біографічний, соціологічний, історично-культурологічний, семіологічний та герменевтичний. **Наукова новизна** визначається, з одного боку, виявленням головних теоретичних підстав концепції творчої особистості, з іншого — поглибленим вивченням дослідницьких позицій вітчизняних музикознавців Н. Савицької і І. Драч. **Висновки.** Серед музикознавчих робіт, присвячених вивченню феномена творчої особистості, особливої уваги заслуговують роботи І. С. Драч і Н. В. Савицької. Для розгляду феномена творчої особистості обидві дослідниці залучають категорію*