

УДК 781.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–127–139

Ольга Володимирівна Вороновська

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

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової
o_voron@ukr.net

КАТЕГОРІЇ «РУХ» І «РУХ У МУЗИЦІ»: ЕТИМОЛОГІЯ, ДЕФІНІЦІЇ ТА ВЗАЄМОДІЯ

*Метою дослідження є виявлення складності та багатовимірності категорій «рух» та «музичний рух»; висвітлення їх етимології, різноманітних визначень; аналіз їх взаємодії, обумовленої саме біологічною природою людини; проведення порівняльної характеристики та розмежування дефініцій «рух у музиці», «музичний розвиток», «музична пластичність», «музична моторність». **Методологія дослідження** заснована на поєднанні проблемно-логічного, типологічно-системного та порівняльного методів. **Наукова новизна** дослідження полягає у зверненні до категорії руху в музиці, яка має суттєве значення як для музикознавства, так і для мистецтва в цілому, оскільки створення загальноестетичної теорії руху як упорядкованості, що породжує саму художність, неможливо без даних конкретних мистецтвознавчих наук. **Висновки.** Категорія руху у музиці представляє собою складну поняттєву систему, поява і послідовна розробка якої спричинені філософським поняттям руху, оскільки саме явище руху як загально-життєвого феномена передує і веде до явища руху у музиці.*

Ключові слова: рух, рух у музиці, музичний розвиток, музична пластичність, музична моторність.

Voronovskaya Olga, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the A. V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy

Categories «movement» and «movement in music»: etymology, definitions and interaction

*The purpose of the study is to identify the complexity and multidimensionality of the categories «movement» and «musical movement»; study of their etymology, various definitions; analysis of their interaction due to human biological nature; carrying out a comparative characteristic and delineation of the definitions «movement in music», «musical development», «musical plasticity», «musical motority». **The research methodology** is based on a combination of the problem-logical, typologically-systemic and comparative methods. **Scientific novelty** lies in referring to the category of movement in music, which is essential both for musicology and for art as a whole, since the creation of a general aes-*

thetic theory of movement as orderliness, generating artistry itself is impossible without these specific arts and sciences. Conclusions. The category of movement in music is a complex conceptual system, the emergence and sequential development of which is caused by a philosophical understanding of movement, since the phenomenon of movement as a common life phenomenon precedes and leads to the phenomenon of movement in music.

Keywords: *movement, movement in music, musical development, musical plasticity, musical motority.*

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

Категории «движение» и «движение в музыке»: этимология, дефиниции и взаимодействие

Цель исследования — выявление сложности и многомерности категорий «движение» и «музыкальное движение»; изучение их этимологии, разнообразных определений; анализ их взаимодействия, обусловленного биологической природой человека; проведение сравнительной характеристики и разграничение дефиниций «движение в музыке», «музыкальное развитие», «музыкальная пластичность», «музыкальная моторность».

Методология исследования основана на сочетании проблемно-логического, типологически-системного и сравнительного методов. **Научная новизна** заключается в обращении к категории движения в музыке, имеющей существенное значение как для музыковедения, так и для искусства в целом, поскольку создание общезстетической теории движения как упорядоченности, порождающей саму художественность, невозможно без данных конкретных искусствоведческих наук. **Выводы.** Категория движения в музыке представляет собой сложную понятийную систему, появление и последовательная разработка которой вызваны философским пониманием движения, поскольку само явление движения как общего жизненного феномена предшествует и ведет к явлению движения в музыке.

Ключевые слова: *движение, движение в музыке, музыкальное развитие, музыкальная пластичность, музыкальная моторность.*

Актуальність теми дослідження. Музика — процес особливого роду, який у кожен момент не є щось певне, оформлене, а лише прокладає собі шлях у звуковій матерії, тобто рухається. За словами В. Задерацького, «музика — це організований в систему звуко-рух, що творить образне значення» [7, с. 3]. Звідси ясно, що специфіка буттєвого статусу музики криється в її процесуальності. Природно, що будучи сама процесом, музика дуже добре пристосована для відображення пульсації життєвої енергії та комплексу виразних рухів, яким користується мистецтво.

Актуальність дослідження категорії «рух» і її відображення в музиці визначається багатьма причинами. По-перше, саме рух як загальний життєвий феномен передує і веде до категорії руху у музиці як художнього феномена. По-друге, проблема руху в музиці має істотне значення як для музикознавства, так і для мистецтва в цілому, оскільки створення загальноестетичної теорії руху як упорядкованості, що породжує саму художність, неможливо без даних конкретних мистецтвознавчих наук.

Метою дослідження є виявлення складності та багатовимірності категорій «рух» та «музичний рух»; висвітлення їх етимології, різноманітних визначень; аналізу їх взаємодії, обумовленої саме біологічною природою людини; проведення порівняльної характеристики та розмежування дефініцій «рух у музиці», «музичний розвиток», «музична пластичність», «музична моторність».

Аналіз досліджень і публікацій. У ХХ столітті різноманітні аспекти руху опинилися у фокусі багатьох музично-теоретичних та музично-філософських досліджень. Тут неможливо не згадати праці Ернста Курта і його оригінальну теорію музичного енергетизму; книги Олексія Лосева, зокрема «Музика як предмет логіки», в якій автор висловив тезу про те, що нове основоположення музики повинно говорити про музичний рух [12]. Крім того, велику цінність має ідея музичного світовідчуття, викладена О. Лосєвим в роботі «Побудова художнього світовідчуття», оскільки в даному випадку рух як поняття процесуального феномена набуває художньо-світоглядного значення [11]. Таким чином, питання руху в музиці стає питанням самої можливості музики.

Аналіз праць Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, Г. Арановського, В. Москаленка та ін. також свідчить, що проблема взаємодії музики і руху в різних видах музичної діяльності і мистецтва є дійсно актуальною. Цей зв'язок обумовлений саме біологічною природою людини, що має два способи сенсомоторного самовираження — звуковий і руховий.

Основний виклад матеріалу. Звернемося до категорії «рух», до значення і функції руху у людському житті, діяльності і культурі, до його сутнісної природи — тілесної, духовної, емоційної, психологічної, психофізичної і т. д.

Показово, що ще Платон характеризував діяльність як «дію розумної душі, що відбувається за допомогою тіла» [13, с. 438]. Конструктивна діяльність людини, яка призводить до появи якісно нових форм руху, включала в єдності просторові і часові структури. Світ

освоювався цілісно — у просторовій протяжності, формованій предметності і в процесуальній діяльності витраченої праці. Організація колективного трудового циклу вела спочатку до підсвідомого, а потім до усвідомленого знаходження єдиного ритму діяльності і знаків цієї діяльності. Причому цей ритм спочатку упорядкував часове середовище, а потім кристалізувався в просторовому середовищі. Саме з проявами подібного «синтетичного» ритму, як вважає В. Суханцева, пов'язаний процес окультурення природи, внесення до неї «чисто людського конструктивно-організаційного начала» [19, с. 127], а потім — художнього.

Поняття гармонії і ритму мислилися як універсальні характеристики тенденції упорядкування Космосу. Евритмія — мистецтво «благообразних» рухів у танці та благозвучності у музиці — вважалася показником розумності людини. У стародавні часи, до усвідомлення й оволодіння словом, роль «зовнішніх спонукаючих засобів» виконували невербальні засоби і, зокрема, ритмічні рухи тіла. Аналіз вченими найдавніших словесних заклинань, що дійшли до наших часів, показує наявність зневаги до граматичного ладу мови на користь ритмічної формули. Можна припустити, що в освоєнні людством різних граней свідомості етапу мислеформи передував етап мислеенергії у вигляді невербального відчутного ритмомислення, якому була притаманна особлива чутливість до внутрішніх ритмів, що відігравала мабуть провідну роль. Це доводиться дослідженнями сучасних психологів (О. Запорожець, В. Зінченко, В. Юрчук), які вважають, що в основі всього психологічного відображення, вираження і спілкування людей лежить рух, дія, з яких починається і без яких неможливе існування людини як суб'єкта спілкування.

В працях О. Ухтомського, М. Бернштейна, Л. Виготського рух розглядається як знаряддя спілкування й інтелекту, який виконує знакову і комунікативну функцію. Рух і дія є функціональними органами — це засоби буття індивіда, що мають власну морфологію.

За словами фізіолога І. Сеченова, визначником часу є м'язове відчуття. Ось що він писав з цього приводу: «Близь і далечинь, шляхи і швидкості руху предметів — все це продукти м'язового почуття. Тепер ми бачимо, що, будучи в періодичних рухах дробленим, те ж м'язове почуття стає вимірником і дробленим аналізатором простору і часу» [16, с. 14].

Поширена думка, що організм людини, особливо його моторика, не належить до світу культури. Частіше за все його відносять до «сфе-

ри чистої фізіології» і через це, на відміну від психічних, етичних, естетичних та інших явищ духовного світу людини, які носять соціальний характер, — не зараховують до культурних явищ. І навіть більше того, в історії культури фізична сторона природи людини нерідко оцінюється негативно, і тіло сприймається як «темниця духу». Багато в чому це обумовлено антологічною суперечністю ества людини: як біологічна істота вона належить світу природи, а як істота, прагнуча до духовних досягнень, — до світу культури. Проте взаємодія природного і культурного, природного і «рукотворного» лежить в основі будь-якої людської діяльності. Та і сама діюча людина — це завжди людина тілесна. Тому тілесна культура виступає як фундаментальний шар культури, і в останній завжди повинні враховуватися тілесні втілення людини.

Уперше феноменологічний метод дослідження тіла був застосований М. Бахтінім, який вважав, що механізмом творчості не може бути логічний розум, тобто абстрактна мова термінів. Н. Атіанова цитує автора: «Практичний розум не може бути відірваний від емоційно-вольової сфери, яка залучає до дії всю тілесну субстанцію, а вираження «назовні» відбувається на живій мові, що включає все багатство інтонацій і кінетики» [1, с. 37]. Л. Виготський також вважав надзвичайно значущою роль людського тіла у структурі виразних засобів у мистецтві взагалі. Між духовним світом людини і реакціями її тіла дійсно існує прямий та безпосередній зв'язок, в певному значенні — душевна і тілесна кореляція. Область психології, яка головну увагу приділяє вивченню подібного «набуття» тілесних проявів і тілесних спонукань, набуває назви «психологія прояву» (О. Штагль). Вона ґрунтується на давно відкритому законі психофізичних кореляцій, згідно з яким ментальний рух (враження, спогад) спричиняє моторну реакцію і, навпаки, рухове роздратування призводить до руху сфери психіки.

Не дивлячись на те, що уявлення про існування закономірних співвідношень між фізичною конституцією людини та її психічними характеристиками були сформульовані ще в античні часи, можна стверджувати, що інтерес вчених до цієї проблематики був відроджений на початку ХХ століття, що дало могутній імпульс її розробці. Так, оскільки психіка людини, спираючись на центральну, периферичну і вегетативну нервову систему, керує всіма рухами людського організму, то рухи тіла людини іноді розглядають як видимі форми психічних процесів. Саме у русі знаходять свій вираз різноманітні чинники пси-

хічного життя людини. «Вся нескінченна різноманітність зовнішніх проявів мозкової діяльності, — писав І. Сеченов, — зводиться остаточно до одного лише явища — до м'язового руху» [16, с. 5].

У цьому плані велику цінність має висловлення Аристотеля, який вважав, що «є якості, доступні окремим почуттям: для зору — колір, для слуху — звук... Є якості, доступні всім почуттям в однаковій мірі, — рух, спокій, число, фігура, величина». І головне: «Немає особливого органу для цих якостей, — відзначав він. — Їхнє пізнання — через те, що усі вони зводяться до руху» [4, с. 39]. Б. Галеєв вважає, що з подібною синестезією пов'язана і сама можливість існування музики взагалі. Адже об'єктивно, як фізичний процес музика — «це часова послідовність миттєво гаснучих звуків. Ми ж сприймаємо складну пластику мелодійних ліній, які не зміщуються одна з одною. Сприймаємо «енергію», «рух мас» звуків у слуховому просторі» [4, с. 27]. За словами С. Шипа: «Беззвучність асоціюється з нерухомістю і смертю, а звук — з рухом і життям. Адже звук і є, власне кажучи, рухом, який можна почути» [20, с. 44].

Отже, окрім процесу засвоєння рухової дії за типом «образ — рух», існує й інший шлях — «думка — рух». Під впливом думок ми мимоволі робимо м'язові рухи. Таким чином, ми підійшли до необхідності класифікації людських рухів, яка містить у собі, на нашу думку, три типи «живих рухів». По-перше, це діяльні рухи, тобто фізичні дії. По-друге, уявні рухи, тісно пов'язані з мімікою, можуть безпосередньо замінити слово. По-третє, емоційні рухи (переживання), які несуть у собі «чисто емоційний відгук» на дію, що відбувається.

Виявлено, що різноманіття людських рухів — кроку, бігу, стрибків — і спокою (як частини руху) музика відтворює з великою точністю. Проте музика несе в собі лише «образ руху», в деяких випадках — помітно, відкрито, в інших — завуальовано. При цьому відтворення «образу руху» виконує не тільки конструктивну, але й змістовну функцію. Так, кажучи про емоційну характеристичність рухів, В. Медушевський приходиться до важливого висновку, що музика, втілюючи рухи, не «просто інформує слухача про почуття, яке вона хоче виразити, але й занурює його у відповідний емоційний стан». Коріння цього він знаходить у фізіологічних передумовах, оскільки «уявний образ рухів викликає ті ж тілесні реакції, що і реальні рухи» [15, с. 66]. Звідси виникає двошаровість семантичного плану «моторних» знаків: вони і характеризують емоційний стан через рухові прояви, і відтворюють образ самого руху.

Через те, що форми звукового (уявного) жесту мають відповідні еквіваленти реального жесту, вони стають інструментом творчої діяльності. З одного боку, композитори вживають звукові форми жесту для передачі реальних жестів людини, з іншого — виконавці втілюють звукові форми жесту у реальні (м'язові), чим надають візуальності музичному твору. Отже жест як прояв руху із зовнішнього плану переходить у внутрішній, стає ритміко-інтонаційним, звуковим. При цьому відбувається транспонування просторового фактора у часовий, процесуальний, тобто видимого (жест пластичний) в слухове (жест звуковий, як образ руху).

З метою дотримання наукової коректності застосування поняття «рух у музиці» і запобігання поширеній у мистецтвознавчій літературі синонімічності і взаємозамінності визначень перш за все нам необхідно чітко розмежувати дефініції — «рух у музиці», «музичний розвиток», «музична пластичність», «музична моторність».

Щоб повніше усвідомити особливості категорії «рух у музиці», дамо визначення філософської категорії «рух». Рух — це спосіб існування матерії. Рух — це єдність часу та простору, єдність континуальності та дискретності. Рух — це перш за все «зміна взагалі». Рух «виступає у трьох основних формах: розвиток — як рух від простого до складного, від нижчого до вищого; деградація — як рух від вищого до нижчого, від складного до простого; перехід — який не змінює рівень організації. Їх можна розглядати як три типи руху» [14, с. 233–234].

Моторна енергія також (за думкою Б. Яворського) характеризується трьома її видами — активною, пасивною та інертною — в залежності від місцеположення «моторного упору» (моменту упору центру ваги) у моторній фігурі [21]. Під цим поняттям Б. Яворський розуміє об'єднання кількох моторних часток одним початковим імпульсом збудження, після якого енергія гальмування встановлює цезуру.

Цілоком природно й органічно вписалися в термінологічний апарат музикознавства терміни і поняття, що прийшли з механіки Ньютона. Наприклад, «поштовх», «імпульс», «рух», «інерція», «гальмування», «потенційна і кінетична енергія». Досвід показує, що ці поняття, які були введені в музикознавчий побут Е. Куртом і Б. Асаф'євим, є найбільш адекватними при аналізі музики, яка втілює конкретно-жанрові й узагальнені образи руху (рух як об'єктивний процес і як абстрактна філософська категорія).

Всі елементи музики, на думку швейцарського теоретика Е. Курта, утворюють постійне складне становлення або зіткнення енергій.

Дію кінетичної енергії Е. Курт поширює на всі компоненти музики: гармонію, мелодику, ритміку, форму. Більше того, згідно з його твердженням, ця енергія стикається з естетикою і психологією стилю, оскільки «напруження руху має основоположне значення і для звукової символіки» [9, с. 19]. Цілком послідовно Е. Курт ставить процесуальність, розвиток в основу свого вчення про формування музичного мовлення. Він виказує ряд тез, що остаточно руйнують статичні і схематичні визначення форми: «Завжди і всюди в музиці панує розвиток (як виявлення взаємодії протилежностей), процес, динамізм — словом, діалектика становлення» [9, с. 23].

Категорія «рух у музиці» була застосована Б. Асаф'євим у зв'язку з категорією музичної форми, і він є її найважливішим компонентом: «Форма як процес і форма як стала схема... — дві сторони одного і того ж явища: організації руху соціально-корисних (виразних) звукосполучень» [2, с. 22]. У свою чергу поняття «музичний розвиток» у концепції Б. Асаф'єва не є тотожним «руху в музиці». Музичний розвиток вчений пов'язує з розвитком гомофонної теми. Насиченість музичних творів розвитком Б. Асаф'єв визначає як особливу якість європейської музики: «Через складні етапи творчих пошуків композитори приходять до своєрідної музичної здатності вираження відчуттів та ідей — до становлення музики як розвитку» [2, с. 22].

Що стосується поняття музичної пластичності, ми спостерігаємо відсутність єдності у визначенні цього поняття між науковцями. Ним широко користуються в різних ситуаціях: у зв'язку з естетикою, образотворчим мистецтвом, театром, балетом, архітектурою, музикою. Чіткі межі цього поняття досі, на жаль, ще не є визначеними. Зокрема Т. Дадіанова характеризує пластичність як універсальну художню категорію, яка є «упредметненою моделлю людського буття». Дослідниця пише: «Пластичність може виступати контрапунктом у просторово-часових видах мистецтва; тектоном, силуетом, жестом, фігуративністю — у просторових видах. У часових видах мистецтва — це пульсація й акцентність, як знаки самої дії» [5, с. 234].

Т. Куришева під пластичністю розуміє узагальнено-художній образ руху в музиці, який створює ефект показу, вистави: «Пластичність — художня форма, яка створюється мовою рухів (видовищно-театральна). Транспозиція цієї мови та образності в мистецтво звуків — це музична пластичність» [10, с. 120]. О. Зінич інтерпретує пластичність у музиці як перетворюваний засобами музичної мови «образ руху», втілюваний шляхом перекладення («транспозиції») видимого у чульне

за умови збереження моторних відчуттів від руху (реального чи узагальненого) [8].

Як бачимо, поняття музичної пластичності вбирає у себе цілу градацію значень. Тож, музичну пластичність ми пропонуємо формулювати як один з типів музичної моторності, який характеризується відбиттям у структурі та образному строї мови музики моделювання типів людського руху, як в узагальнених, так і в індивідуалізованих його формах.

М. Бернштейн писав, що будь-який «живий рух» має «енергію... яка визначає життя і є формою існування матерії» [3, с. 3]. Він називає це явище «моторністю». У «Сучасному словнику з психології» під моторністю мається на увазі «уся кінетико-рухова сфера функцій організму, яка інтегрує біофізіологічні, біомеханічні, психологічні, психофізіологічні елементи» [18, с. 376]. На нашу думку, моторність як загально-естетична і культурологічна категорія — це людська здатність до ритмовідчуття і упорядкування зовнішньо-внутрішньої рухової активності, що виникає у зв'язку з динамічними змінами навколишнього середовища. Тобто — загальна динаміка життя, яка виражається як загальний рух життя, але вже опосередкований, ніби привласнений людиною. Прояв динамічного плину і статичної стабілізації — це фази напруги і розслаблення, які є основою всіх ритмічних процесів. У їхньому русі, упорядкуванні, постійному рості й чергуванні дії сили і спокою полягає загальний принцип життя. Найважливішим елементом моторності є регулярність, одна з визначальних мір людини. Швидкість, з якою людина створює регулярні рухи, різна і являє собою індивідуальний життєвий темп кожного.

Поняття моторності в музиці вже давно застосовується музикознавцями, але частіше — у якості ознаки певних явищ. Наприклад, неодноразово зустрічаємо такі словосполучення: «слухомоторний аналізатор», «моторні жанри», «моторні компоненти музики», «моторно-рухове втілення ритмоінтонації», «моторні прояви в сприйнятті музики», «моторна основа танцювальної музики», «моторна фігура», «моторна інтонація», «моторна виразність» і т. д.

Визначення музичної моторності ми знаходимо у багатьох мистецтвознавчих дослідженнях. Так, С. Скребков визначає моторність як один з трьох жанрових типів музичного тематизму [17]. О. Дулова, аналізуючи балетний жанр як музичний феномен, називає моторністю «загальну спрямованість руху, що породжує інерцію сприйняття» [6, с. 94]. Чітке визначення терміна ми знаходимо у Б. Яворського:

«Моторність — motus (лат.) — «рух», movere (лат.) — «рухати» — є всякий прояв енергії збудження чи енергії гальмування. Моторність є розчленування дії енергії збудження енергією гальмування на протяжні частки (рівні чи нерівні)» [21, с. 52]. Б. Асаф'єв з цього приводу писав: «...Вивчення прояву стимулів енергії музичного руху в історичному розвитку музики вказує на необхідність розглядати цей рух як діалектичний процес, у якому тенденція до рівноваги одночасно заперечується не менш сильним прагненням до віддалення моменту наступу рівноваги, а з ним і повної кристалізації даних співвідношень» [2, с. 58]. Інакше кажучи, музична моторність — це впорядкованість, що породжує саму художність. З іншої сторони, моторність, як сутність музики, являє собою засіб організації часового музичного потоку, тобто «ритм у широкому значенні» (термін В. Холопової).

Така множинність значень терміна відповідає складності самого явища. З усіх значень цього терміну у нашому дослідженні як центральне виокремлюється значення, що фіксує часову впорядкованість музичної думки та обумовлює загальну енергетичну насиченість твору.

У цьому плані велику цінність для нас представляє висловлювання О. Лосєва: «Чисте музичне буття — це... нероздільна возз'єднано-множинна єдність, яка безперервно рухається... Це суцільний і безперервний процес у цьому безформному бутті... Динамізм і нестійкість, безперервна зміна — основна характеристика цієї суцільної... єдності-множини» [11, с. 421].

З огляду на всі запропоновані визначення ми маємо право говорити, що категорія «рух у музиці» не є синонімом категоріям «музичний розвиток», «музична пластичність» та «музична моторність».

Якщо аналізувати категорію «рух у музиці» стосовно до категорії «музична моторність», то стає очевидним, що це явища різних поняттєвих систем. «Рух у музиці» належить тій системі понять, які пов'язані з функціональним розмежуванням різних художніх форм, тобто це стосується музики як художньої форми взагалі, її відмінності від інших видів художніх форм (вербальних, видовищних та ін.). Якщо «рух у музиці» — це категорія, яка перебуває вже за межами специфіки власне музичної мови (на межі музики і не-музики), то «музичний розвиток», як видно з наведеного вище визначення, це вже внутрішньо-композиційний музичний принцип. Якщо досліджувати характер зв'язку явища «музичний розвиток» і «музична моторність», то слід говорити про ієрархічну підлеглість першого другому

(причому ця підлеглість виявляється у зв'язку з аналізом конкретних композиційних структур), тобто поняття «музичний розвиток» значно вужче поняття «музична моторність». Стосовно поняття «музична пластичність», вона, у нашому розумінні, є однією з форм прояву музичної моторності.

Висновки. Таким чином, з наведених визначень слід зробити висновки про те, що категорія руху в музиці складною поняттєвою системою, поява і послідовна розробка якої спричинена філософським поняттям руху, оскільки саме явище руху як загального життєвого феномена передує і веде до явища руху у музиці. У розробці цього положення ми спиралися на дослідження сучасних психологів, які вважають, що в основі всього психологічного відображення, вираження і спілкування людей лежать моторність, рух, дія, з яких починається і без яких неможливе існування людини як суб'єкта спілкування. Перехідним моментом від відображення життя у русі до категорії музичної моторності у нашому дослідженні стає феномен жесту, який є не тільки тілесним і психічним, а також і енергетичним рухом, втіленим у мистецтві, і зокрема в музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Атитанова Н. Танец как смысловая универсалия: от выразительности движения к «движению» смыслов: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Мордовский гос. университет имени Н. П. Огарева. Саранск, 2000. 163 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги 1, 2. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
3. Бернштейн А. Живое движение. Москва: Знание, 1964. 48 с.
4. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. Москва: Знание, 1982. 64 с.
5. Дадианова Т. Пластичность и выразительность как категории эстетики: дис. ... докт. филос. наук: 09.00.04. Москва, 1997. 266 с.
6. Дулова О. Балетный жанр как феномен (русская традиция конца XVIII — начала XIX вв.): дис. ... докт. искусств: 17.00.02 / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2000. 320 с.
7. Задерацкий В. Музыкальная форма. Москва, 1995. Вып. 1. 544 с.
8. Зінич О. Пластична мова сучасного балету: аспект взаємодії різних образних систем. *Мова і культура*. Київ. 2014. Вип. 17, т. 4. С. 45–53. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2014_17_4_10
9. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. Москва: Музыка, 1975. 551 с.
10. Курышева Т. Театральность и музыка. Москва: Советский композитор, 1984. 201 с.

11. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. 944 с.
12. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва: Директ-Медиа, 2008. 388 с.
13. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
14. Материалистическая диалектика: в 5 т. / под общ. ред. Ф. В. Константинова, В. Г. Марахова. Москва, 1981. Т. 1. 374 с.
15. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 255 с.
16. Сеченов И. Элементы мысли. Санкт-Петербург; Москва; Минск, 2001. 416 с.
17. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 448 с.
18. Современный словарь по психологии / авт.-сост. В. В. Юрчук. Минск: Современное слово, 1998. 768 с.
19. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре Киев: Либідь, 1990. 184 с.
20. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
21. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Москва; Ленинград: Музгиз, 1947. 53 с.

REFERENCES

1. Atitanova, N. (2000). Dance as a semantic universal: from the expressiveness of movement to the «movement» of meanings. Extended abstract of candidate's thesis. Saransk [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Book 1 and 2. Leningrad: Music [in Russian].
3. Bernstein, A. (1964). Living Motion. Moscow: Znaniye, 1964. [in Russian].
4. Galeev, B. (1982). The Commonwealth of the Senses and the Synthesis of the Arts. Moscow: Znaniye [in Russian].
5. Dadianova, T. (1997). Plasticity and expressiveness as a category of aesthetics. Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
6. Dulova, O. (2000). The ballet genre as a phenomenon (Russian tradition of the late 18th and early 19th centuries). Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
7. Zaderatsky, V. (1995). Musical form. Issue 1. Moscow [in Russian].
8. Zinich, O. (2014). The plastic language of contemporary ballet: the aspect of the interaction of various figurative systems. Language and culture. Kiev. Issue 17, Vol. 4. P. 45–53 [in Ukrainian].
9. Kurt, E. (1975). Romantic harmony and its crisis in the «Tristan» Wagner. Moscow: Music [in Russian].
10. Kuryшева, T. (1984). Theatricality and music. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

11. Losev, A. (1995). Form. Style. Expression. Moscow: Mysl' [in Russian].
12. Losev, A. (2008). Music as a subject of logic. Moscow: Direkt-Media [in Russian].
13. Mazel, L., Zukkerman, V. (1967). Analysis of musical works. Elements of music and methods for analyzing small forms. Moscow: Muzyka [in Russian].
14. Materialistic dialectics: in 5 Vol. (1981). Moscow [in Russian].
15. Medushevsky, V. (1976). On the patterns and means of artistic influence of music. Moscow: Muzyka [in Russian].
16. Sechenov, I. (2001). Elements of thought. St. Petersburg-Moscow-Minsk [in Russian].
17. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moscow [in Russian].
18. Modern dictionary on psychology (1998). Ed. V. Yurchuk. Minsk: Sovremnoye slovo [in Russian].
19. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. Kiev: Lybid' [in Russian].
20. Ship, S. (1998). Musical form from sound to style. Navchal'nyy posibnyk. Kiev: Zapovit [in Ukrainian].
21. Yavorsky, B. (1947). Bach Suites for clavier. Moscow-Leningrad: Muzgiz [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2018

УДК 78.071.1:37.043.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–139–153

Ірина Миколаївна Власенко

<http://orcid.org/0000–0003–2073–4864>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музикознавства,

інструментальної та хореографічної підготовки

Криворізького державного педагогічного університету

fedorenko.helen@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЇ В АНАЛІЗІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Мета дослідження — в контексті культурологічного підходу обґрунтувати алгоритм гендерно-орієнтованого аналізу та апробувати його на прикладі музичної творчості жінки-композитора сучасності. Методологія дослідження полягає в застосуванні культурологічного підходу в його потенційній взаємодії з семіотичним і соціологічним підходами щодо дослідження гендерних особливостей творчості митців. Підґрунтям