

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

**Клещуков Володимир Петрович**

УДК 78.085+78.082+78.083.1+78.03

**ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНОЇ  
ЕВОЛЮЦІЇ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

**Одеса – 2021**

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, професор  
**ЧЕРНОІВАНЕНКО Алла Дмитрівна,**  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової,  
кафедра народних інструментів

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович,**  
Харківська державна академія культури,  
завідувач кафедри народних інструментів

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА Зоряна Миколаївна,**  
Львівська національна музична  
академія імені М.В. Лисенка,  
кафедра історії музики

Захист відбудеться 14 травня 2021 р. о 11.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «13» квітня 2021 р.

В.о. вченого секретаря  
спеціалізованої вченої ради,  
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

## **ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність теми роботи.** З найдавніших часів розвитку людства універсальним засобом впливу на людські емоції вважалися звук і рухово визначена просторовість. Результати досліджень фізіології вищої нервової діяльності (як і дані історії культури) вказують, що безпосередньо символічними формами, які на несвідомому рівні репрезентують культурно значимий зміст, є, поряд зі звуком, просторова визначеність – пластичність, об'ємність, тяжкість/легкість тощо. Більш того, сама звукова матерія (і навіть окремий звук) володіють просторовими визначеннями. Саме конкретні чуттєві сприйняття мають потенційну впливово-символічну енергію: несвідомі переживання діють безпосередньо і отримують незліченну кількість текстових експлікацій (художніх, філософських, езотеричних тощо). Але переживання неможливо визначити поза порівнянням їх в умовах розвитку-розгортання у часі. Стосовно до витоків європейської культури візуальна, оптична природа сприйняття вважається очевидною і є свідченням її раціоналізованих тенденцій, що знайшло відображення не тільки у пластичних мистецтвах і музиці, а й у міфологічних уявленнях і в повсякденній понятійній системі, яка є метафоричною за своєю суттю.

Тому хореографічне і музичне мистецтва все ж мають чи не найбільше коло творчо-когнітивних «точок дотику». Це, перш за все, невербальна форма мислення і самовираження (хоча в тій чи іншій мірі обидва завжди потребували під впливом слова або у тісному зв'язку з ним); метро-ритмічна основа як відтворення рухової природи; артикуляційні, гучнісно-динамічні, «дихально»-синтаксичні засади тощо. Відповідно вказані параметри впливають й на виконавський зріз обох видів мистецтв. Пози, кроки, міміка, жести, танцювальні рухи танцюристів сприймаються як елементи виразного мовлення і можуть бути асоційованими з музично-інструментальними, перш за все, виконавськими засобами і прийомами. Тож музична мова і образна сторона музики загострюють, підкреслюють значимість хореографічних засобів. Танцювальні рухи у комплексі пластики рук, корпусу, нахилів або поворотів голови, різноманітних хореографічних па сприяють танцюристів виказати свої думки і почуття, повідомити присутнім ті чи інші «стани душі» усім зрозумілою мовою – мовою рухів.

Таким чином, танцювально-рухове начало історично (від первинного синкретизму до спільної рухово-часової платформи «нового синтезу») так чи інакше є компонентом позамузичних чинників музичної системи виразовості. Виявлення танцювальних витоків музичного мистецтва, значення танцювальності в музиці, їх співвідношення і взаємовплив на семантичному і структурному рівнях відповідають прагненню знайти додаткові підстави для виявлення образно-сислової сутності академічної музичної творчості і тому є актуальним зрізом музикознавчого дослідження.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової і відповідає темі № 11 «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2016 – 2021 рік.

**Мета дослідження** – визначення впливу танцювальності на жанрові та стилеві параметри академічного музичного мистецтва.

Вказана мета зумовила необхідність вирішення наступних **завдань**:

- виявити рухово-пластичні та метроритмічні аспекти взаємодії музичного і хореографічного видів мистецтв;
- проаналізувати поняттєво-змістові параметри явища і поняття танцювальності, виявити його жанро- і стилеутворювальні властивості;
- розглянути специфічні для музичного мистецтва явище і категорію інструментально-виконавського ігрового руху, його співвідношення у виконавській інструментальній і диригентській техніках з хореографічними рухами;
- порівняти інтонаційну природу музичного і танцювального мистецтв;
- дослідити значущі аспекти взаємодії хореографа та концертмейстера у необхідному процесі спільної інтерпретативної діяльності концертмейстера і хореографа;
- охарактеризувати рухово-танцювальні аспекти у семантиці музичного тематизму;
- дослідити семантичні та музично-мовні засади втілення танцювального начала в жанрових видах старовинної танцювальної інструментальної сюїти, концерту та сонатно-симфонічних циклах.

**Матеріалом дослідження** стала музика сюїтних, концертних та сонатно-симфонічних жанрів з точки зору вияву в них ознак та впливів танцювальності (у широкому та вузькому смислах).

**Об'єкт дослідження** – академічне музичне мистецтво в його жанрово-стилістичному різноманітті.

**Предмет дослідження** – танцювальність в музиці у її жанро- і стилеутворювальних властивостях.

**Хронологічні межі дослідження** визначені історичним підходом до академічного музичного мистецтва та виявленням його еволюційного характеру, передбачають охоплення музичної творчості від класицистського періоду до сучасності, з виокремленням жанрового і стилістичного змісту.

**Методологічна і теоретична основи роботи** визначаються основними положеннями фундаментального вчення Б. Асаф'єва про *музичну інтонацію та інтонаційно-рухову природу музики*, а також науковими працями в галузях: *часу і хронотопу* (М. Бахтін, Г. Гадамер, Н. Копистянська, Є. Синцов, В. Топоров, Е. Фромм, Й. Хоффман та ін.), *музичного хронотопу* (В. Забірченко, Л. Казанцева, Н. Лебедева, К. Руч'євська, О. Самойленко, В. Суханцева, А. Торопова та ін.); *теорії руху, моторності, пластичності* (Ю. Абдоков, С. Анфілова, О. Астахова, І. Барсова, М. Друскін, О. Зінич, М. Каган, В. Колоней, Т. Киришева, О. Оганезова-Григоренко, Т. Рибкіна, Є. Синцов, О. Суббота, В. Топоров та ін.); *теорії музичного ритму* (М. Аркадьєв, Б. Асаф'єв, Д. Кирнарська, В. Колоней, К. Руч'євська, Б. Теплов, М. Харлап, В. Холопова, В. Якубовська та ін.); *музичної психології* (Л. Виготський, С. Кирнарська, В. Петрушина, С. Рубинштейн, О. Самойленко, М. Старчеус, Б. Теплов, К. Тарасова та ін.); *танцювального мистецтва, танцювальності, танцювальної музики* (Ю. Абдоков, С. Анфілова, В. Басс, Г. Безугла, В. Ванслов, Ю. Друскін, О. Дулова, А. Занкова, Т. Казначєєва,

В. Конен, Л. Пилаєва, О. Шакірьянова та ін.); *семантики в музиці* (М. Арановський, В. Бобровський, М. Бонфельд, Н. Горюхіна, В. Забірченко, Н. Корихалова, М. Лобанова, А. Малінковська, В. Медушевський, Є. Назайкинський, І. Пясковський, О. Самойленко, С. Скребков, В. Холопова та ін.); *музичного мислення, смислового призначення музики* (М. Арановський, М. Бахтін, Ж. Бодрийяр, М. Бонфельд, Л. Виготський, Г. Гадамер, Г. Демешко, В. Медушевський, Є. Назайкинський, Т. Рибкіна, О. Самойленко, І. Стогній, В. Холопова, Ю. Холопов); музикознавчими дослідженнями, присвяченими проблемам жанру і стилю (В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Долинська, Л. Кирилліна, В. Конен, І. Коханик, І. Кузнєцов, Т. Ліванова, Л. Мазель, Є. Назайкинський, О. Самойленко, О. Садовнікова, О. Соколов, А. Сохор, С. Тишко, В. Холопова, Ю. Холопов, А. Цукер, В. Чинаєв, Б. Яворський та ін.); *проблематики музичного тематизму* (В. Бобровський, В. Валькова, О. Жихаревич, В. Задерацький, Є. Назайкинський, К. Ручьєвська та ін.)

**Методологія дослідження** полягає в застосуванні загальнонаукових підходів і принципів – системного, синергетичного, історичного, еволюційного підходів, а також компаративного, естетико-культурологічного, історичного методів. Важливими для реалізації завдань дослідження виступають семантичний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий і виконавський підходи.

**Наукова новизна дисертаційного дослідження** полягає в наступному:

*Вперше:*

- виявляється взаємозалежність танцювальності в музиці та семантичних якостей академічного музичного мистецтва, передусім, інструментального, що дозволяє визначати його специфічні жанрово-стильові властивості;
- надано авторське визначення поняття танцювальності в музиці;
- визначаються спільні образно-сміслові та метроритмічні мовні засади музичної та хореографічної творчості;
- визначаються інтерпретативно значущі аспекти взаємодії хореографа та концертмейстера;
- розкривається специфіка рухово-танцювальних чинників у семантиці музичного тематизму.

*Одержали подальший розвиток:*

- характеристики провідних жанрових форм академічної інструментальної музики в творчості зарубіжних та українських композиторів.

*Уточнено:*

- поняття пластичності, інструментально-виконавського ігрового руху і музичного тематизму.

**Практична цінність.** Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані у навчальних курсах історії європейської музики, музичної семантики, у класі концертмейстерства (для піаністів та баяністів) у ЗВО мистецтва і культури.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 11): Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної

освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 30 квітня – 1 травня 2015; 19–20 квітня 2018 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 4-5 грудня 2015); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 25–26 квітня 2016); I і II Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (Одеса, 11-17 червня 2018 р., 31 травня – 03 червня 2019 р.); Науково-практична конференція «Сучасне виконавське мистецтво: особистість митця» (Одеса, 9 грудня 2019 р.); Міжнародна музикознавча конференція «Музика та музикознавство у реальному світі: існування без обмежень» (Одеса, 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 28-29 квітня 2020 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Мистецький форум» «Деякі аспекти цифрової трансформації мистецької освіти» (Одеса, 24 травня, 2020 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 30 листопада 2020); I Міжнародна науково-практична конференція «Культура, освіта, творчість: всесвітні технології, авторські ідеї, традиції та новаторство» (Одеса, 2 грудня 2020).

**Публікації.** Основні ідеї дисертації викладені у 4 публікаціях у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту дисертації – 159 сторінок. Список використаних джерел містить 234 позиції.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **ВСТУПІ** обґрунтовується вибір теми і проблеми дослідження, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета й завдання, методологічна основа і наукова новизна роботи, практичне значення дослідження, надається інформація про апробацію, публікації, структуру та обсяг дисертації.

**РОЗДІЛ 1. «ЯВИЩЕ РУХУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ: МУЗИКА І ТАНЕЦЬ»** складається з чотирьох підрозділів.

У підрозділі 1.1. «**Рухові та метроритмічні аспекти взаємодії музичного і хореографічного мистецтва**» вказується, що певним чином усі види мистецтва природно «схильні» до синергетичних процесів. Але з точки зору безпосереднього підсвідомо-первинного втілення позахудожнього або художнього повідомлення музика і танець пов'язані через руховий аспект людського буття, який визнається первинною сигнальною системою у процесі комунікації. У підрозділі розглядаються поняття руху, метру, метроритму, ритму, пластичності, інструментально-виконавського ігрового руху.

Явище руху специфікується як у музичному, так і у хореографічному мистецтвах у категоріях метроритму, а також хронотопу – як цілісного процесуально(часово-)-спатільного переживання, яке виражається специфічними мовними засобами в кожному з вказаних видів мистецтва й висуває об'єктивні умови для утворення спільної платформи виразовості. В академічному мистецтві це проявляється, передусім, у синтетичних жанрових типах, наприклад, у балеті.

Але через іманентну необхідність безпосереднього застосування рухових компонентів (в хореографічному і музично-інструментальному виконавстві – буквально, у вокальному – більш опосередковано) та опосередкованого втілення руху через часовий фактор вираження і ідейного розвитку музично-звукове і рухово-хореографічне мистецтва виявляються найбільш близькими у системі мистецтв. Цілісність, повнота різноманітності, зокрема, поліфонічної; емоційно-психологічне й інтелектуально-логічне наповнення у процесах становлення та розвитку позавербальних музичної і хореографічної ідей утворюють специфічні часопростори (хронотопи), які іманентно (від первинного синкретизму до сучасної синергії) налаштовані на органічне (природне) відбиття *мислечуттєвої повноти*, а отже, спрямовують дані часопростори до семантичного статусу. Тільки у живій виконавській процесуальності «розгортання/стиснення переживання» (змінності-розвитку) стає можливим взагалі як визначити саме переживання (у порівнянні змінних фаз), так і уособити явище і категорію часу (самостійність якої у чистому вигляді, поза «вимірювання» простору заперечують фізики), тобто *живого смислового руху*. Поза рухом час неможливо помітити взагалі, а у вимірах музичного або хореографічного хронотопу рух стає семантично наповненим, сприймається як проживання-переживання. Саме цим художній час відрізняється від фізичного, виробляючи відповідні мистецькі (музичні й хореографічні) мовні системи експресивно-художнього толку. Великої ролі тут набуває спільно-відмінна (для хореографії і музики) категорія пластичності. «Пластифікація» часопростору (Є. Синцов) і здійснюється у співвіднесенні останнього з експресивно-психологічним відчуттям часу, коли людина не тільки пізнає часопросторові особливості у їх динаміці, навіть, корегує-організовує їх, а й усвідомлює (на речовому та мисленневому рівнях) існування власної особистості у співвідношенні, діалозі з іншими та з навколишнім світом.

Спільною, безумовно невід'ємною для музики і хореографії у рівній мірі, мовною платформою (в специфічних мовних системах) постає часова категорія темпометроритму. Через базовість ритмічного мовного чинника для обох вказаних мистецтв стає практично неможливим виявити первинність його походження у музиці або танці, адже їх синкретизм сягає доби «земляних барабанів» та вистукування ритму (руками, долонями чи за допомогою певного предмета-знаряддя), де «музично-інструментальний» та «танцювальний» компоненти вираження співпадають. Саме темпометроритмічна категорія постає визначаючим жанровим началом в обох видах мистецтв.

Виявляються й мовні відмінності метро-ритмічного втілення в музиці та у танці. Вказується на залежність пластичної реалізації музичної метрики від змістової сторони музичного тексту. В ході еволюції як музичного, так і хореографічного мислення фіксується поступовий відхід від необхідності чіткого наслідування тактувальним ознакам у чергуванні сильних/слабких долей, до індивідуально-конкретного переосмислення метричного угруповання за принципом звуження або розширення, убік «неформального метру», з підпорядкуванням останнього лінійно-фразувальній експресії хронотопу. Адже раціональна статика метричної організації музичного й хореографічного розгортання своєю «кількісною» якістю майже нічого не повідомляє сприймаючій свідомості, формалізуючи

просторове уречевлення ритму (чого у танцювальній музиці уникнути набагато важче, ніж при виконанні творів інших жанрів). Семантичне ж осмислення ритму передбачає уособлення звукової матерії, яка рухається, дихає, передаючи експресивний вимір мистецтва у становленні й формоутворенні.

**У підрозділі 1.2. «Танцювальність у музичному жанро- і стилеутворенні».** Серед простих первинних жанрів (найпростіша вокальна музика, танець і марш) танець представляє чи не найбільшу кількість і розмаїття подальшого опосередкування «укладеної в первинних жанрах художньої дійсності»<sup>1</sup> (М. Бонфельд); ці жанри вже затвердилися у якості знакових стильових характеристик академічної музики і представляють собою сталі інтонаційно-семантичні утворення: вальсовість, менуетність, мазурочність, полонезність, сарабандовість та ін. Вказується, що первинні жанри танцювальної музики (фольклорної та придворної) утворили один з важливіших компонентів у формуванні професійної композиторської творчості, поставши дієвим чинником музичної моторності. В аналізі даної проблематики дисертант відштовхувався від концепції А. Сохора про жанрові засади музичного мистецтва (сигнальність, звукозображальність, розспівність, декламаційність, моторність<sup>2</sup>) та ноетичної концепції універсальних музичних смислів О. Самойленко (пам'ять, любов, гра). Їх цінність в музиці обумовлюється одночасними характеристиками узагальненості та якісної визначеності: в кожному з наведених понять згорнуто/концентровано виражена особлива, специфічна, властива тільки йому одному іманентна якість, закріплена у відповідних семантичних структурах. З огляду на якісну визначеність даних понять, яка виявляє себе в сукупності неповторних властивостей, *танцювальність* визнається нами як прояв музичної моторності (загальної якості звукоінтонаційного руху, що відбивається у його часовій організації – стильовий аспект) та як конкретизація організованої метроритмічної пульсації, артикуляційно-фактурних засобів і тематизму (жанровий аспект). Таким чином, танцювальність стає важливим семантичним знаком в музиці. Танцювальність володіє і значною внутрішньою розгалуженістю, детермінованою множинністю «точок прикладання» (Б. Асаф'єв). Однією з таких точок виступає музичний танцювальний тематизм, в контексті якого великою мірою сконцентровані смислові структури музичного тексту.

Вказується, що танцювальність як втілення пластичної природи конкретних танців дозволяє створити своєрідну атмосферу «ритму спілкування», коли мислечуття й переживання людини передаються позавербальними засобами, асоціативно пов'язаними з танцювальними рухами, позиціями, положеннями, мімікою, жестами і характеризується ясністю і характерністю метроритмічної організації (уповільненням і прискоренням рухового потоку, використанням пауз, витонченістю ритму і зв'язком його з танцювальним рухом), відповідним ідейно-образним характером, як правило – квадратністю і симетрією композиційної структури.

<sup>1</sup> Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение. М., 2001. С. 165

<sup>2</sup> Сохор А. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. М., 1971. С. 297.



У підрозділі виявляється значення танцювальності в музичній творчості, виявляються її танцювальні витoki, вивчаються хореографічні і музичні властивості на семантичному і структурному рівнях і дослідженні специфіки їх відображення в тематизмі і формоутворенні. Такі напрями дослідження танцювальності продиктовані прагненням знайти додаткові підстави для осягнення образно-сислової сторони музичних творів. Матеріалом дослідження стали твори М. Равеля, І. Стравінського, П. Чайковського та ін., в яких досить виразно проступають танцювальні прототипи. Різні танцювальні жанри, затребувані в музиці, виявляють функціонування власної жанрової та стильової семантики в художньому світі музичного твору, що дає можливість конкретизувати його образно-змістовний план через елементи музичної мови хореографічних компонентів танцю – від визначальної ролі моторно-пластичного начала в семантизації тексту до різноманітної трансформації усталеної семантики танцювального прототипу. Одночасно танцювальність постає для багатьох композиторів найважливішим способом художнього узагальнення, а часом і прояснення його глибинного сенсу.

У підрозділі 1.3. «Інтонаційна природа музичного та хореографічного мистецтва» стверджується, що інтонація як «найважливіша загальнохудожня категорія»<sup>3</sup> (В. Медушевський) вказує на процесуальний характер; особистий, індивідуальний тип висловлювання, який характеризується визначеністю, конкретністю, цілісністю і семантичною навантаженістю. Саме ці риси інтонаційності висувають її у якості властивості, перш за все, мобільно-часових виконавських мистецтв, пов'язаних не тільки зі словом, звуком, але і з рухом. Інтонація є живим виконавським (композиторським) втіленням мислечуття і фіксується у вигляді художнього елементу або цілого (музичного, хореографічного, літературного, режисерського) тексту, який іманентно володіє індивідуально-процесуальною варіативною природою. У фундаментальному значенні інтонації для функціонування музики як виду мистецтва рух (ритмо-часовий процес), що організує музичну образність у живій процесуальності, існує не в якості підлеглого компоненту, а в нерозривній єдності з інтонацією, адже в основі всієї людської культури (музики, зокрема) лежать здібності людини до рухових і осмислено-мовних проявів, уособлених через метро ритмічну систему виразовості. Тому важливим для даної дисертації виступає асаф'євське поняття ритмоінтонації, що адресує, у тому числі, до явища танцювальності у музиці, яке постало однією з невід'ємних рис останньої. Саме ритмоінтонація, поставши у витоків формування музичного переживання, актуалізувалася в музиці XX–XXI століть аж до «повного майже відсунення мелосу як самостійної галузі інтонування»<sup>4</sup>, у якості змістового начала музики. Ми спиралися і на концепцію пластичного образу ритмоінтонації І. Рибкіної, трактоване з позицій закладених в музичному тексті передумов моторного втілення ритмоінтонації (її пластичний еквівалент), а також рухового її моделювання (пластичний компонент її сприйняття). Отже, ритм в музиці проявляється як категорія естетично-змістова, яка визначає емоційний рух інтонації, згущується і розріджується.

<sup>3</sup> Медушевський В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 69

<sup>4</sup> Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Изд. 2-е. М.-Л.: Музыка, 1971. С. 35.

Стрижнем стереотипів музичного змісту (інтонаційних, моторно-рухових і просторово-часових), які спираються на комплекс неспецифічних музичних засобів, є певні комунікативні ситуації, що тяжіють до найдавніших метасмислів (уособлених у наведеній ноетичній концепції О.Самойленко). Відповідні інтонаційно-комунікативні форми кореспондують з найдавнішими інтонаційними формами – протоінтонаціями, породжуючи у людини підсвідомі емоційні імпульси, що доповнюються «моторно-пластичним малюнком» і «просторово-часовим образом, який асоціюється з ситуацією виконання і сприйняття» (В. Медушевський). На руховому рівні, коли до процесу сприйняття підключені тілесно-моторні прояви людини, протоінтонація відчувається як якийсь інтеграційний (нерозчленований) жест, пластичний вигляд якого моделює розгортання комунікативної ситуації. Танцювальність у такому смислі посідає місце важливої протоінтонації, здатної породжувати і моделювати рухово-пластичні образи (матеріалізовано конкретні у метроритмічних фігурах пульсації або ідеаційно визначені у неспецифічних рухових уявленнях).

В пластичних витоках виявляються особливості «ритмоінтонації образів танцювальних жанрів в музиці» (Б. Асаф'єв), перш за все, класичного стилю («селянських танців» в симфоніях Гайдна, «салонних менуетів» в музиці Моцарта, «танцювальної тривимірності» в симфонічних полотнах Бетховена). Подібне художнє переживання музики, збагачене руховим уявленням, відкриває перспективи як конкретизування образу, так і типового узагальнення, що становить сутність того чи іншого музичного жанру (вальсовість, полонезність, мазурочність тощо). При цьому необхідним є виявлення не тільки ритмо-часових («безпосередньо пластичних») компонентів музичної мови, а всього комплексу виразових засобів («узагальнено пластичних»). А ритмічні формули танців і танцювальні форми особливо сприяють поглибленню ритмоінтонаційного втілення (композиторського і виконавського) й сприйняття.

**Матеріал підрозділу 1.4. «Взаємодія хореографа та інструменталіста-концертмейстера як основа інтерпретаційного процесу** розширює уявлення про визначальні аспекти спільної музично-хореографічної інтерпретації у мистецтвознавчому та виконавсько-теоретичному зрізах. У підрозділі аналізуються специфічні параметри творчої взаємодії концертмейстера та хореографа в репетиційному та концертно-виконавському процесі на основі спільних когнітивно-виконавських засад. Оскільки танець, слугуючи різним цілям, створює свій художній світ, але в обов'язковому зв'язку з музикою. Тому під час хореографічного виконання концертмейстер так само має враховувати, а значить, і знати тонкощі хореографії (прийоми, термінологію, рисунки, постановку, технологічні моменти тощо). Так, концертмейстер має оволодіти такою непростю професійною якістю, як розвинута візуально-пластична або «хореографічна пам'ять» (Г. Безугла) задля свободної орієнтації у двох партитурах – «інструментальній» та «сценічно-хореографічній». Тож концертмейстеру (і не тільки балетного спектаклю, а й будь-якого окремого танцю) дуже важливо добре знати танцювальну партію виконуваного номеру (або танцювальної вправи) – пластично-просторовий рисунок; темпо-метричні аспекти; акцентні-«дихальні» моменти; так само, як концертмейстеру вокального, хорового або

інструментального класу – мелодійно-інтонаційні, метроритмічні, артикуляційно-тембральні, специфічно-інструментальні (вокальні) властивості твору, інструменту (голосу), конкретного виконавця. Для музиканта-інструменталіста це непросте завдання, пов'язане з майже професійним (наразі зорово-пластичним) оволодінням хореографічними виконавськими тонкощами мислення. Іншою важливою проблемою взаємодії хореографа (танцюриста) і концертмейстера можна вважати «вірний темп», адже обидва види існують у часовій категорії. І ця тема часто може стати «болючою» у спільному інтерпретаційному процесі. Музиканти вимагають від танцюристів здатності чути музику, музикальності виконання, і хореограф не може нехтувати цією властивістю загальної концепції. Але і концертмейстер-музикант має погодити власні виконавські наміри з хореографічною темповою логікою і її музичним обґрунтуванням, власним знанням хореографічного матеріалу, індивідуальними властивостями танцюристів, нарешті, зі спільною музично-хореографічною концепцією твору. Вказується і на важливість для хореографічного класу вміння концертмейстера імпровізувати і грати на слух. Не можна обійти увагою з точки зору взаємодії, окрім вказаних виконавських, ще два аспекти – педагогічний і психологічний.

**РОЗДІЛ 2 – «ВТОРИННІ ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ТЕМАТИЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ»** включає 4 підрозділи, в яких характеризуються різні жанрові типи академічного музичного мистецтва, втілені специфічними та неспецифічними засобами виразовості.

**Підрозділ 2.1. «Рухово-танцювальні аспекти у семантиці музичного тематизму».** Описуються «передтематичні» умови у розвитку музичної творчості, які дозволяють виокремити феномени «поля народження теми» (О. Жихаревич). Серед них виділяються наступні: автономізація (жанрова визначеність, специфічна виразовість) музичного мистецтва шляхом нотопису (з фіксацією ритму і звуковисотності), що «схоплює» час і відкриває просторовість музичного твору – і не тільки лінійність поліфонії, а й нові хронотопічні вертикалі гармонічних, метроритмічних і мелодійно-тематичних засобів; накладання гомофонних принципів мислення на поліфонічні упорядковується-диференціюється за ладово-гармонічними параметрами за допомогою універсалізації-темперації, коли пріоритети семантичної наповненості тонів пересуваються у їх внутрішні ресурси (їх гармонічного поєднання і тембральності) та до метроритмічної стихії; уніфікована ладова модель висуває у якості центру не групу направляючих ознак, а акорд (далі – співзвуччя, інтервал, тон) та закінчене сольо-тематичне утворення. Поняття «тема» запозичується від XVI століття з риторичної теорії і спочатку відповідає настановам поліфонічного мислення, все ясніше кристалізуючись у функціонально-просторовій ієрархії гомофонії. Метроритмічні кореляції музичного тематизму відбуваються паралельно з кількох боків, зокрема, під впливом вербально-поетичного й танцювального часу-пульсації. Це розгортає мелос до пошуків власного специфічного смислу вже у надрах поліфонії і повністю реалізується у гомофонії. Пошук мелодійної осмисленості ведеться на різних рівнях і дає різні результати. Акцентуючи конструктивний аспект, тематична структура (вже як цілісний мелодійно-гармонічний комплекс) відкриває тяжіння до варіативності або циклізації. Цьому сприяє іманентна ритмічна конкретизована

визначеність-ясність, зокрема, танцювально-тематичної семантики з можливостями до нового способу узагальнень (через рухові компоненти), варіювань аж до сучасної «всеелементності тематизму» (В. Холопова) через розширення кола засобів виразовості (у тому числі метро-ритмічних). Відчувається і вплив міцного фольклорного імпульсу з усталеними мелодіями-темами пісенного або танцювального характеру.

Інтонанційне (зокрема, й ритмоінтонаційне) поле тематизму класико-романтичної доби належало до сфери екстрамузичної (М. Арановський) семантики у щільному зв'язку з предметним світом, визначаючи відповідні жанрові прообрази тематизму, як сталі пласти музичного смислу (сигнальність, танцювальність, пісенність-романсовість, маршовість, хоральність, музично-риторичні фігури тощо). Від ХХ століття посилюється іманентно-музична асоціативність («інтрамузична семантика»), з формуванням нової інтонаційності. Танцювальність рухається у бік подальшої узагальненості або заміщення іншими (наприклад, тембровими) модусами звучання. Тематизм від етапу своєї «концентрації» переходить до стадії «розосередження».

У підрозділі 2.2. «Старовинна танцювальна інструментальна сюїта» вказується, що в музичному мисленні ХVII і ХVIII століть поняття і явища танцювальності й моторності практично співпадають, уособлюючи в музичномовній системі остинатний принцип проведення лаконічного ритмічного мотиву (з особливим механізмом музично-інструментального смислопородження), що апелює до упорядкованості руху як такого, коли навіть маршовість також сприймається як танцювальність. Визначається роль неприкладних (для слухання та сумісного виконання, дозвільного і концертного спрямування, зокрема, клавирна танцювальна сюїта), прикладних (неспецифічно-ситуаційні форми розважальної музики, насамперед, у супроводі балів та інших звеселень, у тому числі – ансамблево-оркестрова танцювальна сюїта) і напівприкладних (синтезована дозвільно-репрезентативна форма) сфер (О. Шакірьянова) функціонування танцювальної музики у становленні жанру танцювальної і картинно-зображальної сюїт. Це відбивало принципи «просвіченого дозвілля» ХVII і ХVIII століть. Танцювальна музика становила значну частину творчості німецьких, австрійських і французьких композиторів того часу, оскільки її написання вважалося престижною справою. Повсюдне загальне захоплення музикою і танцями зумовило багатство самих форм музичної практики в контексті дозвілля. Вони були найрізноманітнішими – від концертних форм до різних видів домашнього музикування, від професіоналізму до любительства, залучання і створення нових жанрових форм. Але танцювальна музика відігравала найважливішу жанро- і стилеутворювальну роль, впливаючи на конкретику музично-мовних засобів.

Зокрема, відзначається дискретність музичної фрази, часта зміна ритму і темпу, які передають специфічну виразовість хореографії бароко, коли «складна виразність» і танцю, і інструментального супроводу відбивалася в вишуканому поєднанні найрізноманітнішого ритму як провідного моменту виразовості (з урахуванням «досвіду танцівника» у його знанні незліченних способів поєднання темпів і фігур, що надає «блиску виконання», концертності). Такий контраст узгоджувався з посиленням ясності й випуклості музичного образу, прагненням до

більшої концепційності (з взаємним стимулюванням сфер). За рахунок танцювальності розширювалася і сфера життєвого змісту, доступного інструментальним жанрам, а це – найважливіше завоювання XVII століття, що висунуло європейську інструментальну музику на самостійне місце в низці художніх жанрів. З цим пов'язано і нове ставлення до інструментального тематизму, до принципів розвитку всередині композиційної одиниці, до формування циклу з низки контрастних частин. Дотримування певного роду ритмічного руху всередині танцю (або в частині сюїти, що розвивається за принципом танцю) дозволяло досягти необхідної єдності цілого, монообразності п'єси, на відміну від іншого принципу канцонної теми-мелодії з її імітаційно-поліфонічним або внутрішньо-варіаційним рухом. Так образний зміст нової інструментальної музики спонукає до пошуків нового тематизму, до єдності його розгортання в межах частини циклу і до створення циклу з контрастних частин. Важливим принципом розгортання тематичного ядра (поруч з імітаційним і варіаційним шляхом) залишався танцювальний.

Вказується на різноманітність танців сюїти за їх національним, соціальним і часовим походженням, а також на тенденції набуття поліфонічної стилістики, концертності і програмності. Танцювальні впливи виявились настільки активними, що навіть програмні твори мали в своїй основі танцювальний прототип, зокрема й у інструментальній музиці для слухання (наприклад, французькій клавирній).

Прагнення знайти контрасти тематичного матеріалу, руху, загального складу, методів розвитку і т.п. сприяє розвитку у XVII столітті (між канцоною/фугою і танцем/сюїтою) цілої низки інших, синтезованих, що особливо характерно для Фрескобальді та Букстехуде. Аналізуються також танцювальні сюїти Ж.-Ф. Люллі, Л. Куперена, Ф.-К. Дакена, Я. Фробергера, Й. Гайдна, В. Моцарта і деяких інших композиторів.

**Підрозділі 2.3. «Танцювальні жанровість і тематизм в інструментальному концерті».** Інструментальний концерт, остаточно визначений у жанровому відношенні лише наприкінці XVII століття (попри «давність» прийомів концертування), також зазнав впливу танцювальності (передусім, вже апробованих її рис у сюїті). Характерно, що у цьому відношенні виділяються (і у академічній, і у фольклорній танцювальній культурах) смичкові – інструменти нового типу, більш віртуозно й артикуляційно-динамічно потужні, яскраві за тоном, більш «концертні».

«Концертизація» танцювального начала відзначається динамізацією верхнього голосу у русі більш дрібними тривалостями; варіативною змінністю ритмічних фігур різних танців у концертному розгортанні (поруч з набуттям рис оперної монодії з супроводом). Але і в подальшому розвиток інструментального концерту (як і сольної сонати) буде в значній мірі пов'язаний з побутовими традиціями танцювально-пісенного варіювання, танцювальності (поруч з традиціями багатоголосних канцон та оперно-аріозними модусами), що обумовлене, у тому числі, ствердженням гомофонного принципу мислення і танцювальним впливом у цілому. Вже у концертах Кореллі намічається тенденція поліфонічного полегшення першої швидкої частини циклу, яка все більш тяжіє до моторності, пасажності, танцювальності або фанфарності тематизму.

Тематизм «короля концертів» – А. Вівальді – вміщує народно-жанрову мелодику, зокрема танцювального складу (з експресією гостро-синкопованих ритмів, з ритмічними перебоями, змінами ритмічних акцентів), тяжіє до жанровості (у тому числі, танцювальної), до світлої, легкої лірики, співвідносною з повільно-танцювальною образністю. Це надає музиці композитора впізнаваної дієвості (з контрастним компонентом споглядання). Присутній драматизм долається життєвою силою і оптимізмом у потоці життєствержуючого рухового компоненту – як чисто інструментальної, так і рухово-танцювальної природи. Простий динамічний принцип формотворення (скорочення частин до трьох, переважання крайніх швидких з єдиними контрастом другої повільної, рондоподібність замість фугірованого принципу), пасажна фігуративність, секвенції, часті танцювальні ритми, синкопи, короткі фрази фіналів також кореспондують з танцювальністю як організованим руховим потоком, пластичного розуміння форми цілого; повідомляють тематизму й формі танцювальної динаміки (навіть у мінорі) і запам'ятовуваності, природності руху.

У **підрозділі 2.4. «Танцювальність в сонатно-симфонічних жанрах»** стверджується, що крім загальновизнаних витоків, у тому числі, з інструментальної танцювальної сюїти та оркестрового концерту, класична віденська і навіть романтична симфонічна музика, не будучи зв'язаною з образами танцю в емоційно-художньому і формотворному планах (за винятком окремих, «жанрово-танцювальних» симфоній/частин Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана та ін.), виявляють багатосторонні, складно опосередковані зв'язки прийомів музичних формоутворення й тематизму. Танець і танцювальність відіграли і тут важливу семантичну роль.

Розглядається жанр симфонії з точки зору його походження, заснованого на танці і танцювальності. Показано, як танці, будучи чутним втілювачем життєвих емоційно-мисленневих модусів свого часу в зрозумілих всім знаках, входячи до сфери високого мистецтва, повідомляють симфонії і сонаті нові життєвий зміст, експресію та «лексику».

Структура класичної симфонічної теми (наприклад, Й. Гайдна) характеризується, як правило, лаконічністю, концентрованістю, періодичністю побудови, але виявляє й параметри танцювально-ритмічного начала (одного з начал тематизму у цілому), зокрема це: ясна моторна виразність; розробковість короткого ритмічного мотиву (що фактично відтворює остинатний танцювально-ритмічний принцип). Усе це органічно поєднується з позатанцювальними інтонаційно-мелодійними оборотами або з поліфонічними прийомами. У «танцювальних» частинах циклу (менуєт, фінал) вказана танцювальна остинатність є єдиним принципом. Але, на відміну від фольклорного жанрового прототипу, симфонічна тема (професійної академічної традиції) уособлюється у цілісну художньо-музичну стильову систему з рисами симетрії, періодичності, розчленованості, ритмічної остинатності у єдності метро ритмічних, тональних, оркестровочних і ступінчастої гучнісної динаміки.

Романтична симфонія відрізняється введенням і посиленням вільного індивідуалізованого ліричного вислову, що змінює і структуру симфонії, і її загальні ідейні настанови. Психологізовано-ліризовані інтенції симфонічного

жанру (часто з програмністю нового типу) трансформують і принцип рівномірності метроритмічного чергування долей на користь вільного агогічного типу, який, втім базується на прискоренні/уповільненні (затриманні, накопиченні тощо) малих або найменших ритмічних пульсуючих одиниць-мотивів (глибокої внутрішньої ритмічної організації), з посиленням ролі тріольності (коріння якої сягають певної танцювальної тридольності), пунктирних ритмів, пауз, фермат тощо. Програмність, персонажність тематизму, поруч з ліризацією, посилює й жанрово-танцювальні елементи з розширенням їх різновидів (у тому числі, гібридів), наділяючи їх новим семантичним значенням узагальнено-концепційного толку.

У ХХ століття симфонічний жанр, зберігаючи свої іманентні властивості до розкриття в музично-інструментальних образах ставлення до найважливіших проблем людського буття, виявлення найглибших рефлексій людини вдається до надзвичайного розгалуження як самих концепцій, так і засобів виразовості, синтетичних форм і прийомів, з тяжінням до посилення авторського психологізованого начала. Тут, відповідно до авангардної/поставагардної, модерної/постмодерної полістилістичної парадигми, поруч «співіснують» грандіозні симфонічні концепції та тяжіння до камерності рефлексуючої свідомості, розміркування-споглядання та напружений трагізм, програмність та «абсолютність» інструментального вираження, традиційні та новаційні засоби гри та композиторської мови тощо. Танцювальність у таких умовах то притягається для конкретизації та урізноманітнення, загострення та впізнавання певних семантичних знаків, то «ховається» для втілення найбільшого ступеню узагальненості, але так чи інакше зберігає модус пульсації (у будь-яких темпах, метро ритмічних утвореннях, уповільненні/прискоренні часу на основі вичлених сегментів) – як відтворення життєвої та космічної живої енергії. Виявляються національні особливості танцювальності в симфонічному жанрі.

Зазначені тенденції підтверджується прикладами симфонічної музики Й. Гайдна, М. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковського, С. Рахманінова, Л. Ревуцького, С. Слонимського та деяких інших.

## ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних заключних визначень та узагальнень.

Підкреслене панування рухо-пластичного компоненту в музиці і хореографії як спільна платформа мистецького буття, представлено як у первинності їх синкретичного вираження, так і в специфіці власних виразових музично-мовних систем, залишає дані види мистецтв завжди відкритими до найрізноманітніших «кроків» назустріч одне одному, до синергетичних інтенцій творчості. Розвиваючись від початку у щільності взаємовпливів та семантично-образних розшарувань, мовних специфікацій, музика і танець об'єднуються загальною колізією життєвої пульсації метроритмічних структур, часової процесуальності розгортання спатільно-пластичних компонентів вираження, виявляючи співзвучні концептуальні вирішення. Рух та втілення його різноманітних проявів завжди є і буде визначною іманентно-природною рисою в музичних та танцювальних самовираженнях людини. Особливо це стає помітним на фоні актуалізації у ХХ

столітті метроритмічної звуковиразжальної системи. Рухові інтенції детермінуються як в музиці, так і в танці у категоріях метроритму, а також хронотопу – як цілісної процесуально(часово)-спатільної повноти переживання. У мистецькому (музичному і танцювальному) хронотопі художній час «збирається», виступаючи специфічною формою художнього простору, його «четвертим виміром». Одночасно, художній простір, розгортаючись/згортаючись у часовому плинному русі, сам стає його невід’ємною частиною, його одиницею, забезпечуючи «невловимо-вислизаючому» часу необхідну наповненість-речовість, конкретику вираження й переживання. Подібне емоційно-психологічне та інтелектуально-логічне наповнення у процесуальності розгортання (репрезентування) позавербальних музичної і хореографічної ідей спрямовують дані часопростори до семантичного статусу. Саме у такому хронотопічному смисловому полі і відбувається «зустріч» музики з танцем, з тими характерними руховими тілесними знаками, які є носіями пластичної конкретики та узагальнено-вираженої підсвідомої енергії життя. В русі уособлюються емпіричне відчуття зовнішніх відносин між «до» і «після», коли перше (минуле) усвідомлюється як «колишнє сьогодні», а друге (майбутнє) – як «наступне сьогодні». Музика і танець у виконавському акті репрезентують сумарний зміст минулого, теперішнього і майбутнього, мають ознаки експресивної безперервності і незворотності.

Пульсація, агогіка, гравітаційно-сміслові тяжіння, конфліктна взаємодія у виконанні танцювальних рухів історично співвідносились у синкретичному процесі (емоційно посиленому багатоканальністю вираження) зі звучною музичною тканиною та її презентацією голосом або на інструменті, інтуїтивно набуваючи емоційно-семантичної змістовності. У цьому відношенні можна відзначити два взаємопов’язаних пласта – мовної виразової системи (передусім, метроритмічних структур, їх поєднання, співставлення, формотворчої архітектоніки) і безпосередньої рухової пластики. Перший пласт в ході еволюції як музичного, так і хореографічного мислення проявляється в організаційних процесах метроритму і виявляє поступовий відхід від ударно-тактувального чергування сильних/слабких долей на користь індивідуально-психологізованого (у необхідному контрасті з лірикою вираження) переосмислення метричного угруповання за агогічними принципами «неформального метру», але на основі утримання найменших (притаманних танцювальності вираження) ритмічних одиниць-структур у лінійно-фразувальній експресії хронотопу. Другий пласт наочно та відчутно проявляється в інструментальній грі<sup>5</sup> – сфері, де метроритмічні танцювальні модуси та їх членування/поєднання опрацьовувалися музикою найбільш активно (утворивши один з важливих напрямків розвитку та подальшої автономізації музичної й чисто інструментальної творчості у виробленні власної музично-мовної системи). Ритмічна багатоплановість виконавських рухів, передусім, струнників або клавішників (духові уособлюють метро ритмічне членування на рівні визначених дихальною тривалістю компонентів форми) утворює самостійну структуру часової організації музичного тексту. Утворюється сфера, в якій частина ритмів музичного

<sup>5</sup> Пізніше – у диригентському виконавстві



тексту сполучається з певними виконавськими ритмами, формує їх. Також існує «зворотний зв'язок»: ритмічна організація виконавських рухів впливає на ритми й загальну й конкретизовану моторику музичного (танцювального) тексту, що потрапляють до цього поля взаємодії. Вказані процеси демонструє творча взаємодія хореографа та концертмейстера у процесі спільної інтерпретативної діяльності, що дозволяє розглядати основний предмет даного дослідження як цілісний і унікальний феномен у констатації феноменологічного статусу музично-танцювальної єдності як художньої цілісності навіть поза межами власне синтетичних жанрів. В даному процесі з особливою силою проявляється характер мистецтва як творчості, що творить паралельні, самостійні світи і особливий просторово-часовий вимір – музичний хронотоп.

Звуковий образ музики з точки зору виявлення пластичних еквівалентів музично-виразного комплексу утворює специфічну ритмоінтонацію, співвідносну з танцювальною. Частковий вияв цієї проблематики представляє моторно-руховий компонент ритмоінтонації в контексті семантики танцювальних жанрів. Тому просторово-рухові образи частіше виникають саме на підсвідомій танцювально-руховій – танцювально-жанровій основі, стаючи засобом музичного відтворення особливостей відображуваного жанру. Взаємозв'язок звукового і рухового образів реалізується через механізми пластичного моделювання у їх координації, що фіксується у поняттях «інтонування», «виконавська інтонація», «мова рухів», «мова руки» (Б. Асаф'єв), пластична ритмоінтонація (І. Рибкіна). В пластичних витоках виявляються особливості «ритмоінтонації образів танцювальних жанрів в музиці» (Б. Асаф'єв), перш за все, класичного стилю. Переживання музики, збагачене руховим уявленням, відкриває перспективи конкретизації образу і, одночасно, не заперечує чисто музичним жанровим типовим узагальненням, що в музиці уособлюються у поняттях вальсовість, полонезність, мазурочність тощо і, найбільш узагальненому, – танцювальність.

Танцювальність в музиці виступає якістю метроритмічно організованої у художньому часопросторі за допомогою специфічних засобів музичної і позамузичної виразовості форми руху; вона прямо або опосередковано пов'язана з танцювальними рухами. Танцювальність як прояв музичної моторності має стильовий та жанровий вектори. Стильовий вектор представляє більш широку дефініцію танцювальності – як форми осмислення узагальненого руху життєвої матерії, думки, почуття та пульсації. Жанровий вектор виділяє якість танцювальності в музиці у вузькому (асоціативно пов'язаному з танцювальними рухами тіла та конкретикою організованої метроритмічної пульсації) розумінні. Виходячи з найважливішої особливості академічної музики – високого ступеню впорядкованості основних складових художньої комунікації, стабільності взаємовідносин композитора-виконавця-слухача, жанрового наслідування (основні пріоритети в академічній музиці належать жанрам, сформованим кілька століть тому), а також зі спільної рухової метроритмічної природи, танцювальність у музиці виступає важливим чинником жанро- і стилетворення.

Різноманітність танцювально-жанрових проявів в музиці апелює до відповідних жанрової та стильової семантики в музичному творі, сприяючи конкретизації його образно-змістового плану через музично-мовні засоби – від

пріоритету конкретно-жанрового моторно-пластичного начала в семантизації тексту до варіативності усталеної семантики танцювального прототипу. Але ті самі засоби музичної мови та позамузичної семантики танцювальності можуть виступати найважливішим способом художнього узагальнення, прояснення глибинного смислу твору. Серед засобів конкретизації музичної образності можна відзначити дискретність музичної фрази (для більш ясної структурно-сислової організації музики), зміни ритму і темпу (для драматургічної дієвості, блискучої концертності), віртуозної моторності (як узагальнення життєвої енергії, доблесті та образного модусу радості). З цим пов'язане і нове ставлення до інструментального тематизму.

Будучи носієм індивідуалізованого і рельєфного музичного образу, мелодичного і завершено-структурного інтонаційно-виразових начал музики, тема одночасно живиться вербально-поетичним й танцювально-характерним векторами часового дихання-пульсації. Танцювальний вектор забезпечує ритмічну конкретизованість теми, її структурну й образно-семантичну визначеність-ясність з можливостями нового способу узагальнень (через рухові компоненти), до принципів розвитку всередині композиційної одиниці. Усе це спонукало до утворення нового класу – музично-танцювального тематизму, який, утворюючи вказані жанрові характеристики, виявив розгалуження стилістичного порядку в формуванні чисто музичних (чисто інструментальних) образно-стилістичних усталень – з відповідними впізнаваними музично-мовними особливостями.

Сказане призвело і до формування нових, сталих, чисто музичних жанрів. Так, у фактичному ототожнюванні танцювальності й моторності XVII і XVIII століть народилась танцювальна інструментальна сюїта. Музична мова вторинно-жанрових танців сюїти уособлювала остинатний принцип проведення лаконічного ритмічного мотиву (з особливим механізмом музично-інструментального смислопородження), чіткого структурного членування на різних масштабах форми, які передають специфічну виразовість хореографії бароко в соціально-культурних умовах «просвіченого дозвілля». Контрастні темпоритмічні співставлення сюїти визначали поступове тяжіння до певної концепційності народжуваного чистого інструменталізму, що виявлялося у новому ставленні до інструментального тематизму в цілому, до принципів розвитку всередині композиційної одиниці, до формування циклу з низки контрастних танцювальних або характерних (в паралель до танцювальних) частин. Монообразна цілісність окремих п'єс забезпечувалась певним типом ритмічного руху, а узагальнюючий образний зміст вторинного танцювального жанру нової інструментальної музики спонукав до пошуків нових прийомів розвитку тематизму, до єдності його розгортання у п'єсі-частині і до принципу циклізації на основі з контрасту. «Методичним» же принципом розгортання тематичного ядра (поруч з імітаційним і варіаційним) залишався танцювальний. Усе це, у тому числі, розгорнуло цілий новий напрям музичного інструменталізму – клавірну творчість.

Інструментальний концерт також не минув впливу танцювальності (передусім, вже апробованих її рис у сюїті). Метроритмічна організація і поетизовано-енергетичний модус танцювального начала зазнав рис концертності, що виявилось у динамізації теми і фактури у цілому віртуозним рухом дрібних тривалостей (чисто інструментальне начало, народжене, у тому числі, у варіативності танцювальної

музики); у контрастному співставленні різних моторно-танцювальних формул; у зв'язку з побутовими життєлюбними настроями та з гомофонним типом мислення; у вміщенні народно-жанрової танцювальної мелодики та ритміки (зокрема синкопованої, з «перебоями» та змінами акцентуації); у використанні секвентності та скорочень фразових структур фіналів. Усе привнесло до концертного жанру специфічної позитивної дієвості, танцювальної «життєлюбної» динаміки (з єдиноконтрастним компонентом споглядання).

Будучи природно-чутним носієм життєвих емоційно-мисленневих інтенцій відповідних епох, танці органічно вбудовуються до сфери високої музики через загальну зрозумілість рухово-пластичної знакової системи, повідомляючи високим сонатно-симфонічним жанрам життєвої свіжості танцювальної семантики, її м'язово-тілесної експресії, необхідних ствердно-святкових або характерних співставлень (перед можливим психологічними та катартичними музичними рефлексіями та узагальненнями вищого порядку). Навіть симфонічна мотивна розробковість опосередковано відтворює остинатний танцювально-ритмічний принцип. У розвитку симфонічних жанрів від класицизму до ХХІ століття у цілому можна відзначити як підкреслення жанрово-танцювальних засобів з розширенням їх різновидів (зокрема, гібридних), з посиленням їх семантичної значущості в узагальнено-концепційній цілісності симфонії, так і повне приховування як знак найбільшого ступеню узагальненості у семантиці «припущеного контрасту». Але не може бути втраченою як невід'ємна якість життєвої (індивідуальної та глобалізованої) енергії буття, як іманентна музична властивість – метроритмічна пульсація найменших метричних (також і ритмічних) одиниць, що уходить корінням у «глибинну танцювальність» людства в її первинній цілісності духовно-обрядового, життєво-побутового, діяльнісного, дозвільно-святкового начал.

Таким чином, танцювальність, будучи традиційною рухово-кінетичною, хронотопічно організованою моделлю змісту музики, володіє власними семантичними інтенціями, які через можливість різноманітного варіативного дроблення характеризуються певною відкритістю, здатністю до синергетичних процесів і виражаються музичними й позамузичними засобами.

### **Основні положення дисертації викладені в публікаціях**

*у спеціалізованих фахових виданнях України:*

1. Клещук В.П. Взаємодія хореографа та концертмейстера як основа інтерпретаційного процесу. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 480–490. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-480-490>
2. Kleschukov V.P. Musical and plastic nature of choreographic art (Музично-пластична природа хореографічного мистецтва). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 300–309. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-1-300-309>

3. Kleschukov V.P. About the interaction of intonation and kinesics in music (Про взаємодію інтонації і кинесики в музичному мистецтві). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 259–266. DOI: /https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-2-275-286.
4. Клещук В.П. Семіологічні аспекти музичного та хореографічного мистецтв: до проблеми взаємодії. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: ВД «Гельветика», 2020. Вип. 30. Кн. 2. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-22

### АНОТАЦІЇ:

**Клещук В.П. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню явища танцювальності у його впливі на еволюційні жанрово-стильові процеси академічного музичного мистецтва, передусім, музично-інструментального. Виявляється взаємозалежність танцювальності в музиці та семантичних якостей академічного музичного мистецтва. Танцювальність в музиці розглядається як прояв музичної моторності, що має стильовий та жанровий вектори впливу; як метроритмічно організована у художньому часопросторі за допомогою специфічних засобів музичної і позамузичної виразності форма руху.

Визначаються спільні образно-сміслові та метроритмічні мовні засади музичної та хореографічної творчості. Виявляються інтерпретативно значущі аспекти взаємодії хореографа та концертмейстера. Важливим аспектом роботи є розкриття специфіки рухово-танцювальних чинників у семантиці музичного тематизму.

Різноманітність танцювально-жанрових проявів в музиці апелює до відповідних жанрової та стильової семантики в музичному творі, сприяючи конкретизації його образно-змістового плану через музично-мовні засоби – від пріоритету конкретно-жанрового моторно-пластичного начала в семантизації тексту до варіативності усталеної семантики танцювального прототипу. Але ті самі засоби музичної мови та позамузичної семантики танцювальності можуть виступати найважливішим способом художнього узагальнення, прояснення глибинного смислу твору. Серед засобів конкретизації музичної образності можна відзначити дискретність музичної фрази (для більш ясної структурно-смісловій організації музики), зміни ритму і темпу (для драматургічної дієвості, блискучої концертності), віртуозної моторності (як узагальнення життєвої енергії, доблесті та образного модусу радості).

Музична мова танців інструментальної сюїти уособлювала остинатний принцип проведення лаконічного ритмічного мотиву (з особливим механізмом музично-інструментального смислопородження), чіткого структурного членування на різних масштабах форми, які передають специфічну виразовість хореографії бароко в соціально-культурних умовах «просвіченого дозвілля».

Інструментальний концерт також не минув впливу танцювальності, привнесло до концертного жанру специфічної позитивної дієвості, танцювальної «життєлюбної» динаміки (з єдиноконтрастним компонентом споглядання).

Як чутний носій життєвих інтенцій відповідних епох, танці органічно вбудовуються до сфери високої музики через загальну зрозумілість рухово-пластичної знакової системи. Це повідомляє високим сонатно-симфонічним жанрам життєвої свіжості танцювальної семантики, її м'язово-тілесної експресії, необхідних ствердно-святкових або характерних співставлень.

**Ключові слова:** академічне музичне мистецтво, жанр, танцювальність, ритмоінтонація, музична інтонація, жанрово-стилістична еволюція, музично-мовні засоби, інструментальна сюїта, інструментальний концерт, симфонія, соната.

**Kleschukov V.P. Danceability as a factor in the genre and stylistic evolution of academic musical art.** – Manuscript.

Dissertation paper for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art". Odessa National A.V. Nezdanova Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the study of danceability in its impact on the evolutionary genre-style processes of academic musical art, primarily musical and instrumental. The interdependence of danceability in music and the semantic qualities of academic musical art is revealed. Danceability in music is viewed as a manifestation of musical motorness and reveals stylistic and genre vectors of influence. Dancing acts as a metro-rhythmically organized form of movement with the help of specific means of musical and non-musical expressiveness.

The general figurative-semantic and metro-rhythmic foundations of musical and choreographic art are determined. Significant aspects of the interaction between the choreographer and the accompanist are interpretationally revealed. An important aspect of the work is the disclosure of the specificity of motional-dance factors in the semantics of musical themes.

The variety of dance-genre manifestations in music appeals to the corresponding genre and stylistic semantics in a musical work, contributing to its figurative and semantic concretization through musical and linguistic means - from the priority of the genre motor-plastic beginning in the semantisation of the text to the variability of the existing semantics of the dance prototype. But the same means of musical language and non-musical semantics of dance can act as the most important way of artistic generalization of a work. Among the means of concretizing musical imagery, one can note the discreteness of the musical phrase (for a clearer structural and semantic organization of music), changes in rhythm and tempo (for dramatic efficiency, brilliant concert performance), virtuoso motor skills (as a generalization of vital energy, valor and imaginative mode of joy).

The musical language of the instrumental suite dances embodies the ostinatic principle of conducting a laconic rhythmic motive (with a special mechanism of musical and instrumental meaning generation), a clear structural division on different scales of form, which convey the specific visibility of baroque choreography in the socio-cultural conditions of "enlightened leisure".

The instrumental concert is also not devoid of the influence of dance, which adds to the concert genre a specific positive efficiency, dance "life-loving" dynamics.

As a sensitive bearer of the vital intentions of the corresponding eras, dances are organically integrated into the sphere of high music due to the general clarity of the motor-plastic sign system. This gives the high sonata-symphonic genres the vital freshness of dance semantics, its muscular-bodily expression, the necessary affirmative-festive or peculiar juxtapositions.

**Keywords:** academic music mystery, danceability, genre, rhythm intonation, musical intonation, genre-stylistic evolution, musical linguistic means, instrumental plot, instrumental concert, symphony, sonata

Підписано до друку 09.04.2021 р.  
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16  
Тираж 120 прим. Папір друкарський. Різографія.  
Надруковано з готового оригінал-макету.  
Інформаційно-видавничий центр ПДПУ ім.К.Д.Ушинського  
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26  
тел. (048) 732-18-84