

**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В.НЕЖДАНОВОЇ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

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

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **В.П. Клещук**

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, професор
Черноіваненко Алла Дмитрівна

Одеса – 2021

АНОТАЦІЯ

Клещуков В.П. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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. 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. 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. 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.

Тому метою дослідження постає визначення впливу танцювальності на жанрові та стильові параметри академічного музичного мистецтва. Вказана мета зумовила необхідність вирішення таких завдань роботи: 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. Його предмет – 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.

Методологія роботи виявляється 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.

Вказується, що 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 звуковиражальної системи. Рухові інтенції детермінуються як в музиці, так і в танці у категоріях метроритму, а також хронотопу – як цілісної процесуально-спатільної повноти переживання. Подібне емоційно-психологічне та інтелектуально-логічне наповнення у процесуальності розгортання (репрезентування) позавербальних музичної і хореографічної ідей спрямовують дані часопростори до семантичного статусу.

В дисертації 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

виразовості форма руху. 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.

Визначаються спільні образно-сміслові та метроритмічні мовні засади музичної та хореографічної творчості. Виявляються інтерпретативно значущі аспекти взаємодії хореографа та концертмейстера.

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). З цим пов'язане і нове ставлення до інструментального тематизму.

Важливим аспектом роботи є розкриття специфіки рухово-танцювальних чинників у семантиці музичного тематизму. Будучи носієм індивідуалізованого і рельєфного музичного образу, інтонаційно-виразових мелодичного і завершено-структурного 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.

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.

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.

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

ANNOTATION

Kleschukov V.P. Danceability as a factor in the genre and stylistic evolution of academic musical art. – *Qualifying scientific work with the manuscript copyright.*

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the research of the phenomenon of danceability in its influence on the evolutionary genre-style processes of academic musical art, first of all, musical-instrumental.

The results of research on the physiology of higher nervous activity (as well as data on the history of culture) indicate that directly symbolic forms, which on an unconscious level represent culturally significant content, are, along with sound, spatial certainty - plasticity, volume, weight / lightness. In relation to the origins of European culture, the visual, optical nature of perception is considered obvious and is evidence of its rationalized tendencies, which is reflected not only in the plastic arts and music, but also in mythological representations and everyday conceptual system, which is metaphorical in nature. Therefore, choreographic and musical arts still have almost the largest range of creative and cognitive "points of contact". It is, above all, a non-verbal form of thinking and self-expression (although to some extent both have always been needed under the influence of the word or in close connection with it); metro-rhythmic basis as a reproduction of motor nature; articulatory, loud-dynamic, "breathing" -syntactic principles, etc. Accordingly, these parameters affect the performance of both arts. Poses, steps, facial expressions, gestures, dance movements of dancers are perceived as elements of expressive

speech and can be associated with musical-instrumental, above all, performing means and techniques.

Therefore, the musical language and the figurative side of music sharpen, emphasize the importance of choreographic means. Dance movements in the complex of plasticity of hands, body, tilts or turns of the head, various choreographic pas help the dancer to express their thoughts and feelings, to convey to the audience certain "states of mind" in all understandable language - the language of movements. The dance-movement principle historically (from the primary syncretism to the common motor-temporal platform of the "new synthesis") is somehow a component of the non-musical factors of the musical system of expression. Identifying the danceability origins of music, the importance of dance in music, their relationship and interaction at the semantic and structural levels meet the desire to find additional grounds for identifying the figurative and semantic essence of academic music and therefore is an important slice of musicological research.

That is why the aim of the study is to determine the influence of danceability on the genre and style parameters of academic music. This goal necessitated the solution of the following tasks: to identify the motor-plastic and metrorhythmic aspects of the interaction of musical and choreographic arts; to analyze the conceptual and semantic parameters of the phenomenon and the concept of dance, to identify its genre and style-forming properties; to consider the phenomenon and category of instrumental-performing game movement specific for musical art, its relation in performing instrumental and conducting techniques with choreographic movements; compare the intonation nature of music and dance arts; to explore significant aspects of the interaction of the choreographer and the accompanist in the necessary process of joint interpretive activity of the accompanist and the choreographer; to characterize the motor-dance aspects in the semantics of musical themes; to explore the semantic and musical-linguistic principles of the embodiment of the dance principle in the genre types of the ancient dance instrumental suite, concert and sonata-symphonic cycles.

The material of the study was the music of suite, concert and sonata-symphonic genres in terms of manifestation in them of the signs and influences of dance (in a broad and narrow sense).

The object of study - academic music art in its genre and stylistic diversity. Its subject is dance in music in its genre and style-forming properties.

The chronological boundaries of the study are determined by the historical approach to academic music art and the discovery of its evolutionary nature, provide coverage of musical creativity from the classical period to the present, with a distinction of genre and stylistic content.

The methodology of work is manifested in the application of general scientific approaches and principles - systemic, synergetic, historical, evolutionary approaches, as well as comparative, aesthetic and cultural, historical methods. Semantic, musical-textological, analytical musicological and performing approaches are important for the realization of research tasks.

It is pointed out that the movement and embodiment of its various manifestations is always and will be a prominent immanent-natural feature in the musical and dance expressions of man. This is especially noticeable against the background of the actualization in the twentieth century of the metrorhythmic sound system. Motor intentions are determined both in music and in dance in the categories of metrorhythm, as well as chronotope - as a holistic temporal completeness of experience. Such emotional-psychological and intellectual-logical content in the process of unfolding (representation) of non-verbal musical and choreographic ideas direct these space-times to the semantic status.

The dissertation reveals the interdependence of danceability in music and semantic qualities of academic music. Danceability in music is seen as a manifestation of musical motor skills that have stylistic and genre vectors of influence; as a form of movement metrorhythmically organized in artistic time-space by means of specific means of musical and non-musical expression. The sound image of music in terms of identifying the plastic equivalents of the musical-expressive complex forms a specific rhythmic intonation, correlated with the dance.

A partial manifestation of this problem is the motor component of rhythmic intonation in the context of the semantics of dance genres. Therefore, spatial-motor images more often appear on the subconscious dance-motor - dance-genre basis, becoming a means of musical reproduction of the features of the displayed genre.

The common figurative-semantic and metrorhythmic linguistic principles of musical and choreographic creativity are determined. Interpretively significant aspects of the interaction between the choreographer and the accompanist are revealed.

The variety of dance-genre manifestations in music appeals to the appropriate genre and style semantics in a musical work, contributing to the concretization of its figurative and semantic plan through musical-linguistic means - from the priority of concrete-genre motor-plastic principle in text semantics to variability of established dance semantics. But the same means of musical language and non-musical semantics of danceability can be the most important way of artistic generalization, clarification of the deep meaning of the work. Among the means of concretizing musical imagery are the discrete musical phrase (for a clearer structural and semantic organization of music), changes in rhythm and tempo (for dramatic effectiveness, brilliant concertness), virtuoso motor skills (as a generalization of vital energy, valor and figurative mode of joy). Related to this is a new attitude to instrumental themes.

An important aspect of the work is the disclosure of the specifics of motor and dance factors in the semantics of musical themes. Being a bearer of individualized and relief musical image, intonation-expressive melodic and complete-structural principles of music, the theme is simultaneously nourished by verbal-poetic and dance-characteristic vectors of temporal breathing-pulsation. The dance vector provides rhythmic concretization of the theme, its structural and figurative-semantic definiteness-clarity with the possibilities of a new way of generalizations (through motor components), to the principles of development within the compositional unit. All this led to the formation of a new class - music and dance themes, which, forming these genre characteristics, revealed a branching stylistic order in the formation of

purely musical (purely instrumental) figurative and stylistic establishments - with appropriate recognizable musical and linguistic features.

The musical language of instrumental suite dances embodied the ostinato principle of conducting a laconic rhythmic motif (with a special mechanism of musical-instrumental meaning generation), clear structural division on different scales of form, which convey the specific expressiveness of baroque choreography in socio-cultural conditions.

The instrumental concert also did not escape the influence of dance, brought to the concert genre a specific positive effect, dance "life-loving" dynamics (with a single-contrast component of contemplation).

As an audible carrier of life intentions of the respective epochs, dances are organically integrated into the sphere of high music through the general intelligibility of the motor-plastic sign system. This informs the high sonata-symphonic genres of the vital freshness of dance semantics, its muscular-bodily expression, the necessary affirmative-festive or characteristic comparisons.

Thus, dance, the future traditional motor-kinetic, chronologically organized model of music content, has its own semantic intentions, which due to various different production are determined by a certain openness, ability to synergetic processes and expression of musical and non-musical consumption.

Key words: academic musical art, genre, danceability, rhythmic intonation, musical intonation, genre-stylistic evolution, musical-linguistic means, instrumental suite, instrumental concert, symphony, sonata.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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](https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-2-275-286).
4. Клещуков 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>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ.....	12
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ РУХУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ: МУЗИКА І ТАНЕЦЬ	20
1.1. Рухові та метроритмічні аспекти взаємодії музичного і хореографічного мистецтв	20
1.2. Танцювальність у музичному жанро- і стилеутворенні	45
1.3. Інтонаційна природа музичного та хореографічного мистецтв.....	65
1.4. Взаємодія хореографа та інструменталіста-концертмейстера як основа інтерпретаційного процесу	81
Висновки до Розділу 1.....	99
РОЗДІЛ 2. ВТОРИННІ ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ТЕМАТИЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ	101
2.1. Рухово-танцювальні аспекти у семантиці музичного тематизму.....	101
2.2. Старовинна танцювальна інструментальна сюїта	120
2.3. Танцювальні жанровість і тематизм в інструментальному концерті.....	137
2.4. Танцювальність в сонатно-симфонічних жанрах.....	147
Висновки до Розділу 2.....	162
ВИСНОВКИ.....	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	171
ДОДАТОК А.....	192

ВСТУП

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 стильові 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. Ручьєвська, 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. Ручьєвська, 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 одноосібних публікаціях, затверджених МОН України з фаху «мистецтвознавство».

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту дисертації – 159 сторінок. Список використаних джерел містить 256 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЯВИЩЕ РУХУ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ: МУЗИКА І ТАНЕЦЬ

1.1. Рухові та метроритмічні аспекти взаємодії музичного і хореографічного мистецтв

Певним чином усі види мистецтв, будучи автономізованими свого часу з давнього синкретичного джерела, є природно «схильними» до синергетичних процесів. Останнім часом самі ці явища та їх дослідження актуалізуються з новою силою, підкоряючись сучасній естетичній парадигмі постмодерну. Адже диференціація мистецтв, яка відбулася від доби Відродження, не позбавила мистецтва кореневого прагнення до синергетичних явищ. Той новий виток синтезу мистецтв, що стався в музичному та (інших) мистецтвах другої половини ХХ – початку ХХІ століть, виявляє діалогічність відносин не тільки між ними, але й з наукою, новими інформаційними технологіями, природою, побутом, привів до зміни мисленнєвої парадигми, до широкого впровадження шумового матеріалу і незвукових явищ у композиторську творчість. Відтак, ідеї синтезу, що існували в усі епохи історії культури, виявляють лише різні підстави до єднання, злиття, динамічного поєднання або взаємовпливу в системі мистецтв. Сьогодні в умовах розширення інфосфери поняття синтезу мистецтв трансформується, модифікується, з'являються нові види художніх практик. Більш широку трактовку отримує поняття «музичного», що є однією з найбільш складних проблем. Специфіці музичних мови, тексту, мислення присвячують свої численні праці музикознавці вже кількох поколінь (Л. Акопян, М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Бахтін, М. Бонфельд, Ю. Кон, О. Лосєв, Ю. Лотман, В. Медушевський, Є. Назайкинський, Г. Орджоникідзе, Г. Орлов, І. Пясковський, О. Самойленко, І. Стогній, В. Холопова та баг. ін.). Визначення меж між музичним і немусичним – це «найбільша трудність, з якою стикався музичний аналіз» [158, с. 53].

Втім, у вказаних синергетичних процесах в музиці є найдавніші і постійні «партнери», взаємовплив яких виявився важливим фактором

розвитку й у автономізованій формі. Це – слово і танець. Останній, завжди найбільш прямо виявляючи зв'язок з конкретикою історичної дійсності, з життям людини і суспільства, привносить риси рухово-чуттєвої конкретики і до музичного мистецтва у їх взаємодії. А у самого танця є характерна особливість: навіть за умов своєї емансипації як виду мистецтва, набувши власних специфічних засобів виразовості, утворивши власну мовну систему, він не може функціонувати поза музичного (хоча б ударно-ритмічного) супроводу або навіть виходить у своїх образних втіленнях з музичної художності, розвиваючи музичні образи, у тому числі, чисто інструментальних музичних творів (Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі – у постановках В. Ніжинського або Дж. Роббінса; «4 сезони» на музику чотирьох знаменитих інструментальних концертів А. Вівальді «Пори року» – у постановці Р. Петі; Фортепіанний квінтет Р. Шумана, ор. 44, фінал, Allegro ma poco тропіко – у постановці М. Морріса та баг. інших). Серед виразових засобів танцю (тілесна пластика – рухи, пози, жести, міміка; танцювальна лексика – традиційна, образна, наслідувальна; малюнок танцю – його просторова композиція; сценічне оформлення – костюм, грим, світло, декорації) дослідники, як правило вказують і музику [90, с. 34].

Без неї, яка підсилює (або спонукає, спрямовує розвиток специфічних виразних засобів хореографії) виразність рухів і жестів танцюючих та дає танцювальній пластичності емоційну і ритмічну основу, будь-який танець немислимий. Танець визначається самими хореографами як «образ в русі і музиці, який необхідно майстерно передати, донести до кожного глядача, образ надзвичайно виразний, але, в той же час, наділений образотворчими правами балетної пластики» [115].

На тривалому шляху своєї автономізації, у створенні власної системи виразових засобів, власної мистецької мови та мислення, музика як часове¹

¹ Останніми десятиріччями музика (як і сам звук) визначається й визнаними просторовими характеристиками (Є. Назайкинський, М. Скребкова-Філатова, В. Холопова та інші)

мистецтво спиралося, у тому числі, на поетичну метрику і танцювальні жанри [11, с. 279]. Вже на перших кроках інструментальної емансипації танцювальне-ритмічне начало виступало одним з надійних засобів формотворчої організації (поруч з поетично-метризованим), передусім, у чисельних танцювальних п'єсах (прикладного значення та для слухання). Гайдн, Моцарт та їх сучасники «ушляхетнили» різні танцювальні жанри у сонатних та симфонічних циклах, перевівши їх до вторинної жанрової системи. Симфонізм же Л. Бетховена, у потребі безперервного тривалого дійства-розвитку, вивів ритмічний (первісний, першоелементний) показник на першу драматургічну лінію розгортання. В органічному злитті з інтонаційним змістом всієї музики ритм Бетховена організує і дисциплінує музичну тканину й драматургію, «виступає вперед як “двигун” музики і “будівельник форми в часі”». Сила і ступінь пружності співвідношень тривалостей і акцентів ... стає дедалі потужніше й могутніше. Бетховен користується найпростішою тактовою метрикою, але всередині цих «верстових стовпів», тобто. тридольних тактів, ритм шаленіє, постійно розриваючи метричність... Зі струнких і переривчастих різного ступеня напруги градацій виникають «великі плани» форми, але й внутрішньотактова діяльність ритму виявляє різюче різноманіття» [11, с. 276–277]. У цілому розвиток чисто інструментальних жанрів буквально «переплавляв» первинні танцювальні жанри на вторинні у сюїтах, концертах, сонатах і симфоніях (про це докладніше – у Другому розділі дисертації). Танцювальна музика (прадавня «співдружність» музики й танцю) як безпосередній носій рухової стихії мала до вказаних музичних процесів пряме відношення, адже принципи часопросторової організації руху музика й танець опрацьовували разом.

З точки зору безпосереднього підсвідомо-первинного втілення позахудожнього або художнього повідомлення музика й танець пов'язані через руховий аспект людського буття, який визнається вченими первинною сигнальною системою у процесі комунікації. Філософсько-естетична триєдність давньогрецької *musicè* – музика, поезія, танець – в роботах Платон

складається у струнку методологію: музика виховує душу, гімнастика (пластично-рухова сфера) – тіло, але остання своєю кінцевою метою теж має виховання душі, і вони мають знаходитися в гармонії. Ця методика транспонується на т.з. теорію «хороводів» як важливої частини «мусичного» виховання і займає велике місце в його платонівських «Законах». Почуття ритму / гармонії, яким наділили людей боги, утворювати «хороводи, коли ми спітаємося один з одним в піснях і танцях (тобто, в єдності музики й танцю – В.К.). Порядок в русі носить назву ритму, порядок в звуках – гармонії, а то й інше разом називається хорей. Усе людське життя має бути пройнятим хореею, тобто музикою, співом, танцем» [цит. за 110, с. 45]. Розвиваючи цю думку, Аристотель підкреслює спеціальну роль музики у *musicē*, наділяючи музичне начало у цілісному комплексі найбільш ефективним засобом впливу на психологію і мораль: «Чому тільки чутне з чуттєвих сприймань має етичне почуття? ... Адже навіть і без слова мелодія все одно має етичну властивість, але її не має ні фарба, ні запах, ні смак. А тому, що тільки вона вміщує рух... Рухи ці діяльнісні, а дії суть знаки етичних властивостей» [цит. за 110, с. 46]. Аристотель також вводить спеціальний термін «евритмія», що позначав якість, яку пізніше стали називати словом «гармонійність» (згода, співзвуччя, досконала цілісність). Таким чином, вже у самих витоків музики рух визнавався першопричиною ладово-мелодичного (музично-інтонаційного, як би ми сказали зараз) втілення.

Через півтора тисячоліття давньогрецька ідеї триєдності музики, слова і жести своєрідно переломилася у концепції швейцарського викладача і композитора Ж.-Ж. Далькроза, яка в ХХ столітті дала життя численним варіантам ритмо-пластичного виховання і освіти. Втім, слово Далькроза майже не цікавило, саме музика в поєднанні з рухом склали основу його методу, названого ним – «евритмія»². Рух людини в просторі, за Далькрозом,

² «Духовнонауковий» підхід до музики з позицій синкретизму втілює позиція філософа і засновника «нового виду мистецтва» - еврїтмії - Рудольфа Штайнера, основна теза формулюється на ґрунтіванні справжньої творчості на проникненні у внутрішній світ людини, здатності «простежити рухи душі». Штайнер вважав, що еврїтмія повинна «чутне використовувати для відображення нечутного», а сутність музики він визначав так: «Звуки потрібні для того, щоб мати те, що знаходиться між ними ... те, що ви переживаєте між звуками, це

має відповідати часовому руху музики, найменша зміна якої (інтонаційна, фактурна, динамічна тощо) має знаходити адекватне вираження в пластиці. Далькроз розробив цілу систему кроків і жестів, що відбивають музичний ритм в процесі розвитку музики. Сам Далькроз називав створену ним ритмічну гімнастику «сольфеджіо для тіла», припускаючи при цьому розвиток вміння «чути очима» і «бачити вухами».

К. Закс стверджує, що коли первісні люди хлопали у долоні під час співу, то це виявляло собою по суті «моторні розряди емоційних напружень, які лише поступово у цих рухах стали метрично-усвідомлюваними й вольовими» [80, с. 50]. Р. Валлашек висунув гіпотезу про народження музики як виду мистецтва у зв'язку з танцем на основі ритму, підтвердженням чому можуть слугувати музичні культури Африки, Азії і Латинської Америки, де домінуюча роль належить рухам, ритму, ударності з переважанням розгалуженої системи ударні музичні інструменти. Ідею походження музики через танець фактично підтримує С. Скребков: «У далекій старовині, на зорі людської культури, зачатки музичної інтонації народилися в колективній дії танцю, супроводжуваного вигуками... Музика, широко кажучи, вийшла з танцю, тому метро-ритмічний, моторно-танцювальний початок, об'єднуючий рухи колективу людей, навіки залишився у музичному мистецтві» [193, с. 399]. Інша гіпотеза (К. Бюхер) також віддає першість ритму, який лежав в основі появи музики, але в результаті трудової діяльності людини, в колективі, під час узгоджених фізичних дій в процесі спільної праці. Слід вказати, що не менш широке визнання отримала «лінгвістична» теорія походження музики, в якій розглядаються мовно-інтонаційні підстави музики, її зв'язок з мовленням (Ж.-Ж. Руссо і Г.Спенсер³). У будь-якому разі саме ритм (метроритм) як

дійсно музика, бо це і є духовне; інше являє собою його чуттєве вираження» [246, с. 125], що багато в чому перегукується з асаф'євською теорією інтонаційної природи музики. Евритмія передбачає втілення музичних переживань людини через виразний художній рух - «жест, виконаний актором»

³ Обидва стверджували, що необхідність висловити торжество або скорботу приводила мовлення у стан збудження, афекту і мовлення починало звучати; а пізніше, абстрагуючись, музика мовлення була перекладена на інструменти. Більш сучасні автори (К.Штумпф, В.Гошовський) стверджують, що музика могла існувати навіть раніше, ніж мовлення – в неформальній мовленнєвій артикуляції, що складається з глісандуючих підйомів, підвивання тощо. Необхідність подачі звукових сигналів привела людину до того, що з неблагозвучних, нестійких по висоті звуків голос став фіксувати тон на одній і тій же висоті, потім закріплювати

організований рух (або його структурна одиниця) брав участь в процесі інтонування і допомагав виділяти найбільш значущі для мотиву тони, розмічав цезури, сприяв формуванню ладів (М. Харлап [227]) і, звичайно, організовував танцювальні рухи.

Відтак, явище руху специфікується як у музичному, так і у хореографічному мистецтвах у категоріях ритму, 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.

Пластична природа виразності жестів і танцювальних рухів дозволяє провести аналогії між мистецтвом хореографії і музикою. У свою чергу відоме висловлення Б. Асаф'єва щодо органічної спорідненості музичної і пластичної інтонацій: «Музична інтонація ніколи не пориває зв'язків ні зі словом, ні з танцем, ні з мімікою (пантомімою) тіла людського, але переосмислює закономірності їх форм і складаючих форму елементів у свої музичні засоби виразовості» [11, с. 4].

Г. Безугла наводить приклади музичних засобів відображення різноманітних властивостей людських рухів. Наприклад, напрямок руху догори/вниз асоціативно-пластично співвідноситься з висхідним/низхідним музично-мелодійним рухом, амплітудні параметри руху – з діапазоном мелодії

певні інтервали між різними тонами (розрізняти інтервали більш милозвучні, в першу чергу октаву, яка сприймалася як злиття) і повторювати короткі мотиви. При цьому засобами для вилучення звучань були як голос, так і музичний інструмент.

та гучнісно-динамічними характеристиками, різкість руху – стакатною групою штрихів, мелодійні стрибки, динамічні і темброві контрасти, дисонантні утворення, плавність руху – групою легатних штрихів, відсутністю стрибків у мелодії і контрастів у динаміці, рівномірністю ритмічних структур; інтенсивність руху – гучними динамічними засобами, фактурною насиченістю і т.д. [21, с. 69]. Причому різноманітні виразові компоненти музики доповнюють один одного, сприяючи більш ємному, семантично нашарованому, глибокому сприйняттю як музики, так і хореографічного втілення.

Характерно, що у ХХ столітті проблема «музичне/пластичне», у своєрідному (з теорією хореографічного мистецтва зустрічному русі) актуалізується в музичній педагогіці. Починаючи від відомого швейцарського педагога Е. Жак-Далькроза склалися різні, у тому числі вітчизняні, методики музично-ритмічного виховання (Д. Кабалевський, Н. Александрова, Н. Збруева, Є. Конорова, М. Румер, В. Яновська, Н. Ветлугіна, К. Тарасова). Однією з найбільш розроблених сучасних методик пластичного інтонування музики є методика «дзеркала» викладача Єрусалимської академії Вероніки Коен (у «дзеркальних» рухах викладача відбивається образно-смілова основа сприймаємої музики, а учні у власному «дзеркалі» повторюють всі рухи вчителя). Сам термін «пластичне інтонування» був введений Т. Вендровою в значенні пластичного еквівалента музичного образу в 1981 році [237]. На відміну від танцю, з власною мовно-семантичною системою, де жест (рух) і музика можуть як доповнювати, так і поліфонічно конфліктувати один з одним для досягнення особливого виразного ефекту, під «пластичним інтонуванням» під музику розуміється втілення *через моторику* процесу *сприйняття музики* у всіх її нюансах (пульсація, сильні долі, ритмічні малюнки, фразування; вільне диригування) [237], що спрямоване на проживання музики в простих і природних рухах рук, голови і корпусу; на формування певних музичних здібностей і сприяння задоволенню природної потреби тіла в руховій реакції на музику. Однак, тут не відбувається виявлення музичної тканини в

цілісності. Пластичне інтонування було створене як метод активізації сприйняття сенсу музики, як спосіб його усвідомлення, але ще раз свідчить на користь єдності музичної і пластичної інтонацій. Вказують на таку єдність і результати досліджень з галузі музичної психології та нейрофізіології [60].

Звичайно, музика, як вид мистецтва створює власний цілісний художній образ, і його неможливо «підмінити» ні словом, ні танцювальним мистецтвом. У випадку синтетичних видів (наприклад, у балеті) художній образ отримує додаткове зорово-пластичне підкріплення. Але і у «чистих» танцювальних жанрах слід особливої уваги надати взаємодії музики і танцю. Музика збагачує зорово-пластичну низку художніх вражень, підсилюючи, а часто й скеровуючи сприйняття цілого: «окрім здатності служити тим чи іншим цілям, вона (музика – В.К.) являє собою особливий світ. володіє власним буттям; вона не розповідає про цей світ, не описує його, але сама є цим світом» [160, с. 365]. Пролонгуючи думку Г. Орлова, можна стверджувати, що і танець, слугуючи різним цілям, створює свій художній світ, але в обов'язковому зв'язку з музикою.

На органічний синтез сценарної і музичної драматургії, який створює «дійсну драматургію танцювально-пластичного хореографічного дійства» вслід за В. Вансловим вказує Д. Бернадська: «значення музики у контексті висвітлення питання синтезу її з хореографією перш за все у тому, що вона насичує хореографічні образи змістом, виходячи з ідей та образів літературної або драматичної основи, втілених в музику... окреслює почуття, стани, характери; розкриває ситуації та розвиток дії, лейтмотиви, що дають усвідомлення задуму, ідеї твору» [24, с. 9]. Так, користуючись формами симфонічного розвитку, музика може передавати процес поступового зростання певної якості (стану), співставляти їх, показувати перевтілення одного в інше, знаходити взаємозв'язок між різним і різницю в подібному. Особливості музики проникають як в драматургію, так і нерідко в структуру хореографії і її форму, архітектонічну якість. Д. Бернадська вказує на широко розповсюджене поняття «симфонічний танець», засноване на спорідненості

деяких танцювальних форм з формами симфонічного розвитку музики як нарощування драматургічної динаміки аж до кульмінації (кульмінацій) з якісно новим емоційним (катартичним, філософським) результатом. Розгорнуті масові хореографічні композиції у такому випадку побудовані не на буквальній міметичності життєвих явищ, персонажів та сюжетів, а за аналогією з композицією і формами розвитку симфонічної музики – симфонізмом. Блискучим прикладом симфонічного танцю є постановки та виконавські втілення М. Петіпа [72, с. 25]. Разом з тим відносна автономність і самостійність мистецтв, задіяних в художньому синтезі, що зберігається навіть при найглибшій їх єдності, виявляється і тут. Було б помилкою розуміти танець лише як просте зрине відображення музики, засноване на точному «перекладі» музичного ритму в пластичний [72, с. 29]. На значущість такої галузі побутування балетного жанру як «власне музична партитура, сам музичний текст, що народжується і живе за своїми власними правилами» вказує К. Дулова, розглядаючи балетну партитуру в контексті сучасних текстологічних питань її вивчення і видання та охоплюючи специфіку задуму і компоненти балетного спектаклю.

Тим складнішим виявляється зв'язок хореографічних засобів і прийомів з музичними – мелодикою, фактурою, гармонією тощо. За твердженням Е. Синцова, художнє мислення своїм корінням уходить у пластичне освоєння людиною світу, в співвіднесення цього світу (знову-таки за допомогою пластики) з тілом людини. Так вказувала і синестетична теорія Ж. д'Удіна, який вважав, що всі почуття людини сягають до єдиної жесто-дотичної основи, імітуючи її в тій чи іншій формі. Дотик д'Удіном ув'язує з рухом. Єдність цих двох начал і формує пластичні підстави художньої творчості, яке розуміється дослідником як вираження емоцій за допомогою тілесних рухів. Особливо це відноситься до музики. Саме вона, в першу чергу, через ритм, проникає в інші види мистецтва, виявляючи в них приховане присутність жесто-пластичних підстав, що забезпечує «переклад» різних видів мистецтва один на одного. Концепція Ж. д'Удіна органічно входить в широкий контекст

досліджень початку ХХ століття, який розробляв теорію пластичного. Ідея жесто-пластичних підстав музики увійшла й до музикознавства (в першу чергу, завдяки Б. Асаф'єву). Але, на думку Є. Синцова, «жест, щоб набути художньо-естетичних якостей, повинен був хоча б частково відірватися від своїх матеріальних носіїв... бути усвідомлений не тільки як тілесно-матеріальний акт, а як мисленнєво-духовне зусилля» [192, с. 20]. Жестова активність художньо-творчої природи людини позначилася на різних видах мистецтв. Наприклад, до звуку людина ставиться як до «ще одного різновиду простору, де вона може явити для себе та інших свою жестово-творчу активність. Її зримим втіленням можна вважати, наприклад, мистецтво диригента, який як би «ліпить» звукову масу в процесі її народження. Не випадково давньоєгипетський спосіб запису музики носив жестовий характер. За твердженням Є. Синцова, «жест, стаючи психічним утворенням, перемістив тілесно-пластичні форми людської активності в його духовно-розумову сферу» [192, с. 21]. У зв'язку з чим дослідник обґрунтовує поняття «специфічного мисле-жесту».

Принципи хореографічного осмислення музично-виразових засобів певною мірою асоціюються з прийомами диригентського осягнення образного і структурного складу музичного матеріалу, а також з окремими формами інструментально-виконавських рухів (і навпаки – музично-виконавські, у тому числі, – з хореографічними). Для хореографа вихідним імпульсом можуть виступати такі суто музичні засоби, як мелодика, фактура, гармонія, тембральність (у нашій статті ми свідомо не аналізуємо спільний для обох мистецтв метро-ритмічний, часовий аспект). Для музично-асоціативних ліній відчуття мелодійного, наприклад, рисунку часто підходять рухово-просторові, у тому числі, жестово-хореографічні образні уявлення. Важливим при аналізі окремих засобів музичної виразності, які знаходять своє пластичне переломлення на балетній або іншій хореографічній сцені, є сприйняття не сегментарного членування музики на складові елементи (мелодика, фактура, гармонія, тембрика, інструментовка, ритм тощо), а цілісна єдність усіх смисло-

образних, стилеутворюючих елементів. Вичленування же для розгляду окремих з них (як робимо у цій статті) може бути продиктоване лише зручністю аналізу найважливіших доданків пластичного осмислення музики.

Мелодика «і, ширше – інтонаційна сфера, фразобудування, тематизм, – найбільш точно відповідають в хореографії тому, що можна позначити, як малюнок, лінійний контур і пластичний рельєф танцю... трансформується в лінійний контур хореографічного малюнка. Так, хвилеподібний тип мелодики найбільш відповідає природному, плавному і невивагдливому пластичному малюнку тощо» [1, с. 21]. Деталі такого лінійного хореографічного перетворення мелодійного малюнка (або відстороненості від нього) визначаються, звичайно, індивідуальними художніми завданнями і стильовими настановами. Класична хореографія вдається тут до більшої точності, але й сучасна не може нехтувати значенням інтонаційної і мелодико-фразувальної сфери музики. Втім, звичайно, будь-яке смислове співвідношення засобів виразовості музики і хореографії за своєю природою символічно і навіть метафорично, має скоріше алегоричний характер.

Найталановитішим митцям-хореографам подібне перетворення мелодико-інтонаційної сфери музичного тексту на лінійно-пластичний рельєф танцю вдається вельми тонко і проникливо. Такими є практично всі роботи Дж. Баланчіна, про якого І. Стравінський сказав: «Баланчін настільки добре пристосовує симфонії під балети, що у мене мимоволі виникла думка про створення спеціальної симфонії вже за самим задумом танцювальної...» [цит. за 1, с. 22] (цей задум залишився нездійсненим). Але з 1925 по 1972 роки Баланчін поставив двадцять сім балетів на музику Стравінського. У свою чергу балетмейстера приваблювала у композиторі здатність «винаходити (invent) твір від самого початку. Він створює навіть звуки оркестру. Його інструментовка дивує» [208, с. 170]. Таким чином, митці з різних галузей мистецтва відчували і здійснювали своєрідний взаємообмін виразовими засобами ніби через нездійснений кордон між різними «вимірами». Баланчін послідовно втілював у життя ідею сприйняття чистого танцю, доведеного до

тієї міри умовності, узагальнення, музично-драматургічного (симфонічного) розгортання, які є лише у музики. Вміння хореографа «трансформувати будь-які, в тому числі концертно-симфонічні музичні форми в органічні хореографічні партитури» [1, с. 23] виявляється на рівні саме музичних засобів: «ритмічний лад музики сприймається ним як фактурний рельєф мелодійного розгортання» [1].

Так, на думку Ю. Абдокова, в балеті «Коштовності» (на музику Г. Форе, І. Стравінського і П. Чайковського у трьох частинах відповідно) хореографія багато в чому пластично-графічно втілює різні типи мелодики композиторів різних стильових напрямів. В першій частині – «Смарагдах» – на музику Г. Форе до «Пеллеаса і Мелізанди» та «Шейлока» – під аксесуарами романтичної фактури в музиці «ховаються» символічні, передімпресіоністичні, барокові на новій ладогармонійній основі принципи музичного мислення (Баланчін акцентує дух французького класицизму). Музичні легатні мелодійні лінії широкого дихання перетворюються на широкі фронтальні лінії хореографічного малюнку, ніжну танцювальну тканину. Пластичне хореографічне «фразування» відповідає архітектоніці мелодійного розвитку. У цих творах Форе звичайний для композитора ошатний кольорово-тембровий колорит «поступається» простим монотембровим або мішаним звучностям, приглушеним струнним звучанням з контрастними щільними легатними звучаннями духових. Безперервне музичне становлення; одухотворена «проста» краса мелосу Форе блискуче розкриваються засобами класично ясної хореографічної поетики хореографа: «Неокласицизм Баланчіна ніколи не був відстороненою, абстрактною пластичною догмою або формальним естетичним експериментом...в «Смарагді» класична пластична лексика вельми гармоніє з простою і ясною логікою розвитку рельєфної мелодійної лінії широкого дихання» [1, с. 26].

Друга частина – «Рубіни» – на музику І. Стравінського Каприччіо для фортепіано з оркестром. В музиці – репетиційні «формули», моторні типи руху, «монохромність» оркестрового колориту, барокова темброва риторика,

співвідношення світла і тіні – розгортається у сфері мелодико-ритмічного рельєфу. Саме він, дуже «соковитий» і насичений, оптимально розробляється у хореографічних рухах «Рубіну» – гострих, веселих, артистичних, пікантно-іронічних. Відчувається затятий діалог суперництва між композитором і хореографом. Неокласична гра мистецтв та їх засобів виходить на вищий рівень. Третя частина балету – «Діаманти» на музику з Третьої симфонії П. Чайковського («нехореографічної», за Баланчіним) – розробка екзальтовано-елегійного, «хвилеподібного» мелодійного матеріалу. Баланчін не тільки втілює довгими лініями, драматично-широкою хореографічною кантиленою по великих діагоналях – інтонаційну співучість мелодійності Чайковського, але неймовірно реалізує принцип мотивної розробки тематичного матеріалу: «хореографічні лінії широкого дихання свідомо перериваються, розчленовуються, синкопуються і варіюються адекватно мелодико-інтонаційному розвитку музики» [1, с. 27]. Панує тут повільне *Adagio elegiaco*. В цілому «Коштовності», за умов замкнутості і несумісності з іншими кожної з частин – струнка симфонічна циклічна форма. Подібна архітектонічна стрункість досягається, у тому числі арочним принципом мелодико-інтонаційного строю крайніх частин (Форе – Чайковський) з відповідним хореографічним прочитанням. Контраст «складної музики ХХ століття» (Стравінський) скоріше ще більше скріплює цілісну форму. Американський дослідник Тім Шолл так характеризує «Коштовності»: «минаючи аспект відносин тіла і простору, вони дивилися ніби вище – апелювали до атмосфери» [15], демонструючи якість музикальності хореографії.

В історичному розвитку хореографія демонструє спрямованість від імітативності традиційного танцю (ритуального, мисливського, трудового) до умовного мистецтва символічного характеру, що виявляє її музикальність.

Практично усі музичні засоби знаходять своє органічне відтворення в пластичних рухах. Так, музична *мелодія* (часто порівняна з графічною лінією) є органічно спорідненою з візуальною лінією рухів людського тіла –

своєрідною пластичною «мелодією». Саме тому творчість композиторів-мелодистів (наприклад, Чайковського) викликає величезний і неослабний інтерес хореографів-постановників, у тому числі це хореографічні версії симфоній, оркестрових сюїт, камерної музики, творів сольного інструментального та вокального репертуару Чайковського, Шумана, Шопена та інших композиторів. Не менш цікавий мелодійний матеріал представляють репетиційні «формули» та моторні типи руху у Каприччіо для фортепіано з оркестром І. Стравінського (в другій частині балету «Коштовності» – «Рубіни»), які графічно точно «інтонуються» у хореографії Баланчіна. А в хореографічній постановці митця на музику Скрипкового концерту І. Стравінського статична поза сприймається як пластична інтонація, тобто, «хореографічний тематизм» складається з продуманих просторових сполучень окремих хореографічних (пластичних) інтонацій: «балетмейстер прагне реалізувати на балетній сцені не тільки абстрактний естетичний, художньо-пластичний образ музики, а й її мелодико-тематичне становлення» [1, с. 25] – як уречевлену музичну графіку мелодики й фактури. Г. Безугла вказує, що «сприйняття мелодії насамперед відзначає особливості траєкторії мелодійної лінії, мелодійного руху: поступально-спрямований рух, наприклад, обертальний; підйом і спад; скачки і плавний рух; рух по тонах акорду і секундові інтонації» [21, с. 17].

Ладово-гармонічна система художньої організації музики як ієрархія тонів звукоряду, їх супідрядності і тяжіння створює психологічне відчуття руху-тяжіння, його спрямованості до цілей різних масштабів. Г. Бершадська дає майже кінетичне визначення ладу: «звуквисотна система підпорядкування певного ряду тонів, логічно диференційованих за ступенем і формою їх гальмувальної або рушійної ролі» [28, с. 64], що фіксує здатність слухового сприйняття гармонічного руху до прямих асоціацій просторово-рухового, пластичного порядку. Отже, ладо гармонічні засоби також виявляють процесуально-рухову (рухово-динамічну) сторону музики і безпосередньо беруть участь у часовому процесі формотворення, в

розгортанні змістового боку музичного твору у контрастних сполученнях стативи/руху (консонанс/дисонанс; стійкість/нестійкість; мажор/мінор; акорд/співзвуччя/модальність; стабільність/нестабільність ладово-гармонічної фарби). Наприклад, у балеті англійського балетмейстера Дж. Кранко «Онегін» на вільну від будь-яких літературно-театральних асоціацій фортепіанну музику П. Чайковського – «Пори року» та ін. (інструментування К.-Х. Штольца) музичне розгортання підпорядковане дієвому тональному плану всієї композиції. Вагомими смисло-образними акцентами хореографічного втілення стають не темброво-барвисті, а специфічно ладово-тональні лейт-образи: мажоро-мінорні співвідношення у відтворенні гри світла і тіні, виражена символіка окремих тональностей (зокрема, g-moll). Скоріше за все, і підбір музичного матеріалу з різних фортепіанних творів Чайковського здійснювався не тільки в ракурсі образно-емоційного, а й «емоційного» ладово-функціонального відображення «ідеї світла і тіні» [1, с. 62].

Музична фактура, що формує музичний простір через характер взаємного розташування та взаємодії голосів у вертикально-горизонтально-діагональному вимірах, прямо відповідає своєрідній текстурі танцю. Остання проявляється в «пластичному співвідношенні вертикалі і горизонталі в додаванні хореографічного малюнка» [1, с. 42]. Фонічний бік фактури (прозора, щільна, розріджена, в'язка, багат шарова, густа і т.п.) ґрунтуються на пластично-просторовій системі сприйняття, що робить їх близькими хореографії. У талановитому постановницькому втіленні, наприклад М. Фокіна, втілення її рухової виразовості набуває зримо-відчутної, чуттєвої сили вираження. Хореограф розумів музичну фактуру як «малюнок в русі». Так, його знаменитий «Либідь» К. Сен-Санса включає мірний пульсуючий акомпанемент і мелодійну лінію широкого дихання в органічній єдності фактурних вертикалі і горизонталі – рух на пуантах і вільно-горизонтальна («фронтальна») гнучка мелодійна лінія. Пульсуючий супровід музиної і хореографічної фактури «Либідя» виступає невідємною «сутнісною

пружиною руху, поза якою знецінюється інтонаційна принадність солюючої лінії... фактура тут виконує соло не в меншій, а може бути, і в більшій мірі, ніж мелодійна лінія... одне тіло виражає два різних, але нерозривних, рухових імпульси – горизонталь і вертикаль» [1, с. 44].

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.

Будучи пластично осмисленими, музичні рухи як би матеріалізують танцювальний час і темп. Цікаво (і точно) формулює поетику часового подолання формального темпу музичного розгортання Г.-Г. Гадамер: «Всім відомі ті приблизні позначення, якими користуються композитори, вказуючи темп тої чи іншої частини музичного твору; вони дають досить невизначені вказівки, і все ж це не якийсь технічний припис, який визначається бажанням автора, щоб щось було "виконано" швидше або повільніше. Міра повинна бути уловлена вірно – як того вимагає сам твір. Вказівка темпу – лише натяк, що дозволяє взяти "вірний" темп або вловити цілісну структуру твору. Вірний темп ніколи не може бути вимірний, обчислений. Розвиток сучасної техніки привів до виникнення однієї з найсерйозніших помилок, ... яка проникла до виконавської практики; омана ця проявляється в прагненні створити норму, наприклад, канонізуючи авторське виконання музичного твору або схвалену автором інтерпретацію у всіх нюансах її темпу і ритму. Реалізація цього прагнення означала б смерть виконавського мистецтва, повну його заміну технічними засобами. Якщо відтворення зводиться виключно до наслідування

того виконанню, яке свого часу розглядалося як автентичне, то зникає творче начало виконавства ... » [52, с. 312-313].

Метр найбільш відчутно і зрозуміло виступає найважливішим компонент часової організації як музичного, так і хореографічного простору. Хореографія, так само, як і музика, і архітектура, має властивість статизації ритмічного начала (за власними принципами). Всі часові види мистецтва виявляють ритмічні властивості, демонструючи різноманітні форми художньої організації часу. У цьому сенсі музичний ритм являє собою організовану послідовність тривалості музичних звуків, а ритм в хореографії – організовану послідовність тривалості танцювальних рухів. Поняття метр використовується в музиці у широкому та вузькому тлумаченні. Поняття метр в широкому сенсі В. Холопова зводить до «форми організації музичного ритму, заснованої на будь-якій порівнювальній одиниці (мірі)»; у вузькому сенсі під метром розуміється «конкретна метрична система ритму» (давньогрецька метрика, тактова система) [231, с. 5]. Ю. Холопов розглядає ритм в наступній тріаді: ритм як число, числова структура, потік тривалостей; метр як розміреність музичного часу, повторність ритмічних угруповань; ритм як мотив, мотивні структури, ритмічні групи [229]. Ототожнення мотиву з ритмом, звуковисотності з тематизмом представлено композиторами і послідовниками нововіденської школи (структурно-диференційний і структурно-інтегральний рівні, за О. Лосєвим): «Мотив як дрібна частка музичної думки, здатна з'явитися самостійно і тим самим повторюватися, відноситься як поняття, по Веберна, до однієї лише тривалості звуків, в той час як їх висотність є винятковим об'єктом поняття тематизму» [118].

У музичній теорії поняття «ритм» як часова організація музики також має широке і вузьке розуміння. У вузькому – ритм зв'язується з тривалістю звуків (послідовність, чергування, співвідношення), в широкому – з розділами, частинами, пропорціями форми («ритм в збільшенні», «ритм вищого порядку»). Подібне визначення запропоноване І. Способіним [202, с. 26-27], М. Харлапом [225, с. 463], О. Должанським [69, с. 240], Л. Мазелем і

В. Цуккерманом [129, с. 134]. Згідно В. Холопової, ритм в широкому розумінні слова включає в себе всі співвідношення тимчасового параметра музики і отримує своє вираження в сполученні гармонії, тембрів, компонентів фактури, логіки мотивно-тематичного синтаксису, в русі і архітектоніці форми, а також у взаємозв'язку з інтонацією, мелодійних підйомів – спадів, акцентних напруг – розрядження. Специфічно музичною рисою ритму є його акцентна сторона, завдяки чому в ритмічний процес включаються не тільки часові параметри, але і мелодико-гармонічні, тембро-артикуляційні, фактурно-динамічні та ін.: «Музичний ритм – це часовий і акцентний боки мелодії, гармонії, фактури, тематизму і всіх інших елементів музичної мови» [231, с. 4; 232, с. 107].

Ритм як співвідношення тривалостей в межах спочатку певної метричної сітки здійснює, і в хореографічній пластиці, і в музиці, членування часового проміжку на окремі відрізки. Будучи найважливішим елементом музичної мови, ритм становить самостійну сферу в співвідношенні тривалості звуків і пауз. Саме цей спеціальний аспект ритмічної організації музичного часу є основоположним і у формуванні хореографічного часового простору. Неможливість існування музики поза ритму (поза часовим виміром) *повідомляє хореографії зримі риси музично-часової організації*. Не можна тут обійти увагою і величезне значення психологічних та фізіологічних прообразів музичного ритму в структурно-ритмічній організації хореографічного тексту: хореографічна пластика рідко формально відбиває ритмічний склад музичного тексту. Але свого часу ця пластика істотно вплинула на різноманітність утворення музичної ритміки. Пластичне освоєння музичного часу (точніше, часопростору – хронотопу) вимагає своєрідного подолання часу реального. Так, у тому числі, виявляються й мовні відмінності метро-ритмічного втілення в музиці та у танці. Але пластична реалізація музичної метрики в музиці і в танці завжди залежить 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.

М. Аркадьєв [7] акцентує історичний підхід до проблеми ритму в європейській музичній мові. З одного боку, бароко, класицизм, романтизм порівнюються з послідовністю елементів класичної гегелівської тріади (теза, антитеза і синтез), з іншого – з тріадою описаних М. Харлапом трьох «великих» стадій розвитку музичної ритміки від античності до Нового часу (інтонаційного ритму, квантитативної ритміки, акцентно-тактової ритміки). У ХХ столітті якісно змінюється співвідношення ритмочасових категорій. Модифікація тактової системи, поява нетактових форм музичного ритму висувають на перший план категорію ритму, а поняття метра втрачає колишню всеосяжність. Про протиставлення ритму і метру говорять самі композитори, як, наприклад, Мессіан в трактаті «Техніка моєї музичної мови»: «... перед метризованим прикладом, нотуючи його спочатку так, як він був задуманий, тобто поза такту, я буду виписувати окремо кожен ритм...» [144, с. 21].

Лише в оркестрових партитурах композитор використовує записи тривалостей без розмірів і метра зі збереженням тактових рис. Це відповідає мессіанівському принципу «аметричної музики» – музики поза такту, без регулярного метра і розміру. За Мессіаном, «ритмічна музика – це така музика, яка зневажає повторення, квадратність і рівне дроблення, яка в цілому надихається рухами природи, вільними і нерівними по тривалості» [144, с. 116]. Поняття ритму Мессіан використовує у вузькому значенні, описуючи

певні ритмічні прийоми: ритми з додатковими тривалостями, збільшені і зменшені ритми, незворотні ритми, ритмічні педалі, ритмічні канони та ін.

Раціональна статика метричної організації музично-хореографічного розгортання (його «кількісна» структура) майже нічого не повідомляє реципієнту, є своєрідною формою просторового уречевлення ритму. З точки зору хореографії, яка народжується з музики, метр і ритм постають просторово осмисленими. Один з найбільш значних вітчизняних балетних диригентів ХХ століття Ю. Файер дає характеристику специфічно хореографічної інтерпретації ідеї метру: «Мабуть, ніщо настільки не загрожує балетному диригенту стати «махалом», відбивачем» такту, як необхідність підкреслення метру балетної музики. Про цю загрозу завжди слід пам'ятати. Взагалі-то, механічне виділення всередині кожного такту сильних і слабких долей, сліпе слідування за метром від однієї тактової риси до іншої становить небезпеку для диригента. У танцювальній музиці уникнути цієї небезпеки ще важче, ніж при виконанні творів інших жанрів. Формальне слідування метру, «погана» або, навпаки, одноманітна, монотонна "ударність" тактових долей не дозволяють диригенту відобразити в своєму виконанні що-небудь ще крім примітивно зрозумілої танцювальної музики...» [221, с. 491–493]. Все, що Файер розглядає з позицій диригентського ремесла в балетному театрі, відповідає і вимогам балетмейстерського освоєння метричного складання музики, і – музичному метро ритму взагалі. Метричний вимір музики як для диригента, так і для хореографа – це перш за все вимір звукової матерії, яка рухається, в якій реалізується сам процес музичного становлення і формоутворення.

Таким чином, 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 (самотійність 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. Термін «хронотоп», як відомо, ввів до літературознавства М. Бахтін для позначення взаємозв'язку часу та просторових координат художнього тексту: «Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [19, с. 246].

Але останнім часом термін все частіше застосовується в музиці, як і в хореографії, феномен часу має суттєву повноту свого конкретного прояву, але в музиці, через певну абстрактність музичної мови, велику роль інтуїції в композиторській творчості, складні, опосередковані зв'язки музики з дійсністю, час володіє специфічною узагальненістю, створюючи «образ Часу, рівень узагальнення якого близький філософському» [168, с. 3]. Обидва види мистецтв, музика і хореографія, реалізують здатність живої реакції на істотні соціокультурні та естетичні зміни середовища і спроможність фіксувати образ часу, що розгортається як життєвий процес живої людини, включеної в конституювання свого буття. Кожна музична культура має свої характерні риси музичних хронотопів: відмінність хронотопів свідчить не тільки про структурну своєрідність музичної мови, а й виступає показником певних типів музичного мислення. Крім того, життя художнього твору визначається сполученнями внутрішніх хронотопів твору, психологічних хронотопів автора, слухача-глядача, виконавця, виду мистецтва і комунікативної ситуації

виконання. Подібна хронотопічна взаємообратимість просторових і часових відносин – переходи просторових характеристик в часові і перетворення текучих процесів на просторово-доступні для огляду форми – дуже важлива для пізнання цілісних явищ і притаманна їм. Щоб зрозуміти твір, доводиться, так чи інакше, входити у хронотопічну структуру його зв'язків і відносин. Рухово-пластичні (зокрема, й танцювально-рухові) асоціації в такому випадку сприяють поєднанню конкретики та абстракції у цілісності буття.

На думку М. Петинової, «час в музиці, що розглядається в його зв'язку з рухом, тривалістю, становить темпоральність емпіричного характеру: як послідовність справжніх, згідно зовнішніх відносин між «до» і «після», коли виходить, що минуле – це колишнє сьогодні, а майбутнє – майбутнє сьогодні... музика і репрезентуємий нею зміст завжди розташовуються в теперішньому часі» [168, с. 14]. З іншого боку, рух, становлення вже «викликають якийсь образ часу, що відрізняється надмірністю або недостатністю і розташовується поверх або нижче теперішнього як емпіричного потоку: тут час вже не вимірюється за допомогою руху, але саме задає ритм і міру руху (метафізична репрезентація) [168, с. 15].

Музика і танець представляють можливість для безпосередньої репрезентації самого часу і його образу. Сама ж специфіка простору і часу в мистецтві практично не піддаються (або взагалі не піддаються) вербальному визначенню, але вони добре відчуються суб'єктом, який сприймає твір, і в цьому сенсі не втрачають того смислового наповнення, а в деяких випадках збагачують його. Сформовані і поширені структурні рівні музичного (і хореографічного) часу – експресивна безперервність, незворотність, Пульсаційність, агогічність, гравітаційність, конфліктна взаємодія зі «звучною» тканиною в музиці досягається не стільки геометричними «настройками» (вони все ж присутні у фактурі та мелодії), скільки інтуїтивно, змістовно. Хореографічна змістовність ґрунтується на геометрично-просторових малюнках та звучній музиці. В обох видах мистецтва вказані параметри руху залежать як від певних просторово-часових відносин

елементів (музичного твору або танцю), так і від суб'єктів, які їх створюють, виконують і сприймають. У створенні і конструюванні музичного твору зв'язуються воєдино питання форми, інтонації, метра, ритму, ладової структури; хореографічного твору – також форми, метра, ритму, пластики людського тіла (рухи, пози, жести, міміка); танцювальної лексики; малюнку танцю; музики (включаючи, крім вказаних метроритмічних, ладово-гармонічні, фактурні та інші засоби виразовості); сценічне оформлення (костюм, грим, світло, декорації).

В даному процесі з особливою силою проявляється характер мистецтва як творчості, що творить паралельні, такі, що живуть самостійним життям, світи і особливий просторово-часовий вимір – музичний або хореографічний хронотоп. Художній час, на відміну, від фізичного, «згущається»/«стискається», стаючи «формою художнього простору, його “четвертим виміром”». Художній простір, в свою чергу, “втягується у рух часу”, розвертається в плині часу, стає його невід’ємною частиною» [219, с. 232] На думку В. Топорова, такий хронотоп (часопристір) «завжди “наповнений” і завжди речовий» [219, с. 234]. Одним з важливих каталізаторів цієї речовності в музиці виступають асоціативні і реальні умови руху у цілому та хореографічного руху, зокрема.

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 мисленнєвому рівнях) існування власної особистості у співвідношенні, діалозі з іншими та з навколишнім світом.

Так, хореографічна постановка М. Морріса для чоловічого квартету на музику Фортепіанного квінтету Р. Шумана (ор. 44) в поліфонічній кульмінації фіналу – фугато, що вводиться, як правило, в романтичній музиці з метою граничної динамізації музичного розгортання перед «розв'язкою» – «хронос

композиції ще не вичерпаний, ще не доказала частина смисло-образної інформації. «Дія» зміщується до іншого рухово-часового простору... концентрованого, «над-звукового» часу, де ідея швидкісного трансформується в над часове» [1, с. 78]. Подібне введення поліфонічного матеріалу майже наприкінці гомофонної у цілому композиції у багатьох романтиків зримо втілювало ідею не просто концентрації композиційного хроноса, але й метафоричне філософське згущення хронотопу: при метрономічній постійності (іноді – й уповільнення) «внутрішня швидкість» хронотопу у таких епізодах психологічно перевищує швидкісну інерцію руху всього попереднього матеріалу. Таким чином відбувається не тільки звуження часових вимірів, але і своєрідне впорядкування всіх просторово-фактурних (в хореографії – просторово-текстурних) елементів драматургічного розгортання. І Морріс не тільки пластично реалізує ідею поліфонічної самостійності окремих персонажів – поліфонічних «голосів», а й сутнісно змінює течію музичного часу в екзальтації, відповідній до музики Шумана.

Специфічною сферою втілення музичного хронотопу у хореографії та у музиці є втілення пауз. М. Старчеус аргументує континуальність – дискретність музично-інтонаційного хронотопу здатністю «стискатися і розсіюватися по краях», ... утворювати ... своєрідні «енергетичні хвилі» і «силові потоки», як складові особливого боку виразовості музичного розгортання» [207, с. 51]. М. Аркадьєв розкриває «секрети» такого «викривлення» через концепцію звучного/незвучного паралельних потоків, які безперервно і неметрономічно взаємодіють зі звуком, коли «метр виявляється за своєю природою глибоко алогічним утворенням (ця тенденція розкривається все активніше від романтичної доби до сьогодення – В.К.), зберігаючи всю ясність і визначеність своєї структури [6]. У «взаємодії незвучного експресивного континууму з його пульсаційною структурою і «накинутих» на нього звукових утворень» всі паузи отримують свою реальність і стають семантично значущими як наслідок внутрішнього життя «незвучного» у творі [6]. Саме так задовго до виникнення теорії звучно-

незвучних структур М. Аркадьєва паузи фактично розуміє, наприклад, французький танцівник і балетмейстер Ролан Петі.

Його постановка «Пір року» А. Вівальді (як своєрідної енциклопедії різних типів барокових рухів) осмислена хореографом позасюжетно, поза літературної фабули. Це – ніби образно-руховий зміст музики Вівальді у чистому вигляді (постановка Петі володіє якістю музикальності). «Звучні» (резонуючі на попереднє звучання) паузи у музиці Вівальді «підказали» балетмейстеру, що вони є самоцінним фактором руху (не зупинки), і хореограф блискуче тонко і художньо заповнює такі паузи рухом, тим самим роблячи їх ще й «танцюючими». Щось подібне відбувається й у пластичному осмисленні фермат – вони також не стають «зупинками» (хоча дослівний переклад терміну саме такий), а продовжують «життя незвучного» з позицій наскрізного темпоритму і в неодмінному руховому хореографічному статусі, а не в пластичній статиці. Живописно-сценографічна ідея композиції Вівальді-Петі є «метафорично-хореографічно», вона сучасними хореографічними засобами відображає поетику венеціанського барокового образотворчого та пластичного мистецтва у їх зв'язку з музикою того часу. Мінлива музична метрика Вівальді (похідна як від танцювальної ритміки, так і від музично-інструментальної, скрипкової, передусім, моторики) стає найважливішим засобом руховості в розгортанні музики і хореографічної постановки. Петі ніби осучаснено поетизує метр, наділяючи сильні долі своєрідною опорною символікою, а темпові модуляції музичного руху поєднує зі зримими пластичними акцентами, утворюючи паралельно з музичним пластичний метричний остов танцю. Такий підхід відбиває приховані вигини смислу, які часто можуть знаходитися як у згоді, так і в антиномічному співвідношенні з метрономічним виразом музики.

1.2. Танцювальність у музичному жанро- і стилеутворенні

В ході європейської історії і у щільному зв'язку з її соціокультурними та філософськими поглядами, виник такий пласт даної культури, який сьогодні отримав назву «академічна музика», або «серйозна музика», або «музика другого пласта»⁴ (В. Конен) на противагу «легкій», «розважальній» або музиці «третього пласта» (В. Конен). До цього пласту відноситься творчість професійних композиторів, які творили в жанрах, що містять в собі значні художні та етичні ідеї, які виробили відповідні засоби музичної виразності. До Нового часу такого роду жанрами були мадригал, мотет, меса, протягом Нового часу склалися опера, симфонія, концерт, ораторія, кантата, соната і багато інших. Академічний тип передбачає наявність письмово фіксованого нотного (або індивідуально-знакового) авторського тексту, мислення крупномасштабними концепціями; хроматизацію і темперацію інструментарію; виконавсько-композиторський професіоналізм та духовну «високість» втілюваних ідей, наслідувані від храмової музичної практики; авторську трансформацію (обробку) фольклорної музики щодо жанрово-стильової, музично-мовної, інструментально-органологічної та інструментально-виконавської сфер. На цьому ґрунті склалося і певного типу структурне, жанрове та ідейно-образне мислення, що позначилося на логіці побудови музичних форм і засобах вираження. «Потужним фундаментом, на якому двадцять століть простояли принципи композиції в творах академічної музики, служила система античної риторики, найбільше – давньогрецьке вчення про диспозицію, логічно досконале розташування ораторської мови» [235, с. 4] (отже – поетичної мови). Але не менш потужною, на наш погляд, (особливо для музично-академічного інструменталізму) постала й сфера танцювальної музики, спочатку прикладної, а далі – розташованої у галузі

⁴ До першого пласта В. Конен відносить фольклорну музику, до третього – усе, що не ввійшло до перших двох, включаючи розважальну, естрадну музику та джаз [97]

музики для слухання та жанрової трансформації з первинного шару до вторинного.

Поняття «жанр», поряд зі «стилем», найпоширеніші в музикознавстві. Проблематиці музичного жанру присвячені наукові праці Г. Бесселера, Ю. Тюліна, Л. Мазеля, А. Сохора, М. Арановського, О. Соколова та ін. Л. Мазель визначає музичні жанри як «роди і види музичних творів, що історично склалися в зв'язку з різними соціальними функціями музики, в зв'язку з певними типами її змісту, її життєвими призначеннями, умовами її виконання і сприйняття» [131, с. 18-19]. Є. Назайкінський називає жанрами «історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, розмежовані за низкою критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту і форми його втілення» [150, с. 87–88].

У дослідженнях В. Цуккермана головним критерієм постає жанровий зміст. Звідси – диференціація жанрів на дві категорії – первинні (побутові) і вторинні. Перша категорія тісно пов'язана з побутом – пісні, танці, марші, фанфарні звучання, дзвін, мисливські заклики, пастуші награвання. До первинних жанрів належить не тільки масово-побутова, але й культово-обрядова музика: ритуал підготовки до бою, похоронний обряд, танець навколо здобичі, артефакту тощо. Такі первинні жанри – найдавніші й функціонували у народній музичній творчості задовго до народження професійного музичного мистецтва. Інша категорія – вторинні жанри – народилися вже в результаті становлення та розвитку професійної музики. Так з'явилися прелюдія, fuga, фантазія, сюїта, концерт, соната, симфонія, опера та ін. Ці жанри не занурені в гущу життя і не залежать від побуту, але мають за мету духовне збагачення (виконавця-творця і слухача, функції яких розділені), глибину і зосередженість виконання й сприйняття, як правило, катартичні цілі. Важливим в теорії жанру виступає поняття «пам'яті жанру», коли в останньому можна «побачити механізм, здатний виконувати хоча б одну з

функцій, властивих пам'яті (запам'ятовування, зберігання, узагальнення)» [153].

В. Холопова стверджує, що «жанр – джерело номер один у формуванні музичної семантики. Будь-яка інша мистецтвознавча категорія не може порівнятися з цим лідером», на що вказують і сучасні нейропсихологічні дослідження про категоріально-класифікаційний характер впізнання складних звуків та музики, коли «почутий звук поза співставлення з іншими звуками відразу відноситься до певної категорії звукових образів, закарбованих протягом життя... Цю тенденцію неможливо подолати ані повторними інструкціями, ані проханням говорити про кожну мелодію більш конкретно»(Л. Балонов, В. Деглін) [230, с. 211-212]. Така категоризація прямо співвідноситься з первинними жанрами.

Первинні і вторинні жанри не тільки пов'язані (походженням, збереженням певних жанрових та музично-мовних рис), а й підлягають постійному взаємообміну засобами виразовості. Так, інтонаційні параметри первинних жанрів стають мовними елементами більш складних і високих – вторинних. Первинні жанри – танцювальні і вокальні – можуть переходити до професійної академічної музики, навіть із збереженням своєї жанрової назви. Причому танцювальні «переходи» переважають кількісно й різнобарвно. Аллеманда, куранта, сарабанда, бурре, жига, менует та деякі інші зустрічаємо в сюїтах Й.С. Баха. Мазурки і полонези складають жанрово-стильову та музично-мовну основу фортепіанної творчості Ф. Шопена. Вальс, за Б. Асаф'євим, утворив переворот в європейській музиці і культурі у цілому але вони призначаються не для танців, а для концертного виконання. Протистояння метричних двомірності і тримірності від Бетховена відбиває різні «”сенси” людської ходи», адже «музична тривимірність до Бетховена як ритм сильно залежала і від танцювальних жанрів, і від поетичної метрики (ямб, хорей). Моцарт і Гайдн багато сприяли звільненню музичної тривимірності, але тридольної музики з її невичерпним розмаїттям ритму у

них майже немає» [11, с. 279], практично здійснюючи переведення, менуету, наприклад, від первинного жанру до вторинного.

Тривалий час (і, власне, по сьогоднішній день) в інструментальній музиці мав неабияке поширення такий жанр як танець. На початку XIV століття Іоанн де Грокейо накреслює близький до майбутнього терміну «композиція» термін «*musica composita*». Музичні твори тепер авторськи закріплюються та фіксуються у спеціальному запису (імена авторів мотетів вже другої половини XIII століття частіше вказувались на відміну від авторів лютневих інструментальних п'єс у популярній, зокрема танцювальній, сфері, які «належали всім»).

Різноманітні танці (фольклорні і т.з. бальні), поставали в основу інструментального репертуару, що стає помітним від XIV століття (*Ars nova*), з підвищенням ролі світського начала, з введенням Іоанном Грокейо терміну «*musica composita*», з закріпленням авторства у спеціальному запису. На відміну від надзвичайно поширених мотетів, в яких вже від другої половини XIII століття частіше вказувались імена авторів, більш демократичні лютневі інструментальні п'єси не позначали авторства, «належачи всім». Але тут, крім пісенного репертуару, все активніше опрацьовувався, отримуючи відповідну інструментально-фактурну обробку, жанр танцю (у прикладній функції та у сфері музики для слухання). Ставши особливо відчутними у добу Відродження, поступово автономізовані інструментальні форми музикування виявляли власні жанрові та конкретно інструментальні переваги. Т. Ліванова вказує, що «у побутовій музиці, особливо в танцях, якщо вони не йшли під пісню, інструменти залишалися, так би мовити, вільними від вокальних зразків, але *пов'язаними жанровою основою кожного танцю, ритмом, типом руху (курсив наш – В.К.)* [112, с. 283]. Звільнюючись від пісні і танцю, як синкретичного компоненту, інструментальна музика (та й деякі пісенні музичні форми) іманентно зберігали танцювальне ритмічне (і енергетичне, образне) начало у його жанрових особливостях. В цій сфері,

представлений найчастіше лютневим репертуаром, опрацьовувалася гомофонна музична парадигма побутових піснi і танцю (на противагу поліфонічній органній традиції великих церковних форм; втім, її найбільший представник – орган – чудово вбирав принципи варіаційності, наприклад, типові для побутової сфери).

Причому у чисельних лютневих збірках XVI–XVII століть відбувається своєрідний взаємообмін різних національних танцювальних п'єс (німецьких, італійських, французьких, польських та інших), часто з програмними назвами («Чудове пассамеццо», «Гарна річ», «Французька Корренте», «Італійська», «Венеціанська»), демонструючи вказану Т. Лівановою приналежність побутових жанрів усім [112, с. 285] (що підсилювалось мандрівними музикантами). В лютневих збірках саме танці складають більшу частину репертуару (пассамеццо, сальтарелло, павана, гальярда, французька коррента, польський танець, німецький танець, просто «Nach Tanz» або «Danza», алеманда), а ціла низка програмних п'єс («Маскарад», «Венеціана», «Бергамаско», «Фьяменга») «носять танцювальний характер» [112, с. 286]. Тут з'являються павана і гальярда («прапара» майбутньої сюїти), а також ранні взірці корренте і аллеманда – танці, які і справді стануть першим кістяком майбутньої сюїти. До кінця XVI століття танці отримують більш складну, часом пишну обробку, хоча не втрачають зв'язку з побутовими джерелами, змінюючи загальний стиль лютневої музики, передусім, італійської: він стає по-своєму віртуозним, концертним; зустрічаються як віртуозно викладені танці, так і цілі танцювальні цикли, наприклад, «Ballo Tedesco et Francese». Органіст Франческо Ландіні вже у XIV столітті ймовірно виконував на органі танцювальні п'єси. У XVI столітті органіст, клавірист і виуеліст Кабесон створював чисельні обробки іспанських та італійських танців, в яких він поєднує змістовність варіювання з віртуозним блиском.

У французькій творчій школі XVII століття (Люллі, Куперен та інші) поряд з увагою до поетичного тексту в декламаційному складі оперної мелодії,

остання виявляла й «тяжіння до *танцювальних ритмів* (курсив наш – В.К.) і тонкої колористичності, витонченої відточеності форм у клавесиністів (особливо у Ф. Куперена)» [112, с. 315]. У великому танцювально-хоровому фіналі «драми на музиці» «Евридика» Я. Пері та Дж. Каччіні (учасники Флорентинської камерати) у зіставленні різних хорів і танців дотримана сувора загальна симетрія, відбуваються повернення певних епізодів, і таким чином перекидаються арки від початку до кінця фіналу. Танці також беруть участь у створенні цього прийому музичної драматургії.

Великого значення танці набули у розквіті такого легкого, розважального жанру інструментальної музики як дивертисмент, особливо популярного у Відні в кінці XVIII ст. Дивертисмент складався для невеликого ансамблю духових або струнних і за формою нагадував старовинну сюїту, що складалася з різних танців. З іншого боку, дивертисмент містив в собі деякі риси майбутньої симфонії. Чимало дивертисментів можна знайти в музичній спадщині Й. Гайдна та В. А. Моцарта. «Німецькі танці» В. Моцарта, лендлер Ф. Шуберта, полонези й мазурки Ф. Шопена, вальс (без якого не обходиться музика П. Чайковського) під час їх написання існували як побутові жанри і виконували їх не на концертній естраді, а в побуті. З роками ці танці майже зникли з побуту і жанр їх змінився: вони перетворилися на концертну музику. Часто побутові жанри використовуються в професійній музиці для створення різних картин народного побуту (фінал Четвертої симфонії П. Чайковського) або траурної ходи (повільна частина Героїчної симфонії Л. Бетховена). Танцювальні теми охоче запозичувались для академічних музичних творів через ясність та легкість структурного членування (у порівнянні з кантиленою). До того ж вони давали можливість показати різні інструменти у їх віртуозному та артикуляційно-динамічному планах вираження на основі традиційної до того часу варіативності-варіаційності викладення танців, стаючи еталонами життєвої енергії та оптимізму (переважаючими у фольклорних та розважальних танцях). На стадії переходу від ужитково-загального до індивідуально-авторського буття музики, побутові танці

відображують більш складний життєво-ситуативний досвід людей, опосередковується в музиці як більш складний емоційно-понятійний інформаційний код – художній. Оскільки танці є засобом фіксації стійкої емоційної атмосфери «шляхом відображення її певних значень у відповідній структурі, то саме танці наділяють музику моторною знаковістю. І не будь цього первинного жанрового шару, можливо музика як мова взагалі б не сформувалася» [211, с. 158].

О. Сохор зазначав, що «первинні жанри мають типовий зміст, який може бути обкреслено тим точніше, чим ясніше виражена практична функція жанру, і чим конкретнішими є життєві умови, у яких він існує» [198, с. 57]. Така первинна семантика володіє перспективою наділення характерною образністю і визначення меж змістової сфери твору. В професійній композиторській творчості можна говорити про вторинну семантику знаків, які репрезентують первинний жанр. Танцювальність на первинно-жанровому рівні має виключно позитивну семантику, як вираження об'єктивної динаміки життя, динаміки душевних рухів, тобто вираз душевної сили і психічного здоров'я людини. Масовість дії, розповсюдження побутових танців (вальсу, мазурки, полонезу, польки та інших – у фольклорі та на балах) сприяє усередненню їх емоційно-образного строю і музичної мови. Вже своїм узагальненням, понадкомунікативністю побутова танцювальна музика «є імперативною, це її сутнісна, родова властивість, тобто вона є спрямованою на об'єднання людей, уніфікацію способів відчуття в певні моменти людської комунікації... в неї як би вбудована початкова програма саморозвитку, яка до пори, можливо, прихована, часто не усвідомлювана, але майже завжди здібна до активації... амплітуда і частотність танцювальних «па» позначаються на типах музичного фразування; виконавська акцентуація танцюристів – на музичних артикуляційно-ритмічних формулах; лексика танцю – на інтонаційній пластичності музики (м'які, пластичні рухи сполучаються з протяжною, кантиленною мелодикою; жорсткі, різкі – з переривчастою, акцентною і т.п.); масштаб, композиція фігур – на композиційній періодизації та цілісності

музичної форми» [211, с. 159]. Крім того, танець та інструментальну музику поєднує їх виконавська природа – сполучення звучання з рухами тіла та жестами.

Так, Й Гайдн і В.А. Моцарт значно переосмислили придворний танець – менует, увівши його до симфонічного циклу (як правило, у якості третьої, передфінальної частини; самі симфонічні фінали, теж як правило танцювальні, базувалися на квадратних танцювальних джерелах зі спіранням на підкреслено-жанровий тематизм в дусі народних танцювальних мелодій, з орієнтуванням на ясну форму періоду). Більшість гайднівських симфонічних тем танцювальні за природою – мають чітке квадратне структурування, жанрово-танцювальну ритмічну, гармонічну й мелодійну основи. Менует найбільш відверто, прямо співвідносить з жанровим танцювальним прообразом і тому виступає, у Гайдна, наприклад, найбільш стабільною частиною сонатно-симфонічного циклу (теми часто буквально запозичені з фольклорних джерел). Гайдн вводить «вчені» елементи у побутовий придворний танець, зокрема це строгий двоголосний канон в октаву (симфонія № 23). Взагалі ритм аж до бетховенської епохи «сильно залежав і від танцювальних жанрів, і від поетичної метрики (ямб, хорей). Моцарт і Гайдн багато сприяли звільненню музичної тривимірності, але тридольної музики з її невичерпним розмаїттям ритму (як буде у Бетховена – В.К.) у них майже немає. Танець салонів (і придворний) вимагав плавності. Акцент і тривалість сильної долі ямба або хорей визначалися або упором ноги після «стрибка» або «підскоку», або шляхетним присіданням на спокійних ногах. У сільському танці акцент «притоптування», витоптування землі – від давніх культових і обрядових традицій (тризн, свят родючості і т. д.) – теж пов'язував політ музичної тривимірності. Ігровий селянський танець був занадто важкуватий, тиснув в ньому корпус тіла. Парний танець хоча і допускав грубуваті інтимності (див. картини голландців і фламандців), але «втоптування» землі його придавлює, і чим повновагомішим був стрибок або розгойдування, тим великоваговішим дотик тілом землі. Круговий танець (хороводна хода) хоча і

розвивав бурхливий круговий рух (ймовірно, такими були танці під спів «Карманьйоли»), але «ланцюг рук» не давав повної свободи колу, бо стихійність і шаленство обертання, поступово зростали, змушували танцюючих чітко триматися один за одного» [11, с. 280]. Б. Асаф'єв вказує, що тільки народження ритмо-формули романтичного вальсу надає нових життєвих і музично-образних характеристик і в танець, і в музику (зокрема, у звільнену від «квадратів» музичну тримірність). Вальс створив той парний (отже, ліризований) круговий рух-ковзання з легким дотиком підлоги (землі), витягненням корпусу вгору, «вписав кругообіг в тридольний такт, допускаючи плавну співучість і нерозривність мелодії хоча б на шістнадцять і більше тактів» [11], який спричинив рішучу поетизацію танцювальності – поглиблення її семантичних засад. Ця нова ритмо-інтонація, ліричність ритмо-образів з подальшим збагаченням композиторської уяви на основі ритмо-формули вальсу «працює» і до наших днів (у бетховенській музиці ще не було і не могло бути впливів вальсу, а менуєт вже «відпрацював своє»; на думку Асаф'єва, «селянська стихія тримірності сильно володіла уявою Бетховена: з неї і з геніального осягнення нового сенсу масового кругового танцю, масового хороводу з вихровим і спіралеподібним рухом виникла драматизована бетховенська тримірність – його скерцо [11]).

Вальсовість як з один з конкретних жанрово-стилістичних проявів моторно-композиційної формули танцювальності, отримала у ході історичного розвитку романтичної доби якість справжньої музичної рухово-моторної універсальності. Особливість переходу вальсовості з первинної сфери музики у вторинну полягає у тому, що композитори разом із звичною семантикою, наділяють вальсовість невластивими їй раніше функціями, шляхом включення моторно-композиційних формул вальсу в складні контексти своїх художніх концепцій. Отже, можна з упевненістю говорити про те, що композитори на свідомому або підсвідомому рівні користуються вальсом в якості жанрово-стилістичної форми моторності як художнім поняттям. Генетична жанрова пам'ять вальсу «спрацювала» і в умовах,

віддалених від побуту і власне танцювальних рухів, сформувавши іншу етику та естетику поведінки виконавців і слухачів, коли музика ставала головною та єдиною метою, самостійною цінністю, а її звучання вимагало тривалого і зосередженого акту художнього слухання-споглядання. Вальс, «відірвавшись від землі», втративши зв'язок з танцювальною пластикою, знаходить свободу виразності, яка перевищує навіть класичні уявлення про характерне на користь музичної концептуальності, включення у контекст багатих смислових і драматургічних зв'язків у рамках авторських концепцій: стає символом ліричних та глибоко поетичних тенденцій романтизму, поетизації образів природи (П. Чайковський – «Пролісок», «Святки» з «Пір року»; Симфонія № 5 – III частина, середина II частини Концерту для фортепіано з оркестром №1), поглиблено-психологічного стану (Квінтет для 2х скрипок і ф-но, ор.57 Д. Шостаковича), характеристики епохи та мирного життя (С. Прокоф'єв – вальси в опері «Війна і мир»), драматизму (М. Равель – Хореографічна поема «Вальс»), трагедійності (П. Чайковський – Оркестрова сюїта №3, II ч., «Меланхолійний вальс»), ірреальності, казковості П. Чайковський – «Лускунчик», «Вальс сніжинок»), гротеску (А. Берг – «Воцек»; Д. Шостакович – Симфонія №4, фінал) та ін. У джазових вальсах ХХ століття знаково-визначена тридольність часто «розмивається» завдяки синкопам, свінгуванню, «рваним» ритмам тощо. Таким чином, композитори застосовують узагальнення через вальс певних емоційно-образних та других значеннєвих комплексів. А сама вальсовість стала своєрідним «пан знаком» (О. Суббота) у знаковому полі загальноєвропейської семантики, який викликає максимально узагальнені, семантично глибинні і сталі образні асоціації.

Подібне переведення з первинної до вторинної жанрової сфери, з відповідною «пересемантизацією», виникає в фортепіанній творчості Ф. Шопена з мазурками та полонезами⁵ (менше – з вальсами). Авторська концепція Шопена ґрунтується на власних (авторських) мовно-стилістичних

⁵ Ми тут свідомо опускаємо нетанцювальну жанровість – маршовість, ноктюрноновість, баладність – також характерну для Шопена

комплексах, представлених, у тому числі, танцювальними знаками: мелодійному (мазурочні та полонезні теми), фактурно-гармонічному (полонезна стилістика), фактурному (вальсові, мазурочні, полонезні формули). Наприклад, у Полонезі ор. 44 трагедійні риси та історично-епічний напрям улюбленої далекої Вітчизни (Дому, пам'яті) уособлюється залученням знаків мазурки в середньому розділі. Героїчний характер першого епізоду втілюється полонезною ритмоформулою, яка висуває полонезне остінато як своєрідну тему долі у її загально-людському сенсі (у Шопена полонез, як і вальс у музиці в цілому стають загальноєвропейськими музичними кодами). В третьому епізоді (Tempo di Mazurka) мазурочність стає знаком ностальгічного спогаду-ідеалізації. естетично підвищуючи минуле. Таке перетворення жанрових прототипів утворює значний музично-тематичний «сюжет», образну (приховану) програмність концепції.

Образна природа музики й танцю, як вказувалося вище, виявляє спільні засади. Втім, невірно було б акцентувати у музиці тільки спирання на виразність інтонацій людської мови, а хореографії – на виразність рухів людського тіла. Обидва мистецтва виявляють здатність до більш широкого охоплення образних джерел. Первинність походження емоційної та ритмічної основ тільки від музики до танцю [45, с. 22] або навпаки (первинні музичні танцювальні жанри) неоднолінійні. В музиці, окрім мовленнєвої інтонації важливу роль виконують рухово-просторові засади, а у хореографії існує власна емоційна (тілесна) тонуна динаміка. Також в основі хореографічної постановки лежить не тільки драматургічно-просторовий сценарій, чиста ритміка, літературна основа, але й чисто музична драматургія, що завжди базується на емоційно-виразових в аспекті мелодії, фактури, гармонії темах. В їх співвідношенні, контрасті, розгортанні, розробці втілюються драматичні конфлікти та ідеї, народжені життям.

Але й музика (без якої, як вказувалося у попередньому підрозділі, не може існувати хореографія) багато чого почерпнула від танцю в ході сумісного розвитку та подальшої вторинно-жанрової трансформації.

Л. Мазель представляє жест як інтонацію, яка реалізується за допомогою руху, а музичну інтонацію – як своєрідний «голосовий жест» [130, с. 17], що відтворює *ті чи інші танцювальні па, чи ситуацію танцю в цілому (різного роду «галантні присідання», «пробіжки», «крутіння», «стрибки», «відштовхування» і т.п.)*. Кристалізована у гомофонному мисленні мелодика активно асимілювала широке коло таких танцювальних (рухових) елементів у власному «малюнку», що вони стали її інтонаційними оборотами (інструментальними, передусім, адже інструментальний акомпанемент усе більше переважав над вокальним або вокально-інструментальним через можливість ударно-чіткого відтворення різноманітних висотно-ритмічних фігур, їх віртуозність, фактурну диференціацію в ансамблі з рельєфним виділенням мелодії, а також танцювальною емансипацією стосовно вербального компонента). Стосовно цього Б. Галєєв вважає, що функціонування пластичних знаків у музиці пов'язане з процесом «синтетичної со-інтонації, а ці синтетичні інтонації (пластичні знаки) можна було б, на відміну від інтонацій чутного, називати синтонаціями» [54, с. 41]. Ця інтонаційна спорідненість музики й танцю пояснює можливість їх органічного поєднання в цілісних образних структурах.

Робота О. Лосєва «Музика як предмет логіки» [118] відкриває можливість підходу до вивчення музичного часу з боку *структурно-семантичних стилістичних фігур*. Розглядаючи стилістичні безлічі в музиці як фігури смислу, «розумні фігури», часовий рух музики можна визначати як різні способи констеляції даних фігур, що передбачають і самототожність смислу, і відмінності «цього» смислу (стилістичної фігури) від «іншого». Визначаючи число як цілісну зібраність безлічі або роздільну єдність смислу, Лосєв фактично наближається до сучасних музикознавчих понять (тексту, семантики, тематизму, циклічності тощо) як єдності множинного і множинності єдиного, вказуючи на наявність у числі (на відміну від кількості) ідеї порядку, послідовності. Найважливішим для нас у даній лосєвській концепції є визначення часу як впорядкованої послідовності смислових

припущень, що відкриває можливість вивчення музичного часу (і музичного смислу у його процесуальному розгортанні) з боку *структурно-семантичних стилістичних фігур* («розумних» фігур смислу): розглядаючи стилістичні безлічі в музиці як фігури смислу, часовий рух музики (музичну темпоральність або процесуальність) можна визначати як *різні способи констеляції даних фігур, спрямовані і на самоототожнення смислу, і на відміну даного смислу (стилістичної фігури) від іншого*.

Відтак музичний смисл впорядкує ставлення звучання до часу (і часу до звучання), при якому звучання структурується і набуває кількісного вираження, а час опредметнюється і набуває якісного вираження. Музичний образ як хронотопічне (часопросторове, у тому числі) уявлення смислу в звучанні або звукове втілення часової (хронотопічної) структури смислу – часопросторова звукова конфігурація смислу – з боку матеріалу самої музики, виступає як конкретизація «фігури» смислу в її окремому композиційному втіленні. Звідси – уявлення стилістичної фігури (формули, комплексу, побудови, лексеми, висловлювання) як «логіко-семантичного прототипу» музичного змісту (В. Холопова), тобто передумови осмислення (семантизації) музичного звучання. Такими смислами у музиці виступають, у тому числі танцювальні «фігури» як прояви танцювальності в музиці. Взаємодія жанрової та стильової сторін музичної композиції (музичного тексту) веде до відокремлення структурно-семантичної функції будь-якого засобу звукового викладення, внаслідок чого даний засіб і стає «виразовим», реалізуючи жанрову умовність і стильову «безумовність» музики; таким чином, даний засіб стає стилістичним, тобто музично-знаковим.

Такими «логіко-семантичними прототипами» в музиці виступають менуетність, вальсовість, мазурочність, полонезність, українська народна танцювальна музика (про останній прототип див. в дисертації О. Субботи [211]) та деякі інші. Сукупність таких прототипів, похідних від жанрово-стилістичних (ритмічних, мелодійних-тематичних фактурних тощо) формул танців можна визначити як **танцювальність**.

Враховуючи те, що жанри диференціюють структурні ознаки, сприяючи семантичній конкретизації, музика (як мистецтво інтонованого смислу, за Б. Асаф'євим) виникає, насамперед, не у професійно-композиторських творах, а у первинних (прикладних, зокрема, й танцювальних) жанрах. Саме вони і постають тими носіями стильових інтонаційних структур, які можуть виступати прототипами більш пізніх інтонаційно-стильових утворень композиторської творчості. Первинні жанри танцювальної музики (фольклорної та придворної) утворили один з важливіших компонентів у формуванні професійної композиторської творчості, поставши дієвим чинником музичної моторності. Враховуючи відомі позиції концепції А. Сохора про жанрові засади музичного мистецтва (сигнальність, звукозображальність, розспівність, декламаційність, моторність) [200, с. 297], а також 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 внутрішньої 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 (про це докладніше у підрозділі 2.1.).

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.

Танцювальність відзначається власним генезисом, колом виконуваних художніх, жанро- та стилеутворювальних функцій, типом музичної образності і, відповідно, комплексом засобів художньої виразовості, використанням музично-мовних засобів і музичних інструментів, способами виконавського втілення, а також історично складеними поглядами композиторів і виконавців на різноманітні форми звуковиявлення. При збереженні якісної неповторності і єдності основних властивостей все класи характеризуються в той же час значною внутрішньої розгалуженістю, детермінованою множинністю «точок прикладання» (вираз Б.Асаф'єва) награвань.

Роботи Л. Виготського апелюють до твердження про багатомовність комунікації зі свідомістю (говорить з нами багатьма мовами відразу) [50, с. 200]. Засобів тільки вербального досвіду тут не вистачить, можуть існувати (і залучаються) інші форми опосередкування. Психолог їх не називає, але пише про позавербальність спілкування, про позавербальні знакові структури, поза вербальну сферу свідомості, що відкриває нові перспективи психології. Однією з таких перспектив виступає позамузична танцювальна семантика. Зупинимось на деяких творах, в яких досить виразно проступають танцювальні прототипи. Коло творів охоплює різні жанрові сфери творчості.

Характерна риса творчості М.Равеля – стійкий інтерес до танцювальних жанрів, що обумовлене значимістю для нього пластичних компонентів музичного сприйняття, а також вираженим зв'язком з національними

традиціями (французькими та іспанськими). Різні танцювальні жанри, затребувані в музиці М. Равеля, демонструють функціонування жанрової семантики з можливістю конкретизування його образно-змістовного плану. Але танцювальність стала для Равеля й найважливішим засобом художнього узагальнення. Включення в контекст твору того чи іншого танцю і конкретний спосіб його опосередкованого відображення є для композитора засобами реалізації ідейно-образного задуму твору, а часом – і прояснення його глибинного смислу. Специфічним засобом виявлення семантики танцювального прообразу служить втілення в елементах музичної мови хореографічних компонентів танцю. Проявляється таке втілення танцювальності у визначальній ролі моторно-пластичного начала в семантизації тексту (фортепіанний цикл «Шляхетні і сентиментальні вальси», хореографічна поема «Вальс»), а також у збагаченні, перетворенні і навіть парадоксальному зміщенні усталеної семантики танцювального прототипу (головна тема фортепіанного концерту D-dur, вальс Ініго з опери «Іспанська година», вокальна мініатюра «Павич»), як це й належить жанровій вторинності. Так, в циклі «Шляхетні і сентиментальні вальси» поза легкого летючого арабеска відтворюється з допомогою нотно-графічного позначення ліги звуку з наступною паузою або октавного форшлагу.

Втілена в системі музичної мови хореографічна лексика танцю і його композиційний малюнок вплинули на логіку розгортання музичної форми в широкому смислі. Наприклад, в фортепіанних п'єсах «Античний менует» і «Менует на ім'я HAYDN», в 5 частини фортепіанної сюїти «Гробниця Куперена» підкреслена роль принципу симетрії на різних рівнях інтонаційної форми (композиційному, мелодійному, фактурному). Деякі особливості ритміки, мелодики, синтаксичної і композиційної організації симфонічної поеми «Вальс» кореспондують з обертальними фігурами вальсу, з ідеєю «фатального фантастичного кружляння». Стримана пристрасність іспанських танців відтворюється у діалектичній взаємодії ритмічної та гармонічної статичності (остинато) та нарощування динаміки й тембро-фактури в «Болеро».

Ігор Стравінський – видатний новатор в області ритму. Особлива заслуга Стравінського полягає у відкритті таких динамічних сторін ритму, які висунули його на перший план не тільки як виразовий, але і як конструктивний чинник. Сам Стравінський казав, що для нього народження твору – це, перш за все, народження ритму. Тяжіння Стравінського до балетного театру пояснюється ігровим началом його творчості. А танець, як такий, є прикладом своєрідної і особливо досконалої форми гри. До того ж, до усвідомлення свого покликання Стравінський прийшов через зустріч з С. Дягілєвим, через якого і відбулося зближення з балетмейстерами, які надалі створили «балетний театр» Стравінського. Зорові враження для Стравінського дуже важливі (відомо, наприклад, що він завжди сідав на концертах піаністів ліворуч, щоб не тільки чути, а й бачити виконання). Більш того, зорові втілення для композитора є джерелом фантазії. Зорові враження від руху, лінії або малюнки часто «підказували» Стравінському музичні задуми (чорно-білі клавіші у темі Петрушки). Взаємозв'язок зовнішнього руху з внутрішньою енергією складає сутність музики Стравінського. Він не вірив тим, хто слухає музику з закритими очима, він переконаний, що «рухи виконавця допомагають музичному сприйняттю» [210, с. 122]. В наведеній фразі закладено глибокий для Стравінського смисл: з руху тіла, з жесту виникає музика. Баланчін, який багато уваги приділив «симфонізації» танцю, говорив про Стравінського: «Він постійно вводить елементи танцю в нетанцювальну музику. Заради танцю він розширив сферу музики» [14, с. 268]. І. Стравінський любив підкреслювати матеріальність своїх творів, їх вагу, речовість. Композитор робив докладний хронометраж творів, проявляючи увагу до всіх параметрів. Музика Стравінського тяжіла до пластичної виразності, його твори стали основою 250 хореографічних постановок, не рахуючи творів, спеціально створених для балету. «Жар-птиця» і «Петрушка» створювалися в процесі тісного творчого спілкування композитора з хореографами та художниками. Движение к постепенному росту обобщенности в соотношении компонентов спектакля, ко все большей независимости музыки от хореографии. В балетах Стравінського

споглядається рух до поступового зростання узагальненості в співвідношенні компонентів спектаклю, до все більшої незалежності музики від хореографії.

Таким чином, 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.

В контексті дії рухового компоненту в музичному мистецтві та певним взаємовпливом з танцювальними рухами не можна не зупинитися на проблемі інструментально-виконавської пластичності, інструментально-виконавського ігрового руху. Рухи, що виникають у виконавському процесі – це необхідний компонент втілення композиторського задуму. При цьому ритм виступає як ланка, що об'єднує музичний текст і процес його виконання музикантом на інструменті. причинами. Так, принципова спільність організації виконавських рухів при грі на інструменті визначається його будовою, законами психо-фізіологічної організації рухової діяльності, визначеними виконавськими традиціями. Разом з тим, просторово-часова впорядкованість ігрового процесу досить індивідуальна, залежить від конкретного виконавця, особливостей його неповторної психо-фізіологічної організації, інтерпретації ним музичного тексту. При грі на будь-якому музичному інструменті задіяно безліч рухів – переміщення в просторі рук, пальців, всього корпусу виконавця. Різні виконавські (рухові) ритми співіснують в процесі виконання, накладаються один на одного і утворюють багатопланову ритмічну структуру виконавських рухів. А. Сінайська навіть вводить у зв'язку з цим поняття «ритмічної багатоплановості» [191] (для смичкового, передусім, виконавства, де права та ліва рука мають різні функції та різні форми рухів).

Важливим і невідемним у рухово-пластичній сфері інструментального виконавства виступає ігровий компонент, де музичний «ген» пристуній, наприклад, у німецькомовному Spiel або англійському playing як основному позначенні дій музиканта-інструменталіста. Високий тонус (одна з характерних рис гри у цілому) є основою легкості, віртуозності, рухливості інструментальної гри. До того ж виконавець-інструменталіст користується й елементами (а іноді й системою) акторської гри. Вузькоспеціалізовані ігрові рухи інструменталіста, на перший погляд не маючи аналогів з танцем та іншими руховими сферами, у своїй організації, через іманентно інтонаційно-пластичну підсвідомість, є кінетичною основою для втілення польотності, стрибків, кроку, бігу, жестів, ігрових дій-комбінацій – у звуковидобуванні та звуковеденні. Тут велику роль грає клавіатура або гриф. На духових рухи пальців менш помітні, ключовим є дихання та амбушур (іноді не дуже естетичні). Руки ж піаніста, баяніста, виконавців на струнних вільні виявляти будь-яку виразну траєкторію, якщо вона відповідає техніці і змісту виконуваного (часто це допомагає і буквальному характеру звуковидобування й звуковедіння, наприклад, легато на далеких клавішах). Можуть бути включеними і ноги. Головне ж – навіть і без зовні помітних рухів (як у виконавців на більшості духових інструментів), власне музична організація і артикуляційне, агогічне, фразувальне мислення виявляють для слуху кінетичну основу музичного руху.

Найбільш виявлено рухова пластика постає у наймолодшому з виконавських мистецтв – диригуванні, де усі необхідні для комунікації з оркестром параметри виразності оркестрового твору втілюються тільки за допороговою «мови» спеціальних професійних жестів – артикуляційно-штрихові, гучнісно-динамічні, фактурні, тембральні та їх співвідношення, а також енергетично спрямована драматургія на рівні архітекtonіки твору. Фактично диригент (на відміну від композитора) передає оркестру свою «ідеальну смислову художньо-поняттєву модель музики, і, зокрема, її моторну організацію, через жести і міміку, тобто через реальний рух» [211, с. 183]. М.

Зимін найголовнішим принципом диригентського мистецтва вважає «музичність руху і рухомість музики» [83, с. 87]. Диригування – це завжди м'язове, жестово-рухове відчуття і втілення музичної ідеї, «моторно-інтонаційний процес» [211, с. 185]. Наприклад, рух мелодичної лінії угору, як правило, викликає відповідне підвищення енергії рухів і тонуру рук диригента; навпаки, рух мелодії униз веде до природного ослаблення енергії рухів і деякого розслаблення м'язів рук. На цьому ж принципі засновано диригентське відображення всіх інших елементів музики. Їх збагнення і осмислення в жесті і міміці – це сфера рухового, моторно-інтонаційного мислення диригента, в основі якого лежать високорозвинуті слухо-рухові зв'язки, тобто комплексна єдність музично-слухових уявлень з мануальною моторикою. Так, диригентська крещендууюча фермата демонструє перехід кінетичної енергії в динамічну, тобто переведення зовнішнього руху у внутрішній динамічний процес, коли концентрується енергія, що досягається музичним розвитком, фермата грає почасти роль «загороджувальної дамби, об яку зовнішній рух розбивається, а внутрішній підсилюється» [190, с. 124]. Навпаки декрещендууюча фермата є демонстрацією розсіювання енергії, зменшення напруги (аж до повного її «розчинення» у тиші). у створенні різних форм диригентських жестів безпосередньо втілюється поєднання часу та простору. Жест відбувається у часі і має певну швидкість та тривалість. Отже, через жести диригента музикантам і слухачам передається система організації часу у творі, тобто музична моторність. Інакше кажучи, диригент вимірює час за допомогою рухів рук, які «наповнені» музикою. Отже, спрямованість, уривчастість, періодичність і «завантаженість» рухів є умовою вимірювання музичного часу і простору (хронотопу), а ритмічна повторність сильної та слабкої частки періодизує сам час. Одночасно, жесту властиві такі суто просторові характеристики як напрямок та форма, рельєф та фон, щільність та об'ємність, глибина та перспектива, що споріднює його з танцювальними рухами.

Характерним у диригентській техніці є її відповідність естетично-стильовим настановам (що стосується і танцювальних рухів). Якщо класична диригентська техніка припускає, як правило, чіткі лінії, графічність, ясний малюнок рухів, характеризується ритмічним підкресленням, регулярністю метроритмічної акцентуації; романтична – ґрунтується на відході від математичної жорсткості регулярної акцентності і скутості схеми (першим це помітив і втілював Ф. Ліст), стиранні чітких ліній, з неминучою трансформацією малюнків і траєкторій рухів, їх індивідуальним забарвленням, то музика ХХ століття вимагає складної конструкції жесту, кардинальної зміни всіх прийомів техніки (іноді надпотужної сили або повної її відсутності). Суперекспресивні рухи або позаекспресивний відлік секунд, ламана викресленість ліній, що доходять інколи до зігзагоподібності, вибухові жести і невагомості (які забезпечують зсередини полярні полюси напруження і розслаблення рук диригента), афектованість і нервовість жестикуляцій, іноді із застосуванням «агресивних» або ніжних рухів, – таким є набір і діапазон технічних диригентських прийомів, здатних виразити сучасні музичні стилі. Чи не нагадує усе це еволюцію танцювальних рухів та жестів. До того ж у диригентській техніці присутні і певні танцювальні елементи: вигин корпусу підчас урочистих звучань, характерний український танцювальний рух рукою «до серця» як вираження найтонших психологізованих переживань, широкий розкид рук у втіленні мелодій широкого дихання, народно-хореографічна «колупалочка» носком і п'яткою або балетна хода на пуантах – у стакатних та піцікатних диригентських штрихах тощо.

1.3. Інтонаційна природа музичного та хореографічного мистецтв

З найдавніших часів розвитку людства універсальним засобом впливу на людські емоції вважалися звук і зорова (тактильна) просторовість. Саме ці параметри впливу мають виражений знаково-комунікативний характер і є спільними для музики і танцю. Так, сучасні дослідники вказують, що «музичні звучання, у сенсі «вмикачів» предметних та емоційних асоціацій, є близькими

до мовних, а організація музичного твору багато в чому схожа з організацією мовного висловлювання, але з іншим поєднанням ірраціональних властивостей по відношенню до раціональних» [63, с. 331].

Як стверджував В. Медушевський у своїй роботі «Інтонаційна форма музики», інтонація як «найважливіша загальнохудожня категорія» [139, с. 69] вказує на її процесуальний характер, а також на 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 елемента 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.

Про зв'язки музичної і мовної інтонації постійно говорять музикознавці і виконавці. З іншого боку, 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 окремих звуків) 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). Серед вказаних безпосередніх чуттєвих сприймань найбільш значимі візуальні, адже «зір є сенсорною системою, яка дає людині найбільш велику і багату відтінками інформацію», тому, «якщо по різних сенсорних каналах надходить суперечлива інформація, то, як правило, віддається перевага зоровій інформації» [184, с. 273].

Стосовно до витоків європейської культури візуальна, оптична природа сприйняття вважається очевидною [220, с. 57] 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 [120]. Втім, стосовно культури архаїки слід говорити про значущість не стільки візуального, скільки тактильного сприйняття – важливого як у музичному (зокрема, інструментальному), так і у хореографічному мистецтвах. Отже дослідження візуально-просторових та семіотичних аспектів вказаних видів мистецтва є актуальним зрізом наукового дослідження.

Аналізуючи еволюцію власне естетичного у давньогрецькій культурі, В. Татаркевич зазначає, що античні вчені підходили до розуміння сприйняття як до різновиду дослідження, «огляду», розуміючи мислення як дещо «споріднене сприйняттю» [216]. Людське мислення, будучи «взаємозв'язком інтенціональних сутностей», не «споглядається», і стає «фактом ментального простору» (соціального і інтерсуб'єктивного) лише за допомогою природної мови (або іншої знакової системи) [183, с. 62].

За багатовікову історію музичне мистецтво сформувало унікальну систему художньо-виразових засобів, зокрема танцювальні жанрові ознаки увійшли до музичного (перш з все, інструментального, але не тільки) мистецтва як важливий вектор розвитку власне музичних форм – музичної просторовості, фактури, музичної моторики, метро-ритмічної системи, тощо,

а виникнення і розвиток музичного інструментарію напряму пов'язане з ритуальною, трудовою і дозвільною символікою, а також з танцювальністю. Завдяки вказаній системі, музика стала здатною відображати різноманітні сторони як особистісних, узагальнено-філософських або художньо-естетично спрямованих явищ, так і предметного або живого світу навколишньої дійсності, зображальності.

Ця система засобів знаходиться в постійному русі, як і взаємодія музичного та хореографічного начал, спільних і специфічних знаково-комунікативних властивостей у ній. Процес еволюції художньо-виражальних засобів, на думку Д. Варламова, демонструє тенденції десинкретизації музичного мислення, мови і творчості [46]. Безперервна еволюція музичної мови і мовлення приводять до зміни виразових елементів, народженню нових їх видів.

Сучасні теорії в області психології і фізіології людини ґрунтуються на позиції про будь-який живий організм як «сукупність безлічі злагоджено взаємодіючих функціональних систем», тому «за рахунок інформації, постійно циркулюючої як усередині окремих саморегульованих функціональних систем (як, наприклад, музика та танець – В.К.), між ними, а також між функціональними системами живих організмів і навколишнього середовища, створюють тісно взаємодіючі внутрішні і зовнішні інформаційні поля живих організмів» [63, с. 484]. Так, за результатами акустичних експериментів, вчені доходять висновку, що «розробка методів акустичної неусвідомлюваної сугестії» стає можливою в силу використання «просторових і фазових акустичних характеристик (насиченість голосу по обертонам, діапазони частотних показників ... і т.ін.)» [184, с. 272]. Інші просторові характеристики «спрацьовують» у моторних або повільно-кантиленних *рухових* асоціаціях в музиці. Такі пластичні засади багато в чому визначають взаємовпливи музики і танцю.

В історичному процесі розвитку синкретичного музично-танцювального

мистецтва довгий час існувала стадія поєднання руху і звуку на рівні елементарної зв'язку, обмеженою сферою ритму і тембру. І сьогодні танці деяких південноафриканських племен – це ритуальні рухи, які виконуються виключно під ударні інструменти [146, с. 155]. Тобто, тут зв'язок музики і танцю здійснюється в рамках метро-ритмічного і тембрального параметрів, виключаючи найважливіші для виразної системи музики – звуковисотний, мелодійний, гармонійний, фактурний. Останні в мистецтві хореографії грають, тим часом, найважливішу формоутворювальну і драматургічну роль (див про це у Ю. Абдокова [1]).

Музика традиційно вважається душею танцю. У ній закріплено його емоційна будова, характер, образна виразність (найчастіше ритмом підкреслюється характер руху, а в мелодії передається пластичний малюнок танцю). Також в музиці міститься і структуроутворюючий для танцю початок. Так, Ж. Новер відзначав: «Відгукуючись на музику, танець стає як би відлунням, слухняно повторює слідом за нею все те, що вона вимовляє» [156, с. 91]. Зрозуміло, що варіанти створення органічних музично-хореографічних творів включають також підбір музики на готову хореографічну постановку, а також паралельну роботу балетмейстера і композитора – як найбільш поширений варіант в створенні балетів, наприклад, М. Фокіна і І. Стравінського [222, с. 256-257]. Але у створенні танцювальних номерів, постановці хореографічних програм, вистав є вимога від балетмейстера точного і тонкого відчуття образного ладу, стильової природи, національної характерності музичного рівня в творі, який він задумав висловити мовою пластики, мовою танцю. Безперечним залишається думка ключових фігур хореографічного та композиторського мистецтва про те, що сила впливу справді художнього хореографічного твору – в єдності музики і танцю [194, с. 91].

Пластична мова танцю є виразною, багатозначною і універсальною. Не випадково з давніх часів танець відображав життя людини – його працю і

відпочинок, військові сутички і перемоги, радість зустрічей і горе розставання. Ще в синкретичної єдності танець і музика мав взаємний ефективний вплив. Не припинився цей процес і після поділу мистецтв, і в подальшому, на етапі синтезу мистецтв. К. Блазіс в своїй книзі «Мистецтво танцю» (1830 р.) вказував, що «стародавні вимагали досконалого збігу музики і танцювальних рухів. Таким чином, кожен жест, кожна зміна положення танцівника викликалися особливим темпом і ритмом мелодії, а мелодія відповідала своїм мотивом і модуляціями кожному руху пантоміми, яким би він не був» [29, с. 160]. У зв'язку з цим слід зазначити зауваження Б. Асаф'єва про те, що першими стимулами музичної ритмо-інтонації в прадавньому мистецтві були позамузичні «німі стимули»: крок, жест, міміка, танець [11].

І. Смирнов вказує, що «при всій самостійності хореографії та музики вони є свого роду аналогами, хоча є чимало прикладів, коли одна і та ж музична п'єса, одна і та ж партитура у різних балетмейстерів знаходила різне прочитання і різне тлумачення» [194]. Природно, така розбіжність є допустимою тільки тоді, коли не спотворюється образний зміст, характер композиторського тексту, його стиль. Сказане стосується і музики, що супроводжує народні танці.

Автор інтонаційної теорії музики, а також 27 балетів, Б. Асаф'єв, спеціально підкреслював єдність образу зримого та того що звучить, розмірковуючи про балетні постановки М. Фокіна: «Сутність фокінських завоювань таїться в чуйному прониканні в процес звучання, в "хватці" тих точок відправлення, тяжіння, опори і обертання, на яких засновано рух музики ... Фокін, гостро відчуваючи і помічаючи ці "вузли" або моменти концентрації звукових частинок, тонко реагував на зміну ритмічного биття і в колориті, і в динаміці звучності, і в чергуванні тривалості, і в логіці музичних наголосів. На цих опорних точках що звучать він споруджував ритмічний фундамент або основні сполучні елементи танцю» [12, с. 45].

Така тісна «співпраця» і взаємовплив двох мистецтв має об'єктивні

підстави. Б. Асаф'єв назвав музику «мистецтвом слухомоторних вражень» [9, с. 49]. Кінетичний компонент є обов'язковим і важливим фактором музичного сприйняття: без участі руху, в тому чи іншому його прояві, сприйняття музики неможливо.

В. Медушевський пише, що інтонаційна, синкретична організація музики (на відміну від традиційної, аналітичної) увібрала в себе досвід усіх видів людської комунікації (мова – в безлічі її жанрів, манері рухатися, пластиці, танцю, літературі) [138]. При цьому знаки інтонаційно-драматургічної форми мотивовані з боку сенсу і спрямовані на передачу слухачам загального настрою, змісту музики. Обидві форми (аналітична і синкретична) пов'язані з двома основними процесами музичного мислення – звуко-смісловим згортанням і розгортанням музичного образу. Цілісний, одномоментний образ співвідноситься з інтонаційно-драматургічною основою, а розгорнутий, процесуальний – з граматичним, аналітичним розгортанням художньої ідеї. Медушевський виділяє також протоінтонаційний рівень, який тісно пов'язує музику з промовою, рухом, пластикою. При цьому особливо підкреслюється роль моторно-рухової складової музичного сприйняття інтонаційної форми.

Л. Мазель, в продовження розвитку інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, досліджує систему музично-виразних засобів і каже про інтонаційно-моделируючий характер музичної образності, що стало основою для вивчення принципів пластичного моделювання музики і визначення форм взаємодії образів музики і образів руху [182]. Є. Назайкінський також стверджує, що рухові механізми музичного сприйняття мають характер інтонування (інтонаційний), оскільки моторні прояви в сприйнятті музики органічно пов'язані з усіма музично-виразними засобами. Автор підкреслює роль асоціацій в просторово-рухових уявленнях музичних образів [149].

Ю. Демченко стверджує, що «інтонація і кінестетика при передачі смислу можуть перебувати в тісному переплетенні, подібно взаємодії

вербальних і невербальних засобів комунікації» [67, с.10].

Т. Рибкіна на основі концепції музичного сприйняття Д. Кірнарської сформулювала принципи взаємозв'язку музики і руху, закладені у вченні Б. Асаф'єва про ритмоінтонації, в тому числі – моторно-рухове втілення ритмоінтонації за допомогою комплексу музично-виразних засобів, психолого-фізіологічних механізмів кореляції звуку і жесту, емоційних факторів пластичного відображення музичних образів [182, с. 8]. В результаті дослідниці приходять до найважливішого висновку про внутрішнє тяжіння людини до синкретизму: «Можна стверджувати, що сприйняття музики більш повноцінно, якщо воно пов'язане з рухом» [182, с. 59].

Таким чином, моторний компонент музики, її виконання і сприйняття є центральним синтетичним механізмом, який пов'язує всі компоненти, що входять до цей процес, в цілісну систему. З одного боку, рухові механізми є перехідною ланкою на шляху від слухових вражень до просторових, і від них до часових: «Моторно-руховий компонент виявиться зліпком всього того, що є неминучим наслідком звучання. Тут і відчуття певного м'язового зусилля або розслаблення, ритму дихання, кроку, пульсації – все це еквіваленти переживання музичного часу; або почуття щільності і розрідженості, близькості або віддаленості музичного об'єкта, уявлення про музичні лінії, їх перетинах, про просторових пластах, що перебувають у певних співвідношеннях – ці просторові образи також можна уявити як наслідок переведення звуко-відносин в іншу модальність». Іншими словами виникає своєрідне «візуально-м'язово-просторового бачення-відчуття» музики [182, с. 61].

К. Леві-Стросс вказує на пряму залежність між пластикою людини і характером її мислення [108]. Отже, мислення на музичному інструменті або у співі завжди проявляється, у тому числі, й на пластичному рівні. «По рухах може бути складена історія "людини громадської", людини в її взаєминах із зовнішнім світом і в кінцевому рахунку – з самою собою. Адже пластика – це

не тільки існування тіла в просторі, але також і буття душі, малюнок руху і візерунок слова одночасно. Пластична думка, пластичне вираження звуку, фарби або слова є так само зображальними і протистоять хаосу, як і людська хода, жестикуляція, рухи тіла» [223].

Відчуття пластичності підсвідомо народжується вже на ранніх стадіях розвитку культури. Адже людина завжди прагнула жити в злагоді, гармонії з природою, з навколишнім світом. Тому пластичність має виражену тенденцію до історичної еволюції своїх форм, визначаючи домінанти різних епох і періодів людського розвитку, національно-ментальних традицій тощо. Саме тому музичне мистецтво, яке націлене на всеохоплююче поєднання минулого-теперішнього-майбутнього, завжди буде дотичним до пластичності (звуковидобування, фразування, контрастів, вираження). Тому й його синкретичний зв'язок з танцювальною пластичністю певним чином зберігається навіть під час десинкретизації мистецтв. Адже символи архаїчної культури «синкретичні не тільки структурно або функціонально, але і семантично (з чим пов'язана і збережена на наступних етапах їх «полісемантичність» або амбівалентність), представляючи собою предмет афектованого сприйняття і поведінки» [220, с. 62].

Недаремно В. Мейєрхольд у статті про постановку вагнерівської опери «Тристан та Ізольда» проголошує: «Людина разом з согармонічною обстановкою і соритмічною музикою являють собою вже витвір мистецтва. У чому ж тіло людське, гнучке для служіння сцені, гнучке в своїй виразності, досягає вищого свого розвитку? У танці... Там, де слово втрачає силу виразності, починається мова танцю (те саме можна віднести й до музики – В.К.). В давньояпонському театрі на так званій «Но»-сцені, де розігрувалися п'єси на зразок наших опер, актор обов'язково був разом з тим і танцівником» [143]. І далі режисер підтверджує свій висновок словами Р. Вагнера: «Музичне і поетичне мистецтва стають зрозумілими ... лише через танцювальне мистецтво» [143]. Але слова про граничність слова можна повною мірою

віднести й до музичного мистецтва – воно також розпочалося (у шляху своєї автономізації, десинкретизації) там, де «слово втрачає силу виразності».

Саме ритмоінтонація, поставши у витоків формування музичного переживання, актуалізувалася в музиці XX–XXI століть аж до «повного майже відсунення мелосу як самостійної галузі інтонування» [11, с. 35], 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.

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.

Отже, хореографічне мистецтво, як і музичне, має *знаково-комунікативний характер*, причому художні знаки в танці організуються за законами, схожими з музичними – метро-ритму, гармонії, контрасту, консонансів, дисонансів, архітектоніки, форми і т.п. Ці художні знаки Д. Махліна поділяє на три групи: художні зображення (аналогічні іконічним знакам поза мистецтвом), засоби експресії або виразові прийоми і символічні засоби [136, с. 372-374]. Таким чином, виокремлюються три основні властивості художньої форми – зображальність, виразовість і умовна знаковість. До усіх трьох по-своєму стають дотичними як музика, так і танець. Новий синтез музично-хореографічної єдності являє балет, а також нові жанри «симфонічного балету» та «хореографічної симфонії». При цьому танцювальна композиція – її характер, темп, метр, ритм – спирається на музичне викладення.

Саме музика дає хореографічній пластиці ритмічну основу, вона визначає її емоційний склад, характер, образну виразовість. Про музику справедливо кажуть, що вона є душею танцю. Ж. Новер вказував: «Танець подібний до музики, а танцівники – музикантам ... У нас теж є і октави, і цілі, і половинні, і чверті, і шістнадцяті, тридцять і другі, і шістдесят четверті. Нам теж доводиться відраховувати такти і дотримуватися розмір; з'єднані всі разом, це невелика кількість па і невелика кількість нот відкривають шлях до

безлічі різних сполучень і пасажів. Смак і талант завжди знайдуть джерело новизни, на тисячі різних ладів і тисячі різних способів переставляючи і комбінуючи цей невеликий запас нот і па. Ось ці-то па – повільні і витримані, жваві й стрімкі і є джерелами безперервної різноманітності» [155, с. 238-239].

Музична образність (як і танцювальна) носить досить абстрактний характер і тому передбачає множинну варіантність композиторських, виконавських і слухацьких трактувань. Ще одна важлива риса музичного образу – його динамічний характер. Як і хореографічний образ, музичний розгортається у часі, розкриваючи свої властивості в послідовному саморозвитку або співставленні (зіткненні) з іншими образами. Тому обидва вони виникають «тут і зараз» і залишаються тільки в нашій пам'яті, тому важливим виконавським і композиторським завданням є динаміка, енергетично-емоційна логіка розгортання. Тому сприйняття образів музики і хореографії має в значній мірі суб'єктивний, індивідуальний характер, ніж сприйняття образів живопису, літератури і театру, які завжди більш конкретні.

Найбільш ефективний, прямий спосіб занурення в світ почуттів, які висловлюються музикою і хореографією – пов'язані з ними рухи, які у танці відбиваються безпосередньо (стаючи його мовою), а у музиці – опосередковано та технічно-безпосередньо. Слухаючи і сприймаючи музику в русі, людина проживає музичні образи пластично, відчуває і діє незвичайним для себе способом, що виходять за рамки рухів в повсякденному житті. Таке «життя в образі» накладає відбиток і на характер рухів. Це позначається на більш «делікатних» властивостях, ніж просто швидкість, точність, економність. Під впливом музичного образу рухи (у тому числі, танцювальні) стають характерними, несуть знаки того чи іншого почуття.

Механізм цього явища полягає у тому, що контроль рухів почуттям є найважливішим моментом психіки людини: «Будь-яка зміна в положенні тіла, ніг і тулуба, так само як і будь-який рух цих частин, дають нашій свідомості, при посередництві так званого м'язового почуття, німі, але настільки певні чуттєві знаки, що ми негайно ж дізнаємося по ним ту страшну зміну... Певній

низці рухів завжди відповідає у свідомості певна низка чуттєвих знаків; якщо ж рухова низка повторюється багато разів, то разом з рухом заучуються і відповідні чуттєві знаки. Закарбовуючись у пам'яті, вони утворюють низку нот, за якими, або точніше кажучи, під контролем яких розігрується відповідна рухова п'єса» [189, с. 387]. М'язове почуття, відповідне різному характеру рухів, допомагає людині в процесі пластичного моделювання музики зробити вибір різних дій, які забезпечують рішення художнього завдання.

Зрозуміти сутність музики, закони її функціонування та розвитку можна тільки розглядаючи її в системі «мов людського спілкування». Б. Асаф'єв проголосив думку про те, що музичне інтонування – це образно-звукове відображення дійсності, аналогічно якому поетична, мальовнича, архітектурна, хореографічна та інші мови – це діяльність людського інтелекту, особливий процес виявлення людської свідомості [11]. У цьому аспекті мови мистецтва, зокрема музична, виступають повноцінними *мовними, знаково-семіотичними системами*. Сучасна нейрофізіологія доводить, що мові передують невербальне формування думки у правій півкулі мозку – у звуковій та руховій жестово-мімічній формах. «Те, що звукова інтонація, жест і міміка «керуються» з одного центру (права півкуля) є важливим моментом їхньої спільності, єдиної природи, і служить суттєвим аргументом для їх теоретичного зближення. Сучасна психологія, розглядаючи проблеми виникнення відчуття, сприйняття та психіки людини, єднає їх з проблемою походження руху, дії взагалі» [211, с. 29].

В. Медушевський наполягає на такій властивості правопівкульового мислення як «інтимний зв'язок всіх його знакових систем», завдяки якому музика набуває можливості узагальнити не лише свій власний досвід, але й досвід всієї культури: «у звуках музики відображені екстаз ритуального танцю, чемні жести галантної епохи, розміреність військової ходи, неозоре різноманіття мовної виразності» [142, с. 43] (усі ці рухові знаки опрацьовує і танець). Власне, такі рухові відчуття викликали, на наш погляд, необхідність у створенні музичного інструментарію: «якщо вокальна музика в ряді випадків

будується на відтворенні звучання людської мови, то музика інструментальна, яка безпосередньо не пов'язана з вербальною мовою, має інші корені – не зображення (зображення – специфічними музичними засобами – на нашу думку, у тому числі – В.К.), а відбиття духовних процесів людини, яке виражається у русі інтонованих звуків» [211, с. 31].

С. Скребков вказує на три корінних жанрових типи музичного тематизму (кантилена/спів, танцювальність, декламаційність як різні боки музичного інтонування), з яких два останні є «історично первинними: танцювальність (точніше моторність, включаючи усі види танцю, маршу, передані музикою трудові рухи) і декламаційність (вигуки, заклики, голосіння, речитація і т.д.)», а перший – «аріозний розспів, кантилена – виникає у музиці... на основі тих двох і формується в міру досягнення музичним мистецтвом своєї художньої самостійності, незалежно від слова і танцю» [193, с. 17]. О. Самойленко визначає відповідні цим жанровим типам «три опорних начала як вищі, граничні, «заповітні» смислові інстанції – Пам'ять, Гра, Любов, які «відповідають сакральному, когнітивному і особистісному – «людяному» – началам культури» [185].

Танцювальна музика, з одного боку, органічно увійшла до музичного побуту (дозвілля), вбираючи загальні моторно-інтонаційні (метро-ритмічні та мелодійні, гармонічні) знаки того чи іншого народно-танцювального жанру, без «претензій» на індивідуальну неповторність (первинні жанри); з іншого боку, трансформувалася в музичному інструменталізмі на «вторинні жанри», в яких повною мірою проявляється винахідливість та індивідуальність авторів. О. Селицький справедливо вважає, що «без таких «побутових ін'єкцій» музика академічної традиції рідко може розраховувати на довголіття і слухацьку увагу» [186, с. 21]. Фактично танцювальна сфера постала «найбільш визначеним та типовим провідником моторності від первинних основ музики до індивідуальної композиторської творчості. Отже, танець і танцювальність – це одна з посередніх ланок між моторністю, як вираженням людини в русі, та можливостями її вираження в музиці, тобто через танцювальність музика

освоює моторність» [211, с. 71]. Інший шлях опрацювання моторності в академічній музиці – моторно-імпровізаційні структури (на вокальні і танцювальні теми) безпосередньо на площині (гриф, клавіатура, корпус духових) музичного інструменту, які вельми опосередковано або взагалі не пов'язані з танцювальністю (як, наприклад загальні форми руху і музичному інструменталізму). В цьому випадку вже музична структура може стати основою для хореографічно-візуального втілення, як це відбувається в балетах або, пізніше, т.з. «балетних симфоніях».

Музика танцювальних первинних та вторинних жанрів організовується за принципами пластичності (яка охоплює весь художній комплекс, пов'язаний з образами людського, природного та мисленнево-емоційного руху). На думку Т. Куришевої, такий тип руху може бути ординарним (знайомим) і специфічним. «За першим стоїть конкретна образна сфера, до якої веде танець або ритуально-обрядове дійство. Специфічні типи руху, навпаки, не викликають прямих асоціацій. За допомогою утвореного пластичного образу вони спроможні втілювати різні емоційні стани» [106, с. 28].

О. Суббота пропонує для визначення цих двох різновидів пластичного типу музичної моторності поняття «загальні форми руху» (з характерною загально-впорядкованою ритмікою) та «танцювальність» (іманентно-впорядкована ритміка) [211, с. 122] і виявляє такі групи (види) танцювальності як типу музичної моторності: декларована (конкретно-жанрові танцювальні п'єси – мазурки, полонези, вальси, польки і т.д; твори з узагальнено-жанровою танцювальністю, наприклад, «Угорські танці» А. Дворжака, «Симфонічні танці» С. Рахманінова; твори з комбінованою – поліжанровою – танцювальністю), недеklarована («знята танцювальність», яка присутня в творах завдяки індивідуально-впорядкованій ритміці, але не «заявлена» композитором і дає підставу для появи таких понять як «мазурочність», «вальсовість» та ін.) та балетна (сутність якої полягає у взаємообумовленості музики і людського руху як явищ, перш за все, процесуальних). Т. Куришева

справедливо вказує, що саме балет в найчистішому виді демонструє здатність до візуальної інтерпретації музичної образності.

Танцювально-моторні властивості їх чітким структуруванням багато в чому сприяли автономізації музичного інструменталізму з формуванням самостійних інструментальних жанрів, а також клавірного, лютневого, оркестрового і т.п. інструментальних стилів. У цьому сенсі цікавими є твердження І. Стравінського про те, що музика XVIII століття – інструментальна чи вокальна, духовна чи світська – вся є, у деякому сенсі, танцювальною, а також докір композитора під час виконання симфонії В.А. Моцарта – диригенту, який «постійно просив оркестр "співати" і ніколи не нагадував йому, що треба танцювати» [208, с. 172]. Дійсно, симфонічні жанри доби класицизму, де танцювальні засоби не тільки виявляли структурно-організуючі функції, а й змогли зіставлятися з кантиленними за типом контрасту чи доповнення, навряд чи би сталися. Цікаво, що Г. Гендель вважав інструментальну мелодію свого роду танцем, рухи якого позбавлені наочності (у «знятій формі» за О. Субботою). Однак, ці рухи «присутні ідеально у свідомості – у виді моторних асоціацій, виникнення яких «запрограмовано» композитором завдяки використанню певних засобів і прийомів музичної моторності» [211, с. 125].

Узагальнена танцювальність в музиці зумовлює висунення в якості провідних формотворчих принципів метроритмічну регулярність, танцювальну остинатність, симетричність синтаксичних і композиційних структур, артикуляційно-ритмічну формальність, посилення значущості ігрової логіки. Подібні принципи відсторонюють певним чином логіку епічного музичного «оповідання», проте виступають в якості основних у симфонії доби класицизму. Так, у розробках симфоній Гайдна, зокрема «Лондонських», активно використовується мотивний тип розвитку, що обумовлене танцювальним характером тем, де величезну роль відіграє ритм. Адже танцювальні теми легше поділяються на окремі мотиви, ніж кантиленні (власне, з такої структуризації, зокрема, розпочався процес автономізації

музичного мистецтва та його інструментального напрямку). Для розвитку Гайдн обирає найбільш яскравий і запам'ятовуваний мотив теми, і не обов'язково початковий, як наприклад, це відбувається в розробці першої частини 104-ої симфонії, де розробляється мотив 3-4 тактів головної теми, як найбільш здатний до змін: варіантність трансформацій його характеру (Гайдн тут проявляє невичерпну винахідливість) простягається від запитально-невпевнених до грізно або стверджуюче-наполегливих звучань.

Тривалий розвиток різноманітних взаємовпливових відносин музики і танцю, від синкретизму до автономії та нових форм спонукає й до нового міждисциплінарного підходу до досліджень. Спільні параметри буття двох мистецтв (знаково-комунікативний характер, невербальність вираження, розгортання художнього образу у часі, метро-ритмічна складова, просторовість із здатністю до візуальної інтерпретації музичної образності, пластичність, суб'єктивний, індивідуальний характер сприйняття образності) утворюють іманентні умови для їх взаємовпливу і поєднання, що у ХХ столітті посилилось через актуалізацію позамузичних засобів у музиці.

Постійний вплив різних танцювальних жанрів на «чисту» музику сприяв виникненню поняття «танцювальності» – як специфічної форми музичної жанровості та як узагальненої семантики руху в музиці. Подібна синестезія стала плідною для обох видів мистецтва. Для музики вона ознаменувалася збагаченням її візуальними параметрами, розвитком музичної моторики, емансипацією інструментальної музики, формуванням інструментальних жанрів та стилів.

1.4. Взаємодія хореографа та концертмейстера як чинник інтерпретативного процесу

Матеріалом наукового опрацювання та узагальнення даного підрозділу дисертації є визначення специфічних параметрів професійної діяльності концертмейстера хореографічного класу у його тісній взаємодії з роботою хореографа на основі спільних когнітивно-виконавських засад.

Ми вже вказували, що пози, кроки, міміка, жести, танцювальні рухи танцюристів, які сприймаються як елементи виразного мовлення, можуть бути асоційованими з музично-інструментальними, перш за все, виконавськими засобами і прийомами. Тож музична мова і образна сторона музики, у своєму «акомпануючому» танцю статусі, загострюють, підкреслюють значимість хореографічних засобів. Останні у комплексі пластики рук, корпусу, нахилів або поворотів голови, різноманітних хореографічних па сприяють танцюристові виказати свої думки і почуття, повідомити присутнім ті чи інші «рухи душі». У ракурсі вказаних когнітивних та мовних «спільнот» особливої уваги набуває робота концертмейстера хореографічного класу, а також його спільне мислення, творча взаємодія з хореографом-керівником і танцюристами.

До останніх десятиріч діяльність концертмейстера рідко поставала предметом спеціальної уваги науковців, хіба що з точки зору їх упорядкування з основним, сольним «матеріалом» – звучанням музичних інструментів, вокалістів тощо. Ще менше такої уваги приділялося концертмейстерам хореографічного спрямування, адже вони, як правило, не приймають участі у сценічних виступах, де частіше застосовують живе ансамблево-оркестрове або записане у фонограмі звучання музики. Концертмейстер же задіяний більше у репетиційному процесі танцюристів, у форматі хореографічного уроку (репетиції), але сам тут і утворюються інтерпретативні принципи художнього твору та засоби їх втілення. Практикуючі хореографи і концертмейстери знають, якої значущості набуває їх співтворчість, співрозуміння у ході уроку – як спрямованість до художньої інтерпретації. З іншого боку останнім часом і сама сучасна культура, і її дослідники відчують зростання уваги до тих форм мистецької діяльності, які тривалий час вважалися другорядними, як то акомпаніатор-концертмейстер, у хореографічному мистецтві зокрема. Але ж його діяльність належить до важливішої ланки як музично-виконавського мистецтва, педагогіки (музичної та хореографічної), так і хореографічного

виконавства у всіх сферах культури. А в роботі такого концертмейстера відбиваються різні зв'язки музики та хореографії, на які було вказано нами у попередніх підрозділах.

Саме слово «концертмейстер» почало застосовуватися до піаніста порівняно недавно. Спочатку воно співвідносилось виключно з музикантом, який очолював групу інструментів або до «першої скрипки» оркестру (далі – до основного виконавця оркестрової групи – валторн, наприклад, кларнетів, віолончелей і т.д.). У функції концертмейстера входила настройка інструментів, уніфікація штрихів та інші аспекти підготовки музикантів до репетиційної роботи або концертного виконання. Іноді концертмейстер керував виступом оркестру (достатньо згадати концертмейстерський етап диригентського мистецтва [68]). В такому значенні цей термін використовували в ХІХ столітті. Він ніколи раніше не застосовувався до піаніста (баяніста), який супроводжував виступ соліста. Останній іменувався акомпаніатором. У ХІХ столітті існувало два різновиди акомпаніаторів: 1) ті що акомпанували лише під час виступу; 2) ті, що практикували ширшу діяльність, яка передбачала підготовку репертуару соліста, роботу над його вокальною та інструментальною (скрипковою, духовою) технікою і т.д., тобто, навчально-репетиційний процес.

З плином часу останній тип акомпаніатора став іменуватися концертмейстером. В результаті, в даний час поняття піаніст(баяніст)-концертмейстер включає в себе весь комплекс музично-педагогічної роботи з солістом (вокалістом або інструменталістом) і подальший спільний виступ на сцені (в хореографії – тільки репетиційний процес). Незважаючи на те, що в ХІХ столітті поняття концертмейстер стосовно піаніста не існувало, проте, цілий комплекс матеріалів показує, що видатні композитори того часу займалися усіма видами як концертмейстерської, так і акомпаніаторської діяльності. В нашій дисертації терміни концертмейстер і акомпаніатор використовуються як синоніми.

Коріння ж концертмейстерської діяльності можна певним чином вбачати в ритмічних ударах, що супроводжували первісні танці і спів, хоча, звичайно, це примітивна форма акомпанування, а точніше – компонент цілісного синкретичного дійства (ритуального або розважального). Ударно-шумовий супровід будь-яких обрядів, танців в первісному суспільстві можна вважати своєрідним інструментальним акомпанементом. Ще задовго до появи навіть самої мелодики, не кажучи вже про гармонічні та фактурні засоби, «трудоий процес або обряд-танець підтримувалися ударно-шумовим ритмізованим супроводом. Цей супровід регулював одночасність зусиль, з іншого ж боку – стимулював психофізичний тонус при самих різних побутових процесах, будь то похоронна хода, войовничий або мисливський набіг, ритуальне заклинання і т.д.» [127, с. 21-22].

Функція метроритмічної організації за допомогою інструментів (поступово до ударно-шумових додавались або замінювали їх звуковисотні – струнні щипкові та духові) залишається основною для музичного акомпанементу аж до XVI–XVII століть. Інструмент був зручнішим за голос в такому акомпанементі, особливо у швидких темпах: чіткість виконання ритмічних структур, виражена ударність-опорність атакування, а головне – більш яскраве емоційне враження при додаванні до ритмічної основи ладовості й висотності робили інструменти незамінними при супроводі танцю. Виражено це позначилося у мистецтві музики-танцю-театру Давньої Греції, де процес вдосконалення акомпанування танцю відбувався одночасно з поступовим визріванням художньо закінчених танцювальних (і пісенних) форм. У середньовічних професіоналів – мандруючих акторів синтетичного спрямування (франко-англійських менестрелів та шпільманів, германських жонглерів, слов'янських скоморохів), а також представників європейського артистично-поетичного лицарства (труверів, міннезінгерів, трубадурів) – акомпанемент (передусім, на щипкових) стає обов'язковим компонентом жанрової приналежності (відомо, що лицарям-артистам часто акомпанували

більш досвідчені в інструментальній грі – отже й акомпанемента – менестрелі). У добу Відродження, з повсюдним поширенням одноголосного співу (під гітару, лютню або віолу), формуванням гомофонного мислення, нарощуванням (від XVII століття) значущості клавесину і органу накреслюється й нове ставлення до танцювального акомпанементу. Усі названі інструменти володіли багатоголосною фактурою, що в подальшому дало можливість втілювати у танцювальних інструментальних супроводах і такий засіб музичної виразності. Деякі дослідники прямо вказують, що «багато в чому саме в сфері органного виконавства зароджувалася майбутня професія концертмейстера» [126, с. 22]. Власне, і поняття «концертмейстер» виникає наприкінці XVI століття, під час розгортання органного й клавесинного виконавства (та необхідності акомпанементу голосу та іншим інструментам, ансамблю). За часів бароко у розвиваній оркестровій формі музичного виконавства концертмейстери – керівники процесу виконання і одночасно самі учасники виконавського процесу – мали «доповнювати відсутні ноти акордів і імпровізувати зв'язку між ними, від виконавця на клавішному інструменті залежав багато в чому темп і загальний характер гри всього ансамблю» [62, с. 92].

Значимість акомпаніаторства та його форми постійно зростали, вже у професійному середовищі, разом з нарощуванням позицій гомофонно-гармонічного мислення та оперною практикою з її вставними танцювальними номерами та цифрованим басом (який інструменталіст повинен був вміти грамотно розшифрувати). Т. Грум-Гржимайло порівнює мистецтво диригента-капельмейстера (скрипаля) з «прозорливістю помічати в об'єкті головне, що кожен вправний акомпаніатор повинен собі уявити» [62, с. 37-38]. Репетиторсько-концертмейстерська діяльність капельмейстера (який і грав акомпанемент, і керував нюансами та загальним рухом виконавського процесу, вів репетиції, шліфуючи деталі гри) вимагала широкої та глибокої обізнаності у вокальному та іншоінструментальному виконавстві, ніби

передаючи «історичну естафету» сучасним концертмейстерам-акомпаніаторам.

У цілому майстерність акомпанементу вважається одним з показників розвитку музичної культури суспільства. У цій сфері музикування завжди відбивалися тенденції, характерні для інших процесів, які характеризували еволюцію музичного мистецтва та музичного мислення у цілому. Крім того, тут століттями формувалися й особливі, специфічні риси, властиві виключно цьому виду виконавської діяльності. Показовою у цьому відношенні може виступити концертмейстерська діяльність видатних композиторів. Так, у першій половині XIX століття виступ піаніста або композитора у якості концертмейстера розглядався як природне і звичайне явище [251, с. 8]. Це природно, адже композитори і представники нового народжуваного інтерпретативного стилю фортепіанного виконавства, багато часу проводили у салонах (де постійно потрібно було комусь акомпанувати), а також володіли мистецтвом імпровізації (дуже важливим у концертмейстерській роботі). З актуалізацією партії фортепіано у камерному мистецтві увага до фігури акомпаніатора теж зростає, починає усвідомлюватися специфіка саме цього виду музичного виконавства: зростання рівня технічної майстерності, ансамблево-акомпанементної специфіки гри, необхідності вникання у тонкощі виконавської техніки соліста (надалі, для акомпанування хореографічним колективам – танцювальної техніки); поставала проблема чуття («слишання») партнера з обох боків ансамблевого цілого, а також вміння (навичок) імпровізації, читання з листа, транспонування, уміння «моментально «схопити» не тільки нотний текст, а й темп, характер і інші численні індивідуальні особливості твору» [251, с. 10]. Маються чисельні свідчення про увагу музично-салонної «громадськості», музикантів-солістів та композиторів до концертмейстерської діяльності. О. Юдін наводить такі у своєму дисертаційному дослідженні стосовно М. Глінки, О. Даргомижського,

М. Балакирева, А. Рубінштейна, М. Мусоргського, С. Рахманінова та інших [251].

Так, М. Глінка блискуче імпровізував під час акомпанементу, «експериментуючи з гармонією, кожен раз знаходячи все нові і нові варіанти», володів «оркестровим «слуханням» і «оркестровим дотиком» до клавiш фортепіано» [251, с. 10]. О. Даргомижський чудово читав з листа (а в подальшому слідкував за не дуже складним викладенням фортепіанної партії, щоб її могли прочитати й піаністи з невисоким рівнем підготовки) і тонко відчував індивідуальні особливості соліста [251, с. 11]. Обширна концертмейстерська практика М. Мусоргського з кращими солістами свого часу відрізнялась вже вираженою професійністю концертної роботи з ними (на відміну від дружньо-салонного формату його попередників), справжнім інтерпретаторським її статусом [251, с. 17]. Видатний композитор і унікальний соліст С. Рахманінов часто акомпанував, виявляючи найтонші звуко-психологічні, метроритмічні та віртуозні та «співучі» властивості фортепіанного акомпанементу; під його руками акомпанемент ставав невіддільним від вокальної партії, її безпосереднім «продовженням» (відома знаменита фраза про це Ф. Шаляпіна: "Коли Рахманінов сидить за фортепіано, то доводиться говорити: «Не я співаю, а ми співаємо»» [254, с. 184]). Надзвичайно розвинув і ускладнив таку тенденцію М. Метнер, в непопулярних для того часу романсах якого відбувся перерозподіл функційності партій соліста й акомпанементу – вони стали абсолютно рівноправними компонентами музичного цілого. Концертмейстерська діяльність композиторів, нерозривно пов'язана з основною сферою їх діяльності – створенням музики, сприяла таким якостям концертмейстерства у цілому, як творчий пошук найкращих форм втілення художніх завдань у варіантності повторень, зокрема, й у концертних умовах, а також засобами імпровізації, пошуків в галузі гармонії і фактури; як докладне практичне знайомство з виконавство-технологічними можливостями соліста; як розуміння

ансамблевості спільного виконання, при якому соліст і акомпаніатор однотипними або різними засобами висловлюють одну й ту ж музичну думку. Усі ці властивості «працюють» і при акомпанементі хореографічним діям.

Відомо, що танець потребує музики, часто викликається нею. Саме музика організовує метро-ритмічний бік хореографічної пластики, спрямовує почуття, передані в танці, а також відповідну манеру хореографічного виконання. Умови та виконавські засади вказаного синтезу можна вбачати вже в синкрезисі грецької хореї, що дещо іншими засобами і на іншому функціональному рівні буде відтворене в мистецтві балету, насамперед, але своєрідно проявляється і у будь-якому хореографічному художньому чи навчальному акті. «Збереження пари “танцювальне – пластичне” і після “розщеплення” єдиного стародавнього мистецтва на ряд самостійних, наділяє її якостями генетичного коду» [13, с. 5].

Т. Арбо – автор трактату «Оркезографія», одного з найстаріших збережених ілюстрованих керівництв, що містить опис танців, популярних в середині XVI століття, музичні приклади і спеціальну табулатуру, розроблену для того, щоб привести танцювальні рухи у відповідність з музикою – вважав, що *музика і є головним витокom виразності танцю*. Характерно, що видатні танцюристи XVII-XVIII століть були в той же час і відомими музикантами-виконавцями (Б. Божуайо, Ж. Кордьє, Ж. де Бельвіль та ін.). А найвідоміший видатний композитор, диригент, скрипаль і гітарист Ж.-Б. Люллі був також танцюристом [1, с. 7]. Анджоліні вказував на необхідність професійного знання музики балетмейстерами, які повинні «... користуватися красотами всіх мистецтв, звертаючись по черзі то до принад танцю, музики, виконавства, а то і до суми всього видовища ...» [1, с. 20]. Панування в спектаклі технічного, але беззмістовного танцю може допустити лише неук з точки зору музичного боку. Ж.-Ж. Новерр наголошує, що «добра музика повинна живописати, говорити. Відгукуючись на неї, танець стає відлунням, слухняно повторюючи ... все, що вона висловлює» [11, с. 91].

Пластична природа виразності жестів і танцювальних рухів дозволяє провести аналогії між мистецтвом хореографії і музикою, що опосередковано та прямо виступає підставою, умовою, творчо-виконавською та педагогічною необхідністю взаємодії концертмейстера і хореографа (танцюристів). Цікаво, що у хореографічному навчанні XIX-XX століть була поширена практика самостійного акомпанування урокам викладачем-балетмейстером. Частіше це була скрипка, яка дозволяла викладачеві показувати танцювальні рухи, не перериваючи гри, а також була здатною до втілення найтонших артикуляційно-штрихових властивостей музики, співвідносних з артикуляційним розмаїттям балетного екзерсису: музично-виконавське *staccato* асоціюється з *jete frappe spiccato*; музичний штрих *legato* – з повільно-плавним балетним *developpe*; інструментальне *pizzicato* уподібнюється танцювальним рухам «на пальцях» і т.п. До речі, поширене у танцювальному акомпанементі фортепіано менш пристосоване до подібних артикуляційно-штрихових тонкощів, а от сучасний баян, хоч і поступається скрипці у цьому відношенні, але не суттєво (міхово-пальцева артикуляція на цьому інструменті, підкріплена гцчнісно-динамічним параметром, здатна на найтонші нюанси артикуляційної «графіки», а *legato* з цієї ж причини є максимально наближеним до голосового й скрипкового).

Скрипковий смичок часто використовувався подібно до вчительської указки, для покарання або корективки рухів учнів. Подібну ситуацію описує у спогадах про навчання в Маріїнському театрі М. Фокін: хореограф Х. Йогансон у свої вісімдесят з гаком: «сідав зі скрипкою в руках спиною до дзеркала... злегка бринькав на скрипці (*pizzicato*), тримаючи її перед собою, як гітару. Майже не говорив. Невеликим рухом кисті руки ставив нам па» [222, с. 55]. Так само М.І. Петіпа писав про свого батька-вчителя: «Семи років я почав навчатися танцювального мистецтва в класі батька мого, що переламав про мої руки не один смичок для ознайомлення мене з таємницями хореографії» [169, с. 10]. Деякі хореографи того часу були й професійними

скрипачами (наприклад, А. Сен-Леон, який навчався у Н. Паганіні; також В.Д. Тихомиров у Петербурзі). Але подібна енциклопедичність мистецьких знань була обумовлена не тільки особистими прагненнями талановитих митців, а й самою навчальною програмою імператорського театального училища Петербурга, де було передбачено обов'язкове навчання гри на фортепіано і скрипці [222, с. 42]. Не останнім був і економічний чинник: викладачі-хореографи мали право додати до своєї ставки ставку концертмейстера, якщо виконували ці обов'язки самі [107, с. 101]. Наприкінці ХІХ століття, коли усі інструменти (навіть ударно-молоточкове фортепіано) вже навчилися «співати» не гірше за вокалістів, уособлюючи романтично психологізовано-індивідуалізовану доктрину ліричного героя, скрипка залишалася «інструментом хореографів» саме через свою співучість, але рояль «перемагав» у хореографічному класі завдяки багатим оркестральним фактурно-гармонічним можливостям [22, с. 16].

Подібний підхід до хореографічного навчання обумовлений природною єдністю музичної і пластичної інтонацій (про що вже йшлося у Першому розділі дисертації) – при створенні музикою власного цілісного специфічного художнього образу, який неможливо «підмінити» ні словом, ні танцювальними рухами. Але у випадку синтетичних видів мистецтва (наприклад, у балеті) художній образ отримує невід'ємну зорово-пластичну низку вираження. Музика підсилює, а часто й скеровує сприйняття такого цілого. Танець, слугуючи різним цілям, також створює свій художній світ, але в обов'язковому зв'язку з музикою. Специфіка хореографічного інструментального акомпанементу розташовується на стику двох мистецтв – музики та хореографії.

Існує навіть певне упередження щодо роботи музиканта в хореографічному колективі: вважається, що він може втратити навички тонкої, артикульованої гри, агогічного дихання, рельєфного показу фактурних ліній тощо; ризикує стати тапером, що виконує рутинні вказівки хореографа.

Однак, за свідомством видатних митців, імпровізована манера багатогодинної гри, укладеної в суворі рамки метроритмічних формул і темпів, з дотриманням певного характеру музики, дозволяє виявляти фантазію інструменталіста, метро ритмічну дисципліну, головне ж – досконало вивчити складну технологію пластичного суміжного виду мистецтва – танцю, що збагачує й чисто музичну діяльність. До того ж концертмейстерська праця у її хореографічній спеціалізації вимагає високого рівня піанізму (баянної інструментальної майстерності) щодо артикуляційно-динамічних та вказаних метро ритмічних, імпровізаційно-варіативних засад інструментальної гри.

Репертуар концертмейстера має бути величезним (і бажано грати напам'ять, не шукаючи потрібні ноти навіть хвилинку), а фактура балетних, наприклад, клавирів не поступається складністю оперним; та й взагалі оркестрова музика, під яку, скоріше за усе, будуть виконувати танець на сцені, має багатоголосну фактуру з підголосками або контрапунктами, до яких мають не просто звикнути танцюристи, а й враховувати або використовувати їх у своїх танцювальних рухах. Усе висуває перед концертмейстером вельми складний комплекс виконавських інструментальних завдань. Так, Э. Шендерович зауважує, що «паганий піаніст ніколи не може стати добрим акомпаніатором, втім, і не всякий добрий піаніст досягне великих результатів в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих співвідносин, поки не розвине у собі чуйність до партнера, не відчує нерозривність і взаємодію між партією соліста і партією акомпанементу» [243, с. 4].

Дуже часто (і автор дисертації знає це за своїм власним практичним досвідом) інструменталісти (піаністи або баяністи) не можуть повноцінно приступити до роботи у хореографічному класі (як класичному, так і народному), не маючи спеціальної підготовки, тобто не оволодівши професійними знаннями і навичками з хореографічної сфери (термінологія, характер і швидкість рухів, прийоми, рисунки, постановка, технологічні моменти, будова уроку, його основні методичні принципи, відповідність

музики різних жанрово-стильових нахилів та хореографічних рухів), адже у хореографічному уроці не тільки «представлені збережені і збільшені традицією елементи мови танцю», а й «здійснюється сучасна інтерпретація класичної спадщини» [22, с. 10].

Так, концертмейстер має оволодіти такою непростою професійною якістю, як розвинута візуально-пластична пам'ять (Г. Безугла називає її «хореографічною пам'яттю» [21, с. 142] 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»⁶ виконуваного номеру (або танцювальної вправи) – пластично-просторовий рисунок; темпометричні 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.

Починати тут доцільно зі збереження у пам'яті спочатку початкових або ключових елементах хореографічної «партії», основних танцювальних рухах. Але у цій ситуації і хореограф (керівник або виконавець) має не менш добре знати музику (термінологію, логіку дії основних засобів виразовості, жанрово-стильові особливості, історичні аспекти розвитку), що сприятиме не тільки здійснити шлях «назустріч музикантові» у дрібних виконавських питаннях (наприклад, звідки зараз розпочати), але й ясніше визначити свою позицію у відношенні спільної інтерпретації. Відомо, що у практичній роботі навіть існують ноти, якими користувалися досвідчені концертмейстери, з тими чи

⁶ Термін «партія» тут використовуємо за аналогією до ансамблевого цілого у музиці, підкреслюючи тим самим цілісність хореографічно-музичної взаємодії у мистецтві танцю

іншими їх помітками (назвами) рухів, хореографічних прийомів у даних мотивах, тактах, фразах музики [21, с. 143]. Такі «розписані клавіри» можуть з'явитися навіть єдиним матеріальним свідомством достовірності хореографічного тексту, коли постановка (танцю або спектаклю) здійснювалася один раз або інші свідомства не збереглися.

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 [21, с. 144], власним знанням хореографічного матеріалу, індивідуальними властивостями танцюристів, нарешті, зі спільною музично-хореографічною концепцією твору. Л. Ладигін вказує на складність координації музичного та хореографічного темпів. Якщо у першому випадку – це швидкість чергування рахункових долей або їх кількість на одиницю часу, то у другому – через неспівпадання частоти чергування елементів руху ніг, рук, голови та корпусу утворюється специфічна політемпова (і полі ритмічна, можливо) структура, а незрівнянна рухомість звуку і пальців на інструменті у порівнянні з тілесною роблять транспонування музичного темпу неминуче змінним, специфічним. Орієнтуватися важливо на рухи ніг танцюристів, саме вони є показником темпу. Таким чином концертмейстер має враховувати, що музичний темп його гри визначається частотою співпадіння музичної «пульсації з певними моментами рухів» [22, с. 44], а рахунок вголос викладача-хореографа далеко не завжди співпадає з рахунковими долями музики. Тому концертмейстер має заздалегідь знати (розуміти) основний темп епізоду, характер та особливості його хореографічних елементів, які мають темпові традиції виконання. Найкращим для концертмейстера буде

утримувати в пам'яті конкретні темпові показники окремих рухів та їх комбінацій у співвіднесенні з музикою (тоді можна використовувати й більш широкий репертуарний список). В цьому відношенні концертмейстер уподібнюється балетному диригенту, що є окремою диригентською спеціалізацією, на наш погляд. В Одеському національному академічному театрі опери та балету таким чуйним балетним диригентом був Д. Сипитинер. Інший відомий балетний диригент, Ю. Файєр, писав, що мова тут іде «про запам'ятовування не тільки окремих сцен і рухів, але про внутрішнє сприйняття їх у часі, щоб у пам'яті музика і хореографія існували в єдиному вимірі» [221, с. 460]. Фактично мається на увазі т.з. темпова пам'ять – дуже специфічна здібність, яку, втім, можна розвивати через наполегливі повтори та зусилля. Ця абстрактна, на перший погляд, якість виробляється у м'язовій пам'яті інструменталіста як темп виконання його власних інструментально-ігрових рухів. Досвідчений балетний концертмейстер Г. Безугла вказує, що таке запам'ятовування відбудеться скоріше, якщо концертмейстер «пропустить через себе» і танцювальні рухи: досвідчений у хореографічному акомпанементі музикант (інструменталіст або диригент) «виробляють у своїх ігрових рухах особливий фізіологічно-смісловий зміст (ми б назвали його пластичним – В.К.), що вміщує у себе музично-пластичне відчуття темпу і характеру» [22, с. 46]. Звичайно, «вірний темп» також визначається фізичними властивостями танцюристів, але, передусім – виразовим змістом виконуваного твору.

Ще одна проблема «вірного темпу» – його агогічні нюанси, пов'язані з характером і технікою танцювальних рухів (стрибків, оборотів, приземлень, перехід з однієї комбінації до іншої, зв'язуючі рухи тощо). Сюди відносяться заповнення танцювальними рухами музичних пауз та фермат. У такому спільному *rubato* традиційними прийомом інструменталіста постає смислове наповнення темпових показників музичними засобами – певними інтонаціями, ритмічними угрупованнями, фразуванням, фактурними та висотно-

регістровими особливостями, так би мовити, обґрунтувати спільну агогіку з музичного боку. Наприклад, через частоту музичної внутрішньо тактової пульсації: при необхідності невеликого уповільнення через складність хореографічних елементів можна поступово удрібняти ритмічні одиниці (чверть, тріолі, шістнадцяті, тридцятьдругі і т.п.). Таке *rubato* виступає також важливим елементом внутрішнього зв'язку і координації музиканта і танцюристів, хоча «оформляє» його концертмейстер. Він, як і диригент, враховує наявність деяких «розтягваних» кордонів швидкості або повільності темпів, виходячи з образно-стилістичного і структурного утворення музичного матеріалу. Ю. Файєр з цього приводу зауважує, що «в межах загальної швидкості можуть бути деякі відхилення в бік прискорення або уповільнення невеликих уривків, наприклад, в межах такту або його частки. Ці прояви "пружності" музичної тканини відносяться до тонкощів виразного виконання і стосуються балетного диригента в тій же мірі, як будь-якого музиканта-виконавця» [221, с. 487-488]. Хореограф при цьому також прагне «пластичного розкриття образно-сміслових імпульсів музики, долає ідею зовнішньої швидкості за рахунок визначення такого темпо-ритму, який би відображав приховані вигини смислу, які часто знаходяться в антиномічному співвідношенні з метрономічним вираженням темпової стабільності. Будучи пластично осмисленими, музичні рухи як би матеріалізують хореографічний хронос» [1, с. 99]. У такому спільному *rubato* концертмейстер має мислити масштабно, передбачаючи, попереджаючи логіку подальших рухів у цілісному сприйнятті музики і танцю, в чому допомагають накопичений досвід співрозуміння та сумісного розгортання художньої думки, знання хореографічної специфіки, власна м'язова пам'ять, активний слух, розуміння зв'язку хореографії та музики.

Ось тут і знадобиться ще одне важливе для концертмейстера хореографічного класу вміння – імпровізувати і грати на слух. Наприклад, за необхідності використання певної частини з цілого музичного твору, з

імпровізацією вступу, закінчення, переходів; органічного відносно музики і хореографії завершення музичної фрази у «неквадратній» структурі, поєднання різностильових музичних пластів у синтезі, стилізації віддалених стильових утворень тощо. Одночасно концертмейстер має бачити взаємодію музичних та танцювальних фраз та інших структур, процес візуально-пластичного становлення музичного та хореографічного образів задля втілення їх у єдине сценічне музично-пластичне дійство. В ході формування спільного художнього задуму хореографічного твору важливе діалектичне розуміння: музика часто визначає характер хореографічної постановки, її тонкощі з можливістю реалізації кількох різних хореографічних рішень, але і хореографічний задум може «задавати тон» у підборі відповідного музичного матеріалу, у тому числі, припускаючи використання різних музичних композицій. Провідна роль в цьому процесі, на наш погляд, повинна належати хореографу-постановнику, своєрідності його художнього пластичного мислення за умов знання музики.

Дуже важливим є вміння імпровізації на інструменті відповідно до хореографічних рухів танцювального квадрату. Така специфічна музично-хореографічна імпровізація базується на вмінні розуміти й передбачати логіку взаємодії музики і танцю, утворювати образи руху (пластичні образи) музичними виразовими засобами, підкріплюючи і втілюючи в них зміст хореографічного матеріалу. Імпровізаційність, як і щільний зв'язок музичного акомпанементу з танцювальними рухами, відрізняла музику для танців ще з античних часів. На початку ХХ століття навички інструментальної імпровізації були значно розвинуті у роботі кіно ілюстраторів, де виникала необхідність володіти запасом мелодико-ритмічних, гармонічних і фортепіанно-фактурних (передусім моторно-віртуозних) оборотів. Така «моторна фантазія» – здатність моментального пристосування аплікатурного мислення, зміни пальців і позицій складала сутність найвищого професійного рівня (звичайно, таким рівнем імпровізації у прикладних сферах володіли

одиниці, що навіть поставило на порядок денний питання про професійне навчання кіно ілюстраторів та концертмейстерів театральних-хореографічних закладів⁷). Велике значення для розвитку цього напрямку мала практична діяльність і теоретична концепція Е. Жака-Далькроза про ритм як спільну платформу функціонування музики й танцю. Імпровізаційне начало в акомпанементі хореографії ґрунтується на темпових і чітких метроритмічних структурах.

В хореографічному класі вміння імпровізувати під час акомпанементу танцю вважається однією з найбільших чеснот музиканта. Хореографи усього світу дуже високо оцінюють здатність музиканта відтворювати в імпровізаційному супроводі характер руху, підтримувати танцюристів у виконанні складних елементів ритмічною пульсацією, динамікою, агогікою. Адже самі хореографи теж імпровізують, вони не можуть бути «машинами» ритмічного відтворення рухів. В конкретиці живої хореографічної ситуації відхилення від композиторського тексту неминучі (що не дуже сподобається композиторам), а виконання кожного разу одного й того самого матеріалу «затирає» його художню значимість. Отже імпровізаційне начало важливе і з цієї точки зору. Для творчого концертмейстера багатоваріантність танцювальних рухів та їх комбінацій дає поштовх для варіантності художньо-образного музичного вирішення, а імпровізація тут реалізує кожного разу одну з таких можливостей і виступає гнучким, мобільним типом музичного супроводу. Так само, як той факт, що виразовість має бути закладеною й у хореографічні справи (так, технічна досконалість і сила ніг повинні сполучатися з пластичною ясністю і свіжістю, одухотвореністю хореографічного виконання подібно до енергетичності-спрямованості технічного пасажу в музиці).

⁷ У 1925 році навіть була утворена Майстерня фортепіанної імпровізації та кіноілюстрації, де свого часу навчався і Д. Шостакович

У вихованні концертмейстерської імпровізаційності необхідно враховувати певні умови. Окрім вказаної вже регулярності занять, повторювань, слід ввести мобілізуючо-організуючу ситуацію «без зупинок», як це відбувається при читанні з листа або в джазовому колективі, коли задається спільний пульс музичного руху (з гармонічними й ритмічними особливостями). Це дисциплінує і спонукає до виконавської мобілізації внутрішніх сил, дозволяючи їй початківцю включитися в ходу цього «потягу», спочатку з нескладними власними елементами з подальшим ускладненням та самостійністю свого «рифму». Неминучі помилки при цьому будуть пробачені, якщо «новачок» утримає темп і ритм танцювального руху («потяг» не чекає, не зупиняється, усі музичні екзерсис повинні вписатися, встигнути за загальним рухом). Самостійні сольні заняття не можуть справити такого впливу, не можуть надати імпровізаційної впевненості і точності. В даному випадку танець-рух і музичний рух стають найбільш міцно пов'язаними.

Комбінаторна природа імпровізації викликає необхідність накопичення в пам'яті концертмейстера та у його руках формул інструментальної техніки, фактурних та ладово-гармонічних (каденцій них різного масштабу або модуляційних) оборотів тощо. Усе це – перспектива майбутніх імпровізаційних будов, їх «цеглини» для комбінацій, набір яких сам по собі не обов'язково може бути чисельним, а введення кожного нового значно підсилює складність. Бажано, щоб дані «цеглини» не були тривалими, тоді більше варіантів у їх комбінаториці.

Важливим компонентом імпровізаційності є й вказана вище здатність антиципації (передслишання, передбачення), що пов'язане з взаємодією пам'яті (довгострокової і короткочасної, опротивної) ті різних рівнів психіки. Тож не можна обійти увагою з точки зору взаємодії, окрім вказаних виконавських, ще два аспекти – педагогічний і психологічний. Актуалізація останнього останніми десятиріччями віддзеркалює загальну характеристику психологізації наукового і мистецького дискурсів, життєвих обставин

сучасності. У зв'язку з цим особливої ваги набувають питання «професійної мобільності», пов'язані з поліфункціональними властивостями як музиканта-концертмейстера, так і хормейстера. Якщо у психології та соціології ця категорія вже достатньо опрацьована, то у сфері мистецтвознавства і музикознавства дослідження ще не проводились. Під професійною мобільністю концертмейстера І. Бутова розуміє «комплексну інтегральну характеристику особистості, яка базується на когнітивно-діяльнісному фундаменті музичних (додамо, і хореографічних – В.К.) знань, виконавських умінь і навичок, передбачає емоційно-артистичну реактивність, соціально-творчу адаптивність, репетиційно-сценічну поведінкову варіативність і забезпечує ефективне виконання поліфункціональної і багатопрофільної діяльності» [39, с. 2]. Її структура включає наступні компоненти: когнітивно-діяльнісний; особистісно-психологічний; соціально-комунікативний; рольовий варіативний з готовністю до швидкої зміни виконуваної функції.

Усе перелічене має відношення й до інтегральної характеристики хореографа, співпрацюючого з концертмейстером в напрямку створення спільної інтерпретації.

Висновки до Розділу 1

Осмилення спільності творчо-когнітивних, художньо-мовних, психологічних аспектів музично-інструментального та хореографічного мистецтв, виконавської специфіки концертмейстерської майстерності у хореографічному класі дозволяє виявити феноменологічний статус музично-танцювальної єдності як художньої цілісності навіть поза межами власне синтетичних жанрів. Це актуалізує значущість взаємодії хореографа та концертмейстера у необхідному процесі спільної інтерпретативної діяльності, в спільній роботі концертмейстера і хореографа органічно поєднуються, варіативно змінюються в залежності від контексту і умов діяльності музичні та хореографічні виконавські, педагогічні, організаційно-психологічні

аспекти, що дозволяє розглядати основний предмет дослідження як цілісний і унікальний феномен.

В історичному розвитку хореографія демонструє спрямованість від імітативності традиційного танцю (ритуального, мисливського, трудового) до *умовного мистецтва символічного характеру, що виявляє її музикальність*. Виникаючі паралелі між стилеутворюючими засобами виразності музики і хореографії виступають універсальним інструментарієм нової хореографічної мови. На тлі ґрунтовних процесів просторово-візуального уречевлення часу пластичне хореографічне кореспондує до органічного співвідношення музичного та хореографічного інтонування у доцентровому зближенні специфічних виразових засобів різних мистецтв. Так, мелодико-інтонаційна структура музики в основному втілюється у контурно-графічному образі хореографічних жестів-рухів та ліній. Але важливим для стильового розгортання виступає органічна цілісність усіх складових музично-хореографічного рішення.

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» (М. Бонфельд [37, с. 165]); 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.

Танцювальні витоки в музичній творчості виявляються на семантичному і структурному рівнях, в тематизмі і формоутворенні, їх визначення надає можливості знайти додаткові підстави для осягнення образно-сміслової сторони музичних творів.

РОЗДІЛ 2

ВТОРИННІ ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО ТЕМАТИЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ

2.1. Рухово-танцювальні аспекти у семантиці музичного тематизму

«Сутність художньої удачі – в концентрації інтонуємого смислу», – проголосив колись Б. Асаф'єв [11, с. 337]. Мабуть, найбільш повно сенс цього вислову відтворює музична тема. Музичний тематизм, як здобуття музичної культури свого часу, пройшовши крізь різні історико-стильові етапи розвитку європейської культури, починаючи від свого формування, як явища і поняття, в XV-XVI століттях і першої згадки в трактатах Глареана і Джозеффо Царліно – до сучасних опусів (де він набуває нових форм і підходів), зберіг дві основні свої функції – основи смислу в музичному творі і основи його розвитку. У перипетіях «інтонаційних криз», в процесі зміни стильових орієнтирів в кожному з історичних епох, музичний тематизм змінював свій вигляд та значущість. Композиторська практика і музично-теоретична думка XVII-XIX століть остаточно закріпили уявлення та відношення до музичної теми, з одного боку, як про найвиразніший мелодійний феномен, з іншого, – як про головну тезу, що визначає весь процес розвитку в музичній формі. Танцювальні риси ясності-визначеності, коротких ритмічно-звукостоних формул, зручних у варіативності компанування (зокрема, секвентивного), впізнаваній конкретиці у різноманітті та характерності (національній, ситуативній, соціальній) спрямували один з невідемних типів музичного тематизму.

В музиці з античних часів відомі дві основні концепції сприйняття та мислення – мелодійна і ритмічна. Так, давньогрецькі мислителі диференціювали мелопоєю і ритмопоєю як взаємопов'язані, але антиномічні якості музичного мистецтва (мелос «недієвий і безформний», хоча й «відображає суть матерії через здатність до протилежного»; ритм «ліпить мелос і рухає в строгому порядку, висвітлюючи позицію того, хто творить, до того, що творять» [4, с. 240]. Таким чином, вибудовувалося пріоритетне семантичне значення ритму (з другої половини XX – початку XXI ст. його

актуальність знову виходить на передні рубежі музичної семантики). Далі, у XVI-XVIII ст. «мелопея» значно поширюється за рахунок розвитку фактурного комплексу на користь поліфонії та гармонії. В. Холопова вказує на залежність типів розвитку музичних культур від характеру і ступеню семантичної навантаженості цих музично-виразових систем: сутність європейської музики мелопейна, африканської – ритмопейна [230, с. 33–34], що відтворює у вказаних регіонах «філософію душі» і «філософію душі через тіло» – відповідно. Феномен африканської «ритмічної музики» полягає в нерозривній єдності з жестом, пластикою, рухом (у тому числі, танцювальними), що стає сутнісним явищем в XX столітті (І. Стравінський, С. Прокоф'єв. Б. Барток. О. Мессіан, П. Булез, А. Шнітке, Е. Денисов, К. Штокхаузен та ін.).

Власне, ритмопейна сфера, перш за все, виявляється «спільним знаменником» двох мистецтв – музичного і хореографічного. Адже одне й друге втілюють специфічними засобами звуків або рухів музичний або хореографічний образ відповідно; розвиваються у часі. М. Каган називає це «інтонаційністю руху», що робить останній «носієм емоційно-поетичної інформації» [87, 305] і вказує на відмінність між мистецтвом хореографії (образним рухом) та спортом (технічним рухом, навіть під музику – аеробіка, художня гімнастика, фігурне ковзання).

Постмодернові хореографічні традиції навіть можуть взагалі відмовитися від музики як такої, «маючи за ритмічну основу звуки, плескання, удари, навіть слова, спів самих танцюристів (спектакль „Роза має запах рози”, Сцена актуального танцю, пост. Л. Венедиктова)», що підтверджує «наявність синтезу хореографії не тільки з музикою (зокрема, ритмом як її основи), а й драматичного мистецтва (бо темпоритмічний малюнок не прив'язаний до музичного матеріалу)» [24, с. 8–9], а також абсолютизацію специфічних засобів («неперекладуваних» – в музиці про таке див. [240]). Втім, взаємозв'язок цих двох мистецтв значно глибший (при збереженні специфіки прийомів художнього втілення). Тому необхідно дослідити його параметри у

сфері чисто музичних засобів, наприклад – мелодики, тематизму, які рідко досліджуються з точки зору хореографічних, візуально-пластичних аспектів на відміну від спільної для обох мистецтв ритмопейної сфери.

Дані сфери (ритмопейна й мелопейна) виступають своєрідними точками у ланцюгу таких, які у концептуальних змінах так або інакше готували коло проблем європейської музики початку Нового часу задовго до реальних проявів тематичної парадигми в музиці. Такими точками, на погляд О. Жихаревича [77], виступають ладово-мелодико-ритмічні формули григорианського хоралу; система церковних ладів середньовіччя; створення секвенцій і тропів – нових утворень з авторськими рисами, можливістю більш вільного поводження з канонічною мелодією та новою фіксуючою тенденцією; реформа Гвідо Аретинського, зокрема, сольмізація та гексахорд, лінійна нотація, що відкривала шлях фактору композиції і феномену авторства, які з часом стануть для європейської музики основними; творчість трубадурів, труверів, міннезінгерів з її зв'язком з риторикою, синтаксикою та інтонаційністю поетичних текстів, силабічною ритмікою та йотуванням, строфічністю, повторюваністю, репризністю, варіюванням, накресленням гомофонності, пісенно-танцювальною музикальністю як опрацюванням музичних засобів; поліфонічна школа Нотр-Дам, де в ієрархії «нота проти ноти» закладалися можливості виділення основного голосу з певними перспективами інтонаційно-когнітивного розширення-імпровізування-варіювання; мензуральна ритміка й удосконалення системи нотації, зі специфікацією музичного ритму та якісним (а не тільки кількісним) вимірюванням часу, «подільність якого визначається контекстом віри; парадоксальним чином ця новація походить з народної *танцювальної музики, метричні малюнки якої були включені в церковну композицію (курсив наш – В.К.)*» [77, с. 48]; витонченість і вченість Ars nova з утворенням рівноправності дводольного і тридольного розміру в музиці, з ізометричною формалізацією структуроутворюючих тенора або контр тенора; структурність і варіабельність мотету, де вербальний текст поступово ставав вторинним по відношенню до

музикальності, певною мірою автономізуючи поліфонію; нідерландська поліфонічна школа з її більшою увагою до поліфонічного мелосу, ніж до тексту, меса-парафраз з обробкою мелодії першоджерела; chansons Жанекена з натуралістичними прийомами звуконаслідування як специфічне осмислення мелосу [112, с. 194-195]; прямування до хроматизму і виділення верхнього голосу у Джезуальдо. Усе це «впритул підводить до ситуації народження теми» [77, с. 51]. Вже у творчості Г. Дюфаї (1397 – 1474) центральною постає «проблема тематизму (його образних властивостей – В.К.), музичного розвитку і формоутворення у великій музичній композиції» [112].

Широке застосування інструментів, особливо органів та інших клавішних, ще в середньовіччі поставило проблему фіксованого ладу, темперації. До Нового часу музика набуває самостійності, жанрової визначеності, специфічної виразовості, жорсткої нотної фіксації, проникнення вертикальними гармонічними і метроритмічними структурами. Все більше виділення нових хронотопічних вертикалей 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 сольноплатематичне утворення.

Поняття «тема» запозичується від XVI століть з риторичної теорії і спочатку відповідає настановам поліфонічного мислення, все ясніше кристалізуючись у функціонально-просторовій ієрархії гомофонії. Одним з перших трактатів, де йдеться про музичну тему М. Тарасевич називає «Dodecachordon» Глареана (1547 р.). Глареан акцентує структурний аспект, тобто «тема є феноменом мелодичного порядку, що лежить в основі композиції. Остання може базуватися на світських або хоральних темах.

Таким чином, тема для Глареана є нічим іншим як *cantus prius factus*. На його думку, фактично не існує жодної меси, що не була б написаною на певну старовинну тему» [215, с. 383]. Дж. Царліно у «*Le Institutione Harmoniche*» (1558 р.) виділяє функційний аспект теми – *soggetto*. Тема розуміється як своєрідний мелодичний рельєф (провідний голос, або голос на який пишеться твір). Тож перше розуміння теми ще повністю поліфонічне. *Cantus firmus* – канонічне григоріанське або інше мелодійне утворення, що служить «взірцем» для побудови твору, є зовнішнім по відношенню до нього і, по суті, ніяк не впливає на методи скріплення форми і спосіб розвитку, залишаючись пасивним, хоч і фундує розгортання поліфонічної варіаційності. Нарощування гомофонно-гармонічних тенденцій привносить в розуміння теми істотні зміни; найважливіша з них полягає в тому, що поняття відноситься вже не до одного голосу, але до мелодико-гармонічного комплексу. Примітно, що в німецькій традиції синонімом *thema* служить *Hauptsatz* (нім. – головна фраза, головна пропозиція) [42, с. 170]. Це натякає на переміщення теми до ланцюга розвиваючих її формоутворень; в той же час *Hauptsatz* недвозначно відсилає до риторики.

Від часів Палестрини, коли тема відповідає рядку тексту, і кожному віршу надається своє тематичне наповнення (що виражається за допомогою використання музично-риторичних фігур), музичні утворення часто відхиляються від жорсткої норми, поширюються «ілюстрації» у відповідності до слів тексту (як – висхідний хід на слові «небо») та риторичні фігури («питання», «вигук» тощо), на перший план виходять зовсім не образотворчі, але «афективні» фігури. Афект вже у «схвильованому стилі» мадригалів Монтеверді переростає *soggetto* як рядкову побудову, збільшуючи його, як мінімум до строфи [82, с. 32]

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. Гомофонно-гармонічний склад, в розміченому, уніфікованому просторі, підлеглий новій ладовій впорядкованості, перетворюється на співвідношення мелодії і системи акордів, фігурацій, педалей тощо. Не без впливу партитурної (клавірної) «наочності» і генерал-басової зібраності це співвідношення стає подібним до мальовничої моделі «фігура-фон». Далі формальна регуляція мелосу, що як би нав'язується йому ззовні, змінюється дискурсивною, яка, «відпускаючи» мелос на волю власної логіки, зсередини, на глибинному рівні нав'язує йому свою впорядкованість як смислу. Силабіка змінюється риторикою, про що говорить і введення музично-риторичних фігур. «Народження теми» узгоджується з ситуацією «новевропейської раціональності» [42], а далі – романтичною експресією, рефлексуючою ліричністю тощо. 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.

Як вказувалось вище, одну з ключових позицій «збирання» новоевропейської тематичної конфігурації посідає заміна модально-мензуральної ритміки – тактовою – де танцювальна музика відіграє важливу роль (поряд з пісенно-строфічною). Тактові «відрізки» музичного часу набувають додаткової спатіальності завдяки нотації, однорідності і сполучаються метрично, а не концептуально. Однак, поряд з цим, відбувається й зворотна тенденція: тематичний контекст з введенням тактової риси, зв'язує твір на глибинному рівні, і завдяки цій універсальній зв'язності, квантитативна складова музичного часу зазнає перетворення і дається тепер у формі живого

пульсу, перетворюючи музичний час на експресивно-пульсаційний континуум, де пріоритет залишається за забезпеченою тематичною єдністю безперервністю, а не за дискретністю. «У першому випадку в свідомості на перший план виступає величина дискретних, частіше нерівних, суворо пропорційних відрізків, при цьому (найбільш характерні пропорції 1: 2, 2: 3, 3: 4) де звукове, або уявне "тактування" (відлік) служить тільки для чіткого, кількісного розмежування "на слух" цих відрізків, і не пов'язане з мовною акцентуацією. У другому на перший план виходить уявлення про принципову безперервність і, як наслідок, імпульсно-енергетична подільність афективного потоку часу, де важлива не величина часового проміжку між "ударами", але саме та чи інша супідрядність і відносна вагомість (гравітаційність) імпульсів, що визначають не кількісні, а якісні, енергетичні співвідношення в імпульсній метричній сітці» (М. Аркадьєв [6])

Спираючись на декартово *cogito* (яке дає початок трансценденталізму), хайдеггерівську тезу *cogito ergo sum*, М. Жихаревич доводить, що «категорія тематичного стає чи не найважливішою для новоєвропейського способу мислення. "Тематична парадигма" пронизує все явища цієї епохи як постійне виведення на сцену під час складання картини світу суб'єкта-репрезентанта, який їй протистоїть і задає міру і розпорядчу норму; тобто, в процесі тематизації суцього є постійними явленість самої теми, підстави лематизації» [77, с. 80]. В основоположному поданні тематизації суцього мають своє буття не тільки пізнання і мислення, а й «афекти», «емоції», «відчуття», тобто «всі способи поведінки в їх здійсненні» [224, с. 125].

Міцний поштовх подальшій лематизації дала аріозно-опера творчість. Опера в якості досвіду тематизації не тільки найбільш яскраво виражає інтенцію до тематичної концентрації в області музики, сприяє злиттю мистецтв, а виводить тематизм на новий, експресивний, чуттєво-ліричний рівень з можливістю концентрації в мелодії усього спектру людських життєвих переживань. З явищем опери і становленням класичних форм тематична музика входить в пору розквіту. З іншого боку, здійснення

тематичного «повороту» остаточно оформляє музичний твір, роблячи його «абсолютною музикою», «чистою музикою» [230, с. 317].

У даному тематичному «повороті» важливого значення набули жанрові ознаки тематизму, адже музичний жанр – це «вісь зв'язку музичного мистецтва з самою реальною дійсністю; ... стійко повторюваний тип музики, що закріплюється у суспільній свідомості та набуває вельми точних лексичних властивостей» [230, с. 211]. С. Скребков виділяє три «корінних жанрових типи музичного тематизму», три жанрові начала (узагальнені якості, що об'єднують групи жанрів не за формами їх буття, а за музичним характером⁸): «Два з них є історично первинними: танцювальність (точніше – моторність, включаючи всі види танцю, маршу, передані музикою трудові рухи і т.д.) і декламаційність (вигуки, заклики, голосіння, речитація і т.д.). Третій тип – аріозність, розспівність распевность, кантилена», адже «образна визначеність теми завжди пов'язана з її конкретним жанровим виглядом» [193, с. 17].

Саме в музичних темах жанрова характеристичність виявляється в найбільшій мірі. Є. Назайкинський пропонує трактувати ці поняття більш широко, відносячи їх до музики в цілому⁹. Зокрема, танцювальність, моторність може бути віднесена вже до вступних акомпанементних формул і виявляється слухом ще до появи музичних тем [150]. Але ж мелодійне розгортання може і не утворювати тем, а лежати в основі тривалого імпровізаційного процесу. У будь-якому разі виділені Скребковим *жанрові якості музичних тем* (зокрема, й танцювальні) є «результатом тривалого історичного розвитку жанрів. Будучи легко розпізнаваними типами, вони сходять також до деяких початкових музичних і навіть домузичних прототипів» [150] – первинних жанрів, які отримали перетворення на вторинні, третинні, четвертинні тільки у композиторській практиці як «давно освоєний досвід узагальненого відображення».

⁸ Такі жанрові начала, з одного боку, утворюють типологію високого рівня узагальненості - типологію не самих жанрів або жанрових груп, а деяких музичних якостей, що виявляють себе не тільки в рамках будь-якої однієї групи, але і далеко за її межами. З іншого ж боку, до них можна підходити і як до начал в генетичному сенсі слова. [стилістика]

⁹ О. Самойленко узагальнила їх у своїй ноетичній концепції музики як любов, пам'ять, гру [с]

Так, невибагливий веселий селянський танець – менует – в інструментально-танцювальному (прикладному) оформленні дивертисментно-розважальних акомпанементів танцям музикантами французького двору перетворювався на жанр вторинний, а далі – в старовинній клавірній сюїті (музиці вже для слухання) – на третинний. Мігрувавши з сюїти до симфонії, менует піднявся на наступний щабель опосередкування і узагальненості. Але в симфонічних скерцо Бетховена просунувся шляхом узагальненості ще далі – від первинного жанрового прототипу менуету зберігаються лише найзагальніші, втім, і найважливіші жанрові ознаки, здатні до художнього втілення узагальненого музично-інструментального характеру – тридольний метр, внутрішній розподіл ритмічних акцентів – в яких зберігається жанрова пам'ять характерних танцювальних фігур, а також специфічний ігровий (енергетичний) модус рухливого танцю.

Саме тому скерцо залишає за собою певний «привілей» на комічне, ігрове начало, яке уособлюється терміном скерцозність [193, с. 18-19]. Обравши саме музично специфічні поняття¹⁰, Скребков спрямував їх у бік змістовної, образної сторони музики (наслідуючи асаф'євську концепцію симфонізму, пісенності і концертності¹¹). Можна сказати, що в основі трьох вказаних тематичних прототипів постають слово, жест і інтонація (прототипів не може бути багато, хоча А. Сохор додав ще два: інструментальну сигнальність, похідну від звукової сигналізації – ударів, дзвону, фанфарних кличів т. п. та звукозображальність, пов'язану зі всілякими іншими звучаннями природи, суспільного побуту тощо [198, с. 288]). Їх важливість для стилістичних виявів музичного твору, стає зрозумілою, коли, навіть, за умов відсутності прямого відтворення конкретних первинних жанрів, виявлення хоча б тільки вказаних узагальнених жанрових начал і прототипів – мовного, моторно-пластичного, пісенного, сигнального, образотворчого – дозволяє

¹⁰ В. Цуккерман взяв за основу своєї жанрової типології загальноестетичні категорії – лірика, драма, епос

¹¹ Сам Асаф'єв не виводить буквально подібну тріаду, але зіставляє дані поняття з категоріями поетики Аристотеля-Гегеля

виконавцю, музикознавцю і слухачу зробити перший і дуже важливий крок в осягненні стилістики виконуваної музики з відповідним подальшим асоціативно-стильовим комплексом сприйняття та виконавського мислення.

Опускаючи роздуми щодо мовного, пісенного, сигнального, образотворчого жанрових начал (хоча, звичайно, вони так чи інакше поєднуються в конкретному музичному творі), перейдемо до аналізу дотичного до основного предмету даної дисертації моторно-пластичного типу, Як вказувалося у попередньому розділі роботи, роль моторно-кінетичного, рухового начала відіграє в музиці величезну роль – танцювальність, маршовість, пластика, жест, моторика складають найважливіший пласт музичної образності (з позамузичним та специфічно-музичним параметрами). Жест, як специфічний символ у позначення всієї сфери жанрової моторики (в музично-мовних засобах музики та інструментально-виконавських, передусім, формах ігрових рухів), виступає одиницею специфічного рухового акту. Жестово-рухова сфера людського буття, віднесена вченими до першої сигнальної системи комунікації, не тільки підкріплює, а часто і замінює вербальні знаки останньої.

Причому виразні рухи (передусім, рук) споріднені з мовленнєвою інтонацією через семіотично-знакову природу. Вони, як і міміка, спрямовані на комунікативний акт (у тому числі, художній) і носять характер інтуїтивних, спонтанних дій. Власне, на цьому принципі й автономізувалося свого часу хореографічне мистецтво. Драматичні та оперні актори, артисти балету широко використовують жестикуляцію в комплексі з іншими художніми засобами. Диригентське мистецтво взагалі базується на жестово-моторній сфері, виводячи її у статус специфічної мовної виконавської, з остаточним оформленням вже під час існування сталої музично-мовної (композиторської і виконавської) системи у цілому. Однак при всій його специфічності і умовності, диригентський жест не втратив жестикулятивної природи – здатності пластичного вираження тих образних, мислечуттєвих уявлень, які розгортаються паралельно і в повному узгодженні з музичною мовою,

володіючи до того ж «чарівною», жестово-вольово-емоційною, силою впливу. Для диригента специфічні музично-виконавські засоби моторної швидкості, віртуозності, постановки рук, артикуляційно-штрихової та артикуляційно-динамічної техніки не менш важливі, ніж тілесна технологія виконавської майстерності танцюриста. Вокаліст або інструменталіст (ансамбль, хор, оркестр) породжують художньо спрямовану звукову матерію музики (за допомогою різних рухових дій), яка обертається для слухачів музичним художнім феноменом, а самий звук (звуки) також виступає рухом (звуковими хвилями різної інтенсивності та швидкості коливань), як процес, що розгортається в особливому художньому хронотопі.

Є. Назайкинський вказує, що на всіх рівнях (акустичному, кінетичному і феноменологічному) музика виступає «не тільки як особливий рід руху, але і як інструмент художньої фіксації безлічі найрізноманітніших форм часового розгортання, які існують в житті. У репрезентативній (рос. – «преподносимой», за Г. Бесселером, – В.К.) музиці, в інструментальних творах високих жанрів моторність постає часто як узагальнення тих конкретних видів руху, які генетично пов'язані як з первинними повсякденними музичними жанрами, так і з широким колом різноманітних життєвих явищ – з супроводжуваним музикою ритмічно організованим кроком (прогулянка, хід), з циклічними процесами праці або гри і іншими, включаючи ритми механічних пристроїв (симфонія «Годинник» Гайдна), гойдалок, гондоли або коліски, мірне обертання веретена» [150]. Узагальнення танцювальних рухів – один з найпоширеніх шляхів музично-тематичного мислення. Недаремно Р. Вагнер стверджував: «Основа симфонії – танець» [41, с. 95], маючи на увазі один з важливих жанрових прототипів класичної симфонії, її зв'язок з тими музичними формами, «в яких колись «розігравалися» на всіляких урочистостях танці та марші для розваги публіки... саме таким чином поступово утворювався основний характер симфонічного твору, спочатку складений з простого з'єднання декількох подібних танців і маршів» [41, с. 97]. Зрозуміло, що ні симфонічна, ні камерна, ні концертна музика не обмежуються

вказаною образністю (це лише один з вказаних вище типів музичного тематизму), але жанрово-стильова сутність генезису руховості-моторики як жанрового начала у класичного симфонізму влучно схоплена композитором. Головне ж – людство просто не могло оминати її (і через первинність у загальній комунікації, і через багатючий потенціал поза вербальної – прямої, «без зайвого перекладу-шифрування» – виразовості, і через буквальну рухово-жестову природу інструментально-виконавського звуковидобування та звуковедення, і через неймовірну силу позитивної життєвої енергії, здатної, втім, і до різних типів трансформації, зокрема, у бік рефлексії).

Є. Назайкинський виділяє три досить самостійні сфери всередині тематичної танцювальності-моторики – хода, танець і гра [248], серед яких танець виділяється, на наш погляд, первинною семантикою (ритуалізованою, енергетично-святковою, такою, що потребує «зроблено»-мистецької організації, і саме тому зумів перетворитися на окремий вид мистецтва з відповідною власною мовною системою виразовості). Втім, вказані дослідником сфери не є однозначно відмежованими одна від одної, вміщуючи так чи інакше характеристики усіх них. Найпростішою є хода (необхідна і в танці, і часто у грі). Танець вміщує як саму ходу, так і значно більш складні (майстерні, віртуозні, у тому числі) форми рухів, жестів та їх комбінацій, також міміку, пози тощо – повороти, кружляння, складні траєкторії та малюнки, па, фігури, екзерсиси та інше і передбачає семантичну знаковість вираження художнього образу або настрою (зокрема, й гри) або ритуального смислу (усе це так чи інакше опосередковується музично-тематичною танцювальністю).

Гра охоплює складні (у тому числі, головоломні), екстравагантні, умовні рухи, які можуть включати і танцювальність. Виконавська моторика, як і музичний тематизм, вміщують усі вказані напрями та їх комбінації (як зроблені, штучні, так і природні). Хода, крім своєрідного відбиття людського пульсу-серцебиття, відтворює і необхідність пересування людини у просторі з різними цілями, у різних ситуаціях, в індивідуальній та груповій формі

(прикладний марш, прогулянка, біг, ситуативне, національно та соціально обумовлене пересування тощо). В музичному тематизмі це використовується скоріше як елемент більш складної рухової комбінації з впізнаваними рисами: як правило, двомірний, середнього темпу, з традиційним не-сольним (ансамблево-оркестровим) музичним супроводом, підкресленням сильних метричних долей (звичайно, з використанням ударного «підкріплення» – барабанами, тарілками тощо) та стакатним полегшенням слабких (часто дробленням останніх з утворенням ритмічної фігури чверть/дві вісімки або вісімка/дві шістнадцяті, характерним для звуковидобування на духових). Уособлюється такий жанровий характер у маршовому тематизмі.

Утворюються й синтетичні форми – жанрові модифікації тематизму, з накладанням або нівелюванням вказаних рис. Маршовість і танцювальність з'єднуються в церемоніальних жанрах, що вимагають помірної або повільної ходи – в полонезі, пассакалії і сарабанді, маючи спільні ознаки, передусім – чітко виявлену метричну пульсацію і ясну артикуляцію, що і «дозволяє говорити про рухливість і високий тонус [152]. Жанрова модифікація полонез (який відноситься до сфери танцю) являє собою одночасно і характеристики урочистої ходи, тільки в тридольному метрі. Так само метрична структура сарабанди, яка є танцем, трактується як скорботна хода.

Подібне відхилення від метричної квадратності-двомірності пов'язане з кількома причинами. По-перше – більш повільний темп, коли змінюється акцентуація (і тоді – мислення) від стабільної до змінної. По-друге, утворюється фактично «однодольність» з можливостями кружляння (як у вальсі), присідання (як у менуеті), короткої зупинки тощо (в темі «Прогулянки» з «Картинок з виставки» М. Мусоргського використано змінний розмір, що свідчить про характер вільної прогулянкової, «не-військової», «не-урочисто-ритуальної» ходи людини, що йде «за враженнями» та з задоволенням їх сприймає). В цілому ж сфера ходи-маршу не відрізняється великим розмаїттям.

Інша справа – танець. Тут відсутня жорстка уніфікація, можна імпровізувати (в межах можливості організації групових танцювальних рухів) та виявляти індивідуальність (або ліризовану чоловічо-жіночу парність) підходу до їх втілення. Урізноманітнюються метри, розміри, темпи, характер руху та комбінацій (наприклад, співставлення поступальних і хвилеподібних типів руху, кружлянь, стрибків, «зависань», а не тільки квадратно-симетричного «витоптування землі») – усе це тонко відтворюється, крім метроритмічного боку, у артикуляційно-штриховій, динамічній, ритмічній, фактурній, гармонічній та власне мелодико-тематичній сферах. Але навіть поступально-ходовий рух, для якого характерна дводольність, в танці набуває вже більшої, не-елементарної складності – з поворотами, стрибками, присіданнями, вигадливими формами руху рук, ніг та корпусу. Окрему галузь тут складає ускладнення тридольності з більш вигадливими або навіть опоетизованими (як у придворному менуеті та, ще більш, вальсі) просторово-кінетичними можливостями, необхідністю «щось робити» з третьою долею.

Тридольність оволодівала і первинними танцювальними жанрами (лендлер, менует та інша), але справжньої семантичності вона набула у вторинних та третинних перевтіленнях. Справа в тому, що придворно-салонний танець вимагав плавності, краси та грації, а не «витоптування» (як у сільському танці з пам'яттю давніх культів і обрядів; тут також можливі «грубуваті інтимності» пар або підскоки, але вони мали характерну важкість корпусу, а круговий-хороводний рух не давав свободи рукам при ціпкому триманні у шаленому обертанні усього кола). Акцент і сильна доля салону позначалися упором ноги після стрибка-підскоку, або благочинним присіданням «на спокійних ногах», що звільнювало «політ» музичної тривимірності – на фізичному та образно-поетичному семантичних рівнях. Тільки «народження ритмо-формули романтичного вальсу внесло нове життя і в танець, і в музичну тривимірність» [11, с. 279]. У вальсі третя (найлегша) доля дозволяє додати танцювальній фігурі плавного, легкого кружляння, характерної «повітряності», «відриву від підлоги» у парно-ліризованому

опоетизованому русі. Вальсовий тематизм з характерним колообігом в тридольному метрі допускав (і навіть провокував) плавну співучість і нерозривність мелодії на збільшеній (а, значить, полегшеній) фразувальній структурі – шістнадцять і більше тактів. Саме вальс у музиці та хореографії спричинив рішуче, але чарівне перетворення тримірності і поетизацію танцювальності як вираження поглиблення її змісту. Виникла нова ритмо-інтонаційна та мело-інтонаційна ліричність, здатна як до максимальної індивідуалізації-рефлексії, так і великої міри узагальнення¹² (узагальнення через жанр), дало поштовх композиторській фантазії (від ХІХ століття до сьогодення у різних вальсових тематичних трансформаціях) та сформувало новий логіко-семантичний прототип – вальсовість. Вальсовість як особливий тип руху, швидко поширившись на балах і в театральних жанрах (опера, балет) ХІХ ст., постав в основі специфічного виду тематизму і інструментальній творчості, зокрема, проникнув до симфонії, набувши романтичного впливу: друга частина «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза, яка самим композитором названа «Бал»; симфонії П. Чайковського, у тому числі, Шоста, в якій друга частина – романтичний п'ятидольний вальс. А аспекти проблеми тридольності в музиці, не можна не вказати на дво-тримірну амбівалентність бетховенської ритміки, яка стає характерною ознакою його тематизму, «ритмо-інтонацією-образом» [11, с. 279] Бетховенська вихрова спіралеподібна драматизована тримірність породила його знамените скерцо.

Основний результат жанрово-танцювального узагальнення – формування певних фігур акомпанементу у відповідному темпі. А таких фігурах схематично відтворюється метрична організація первинних жанрів, де музика акомпанує танцю або ході. Мелодійний компонент при цьому виявляється більш-менш вільним і націлений лише на створення відповідного емоційного тону, що відкриває практично необмежені можливості урізноманітнення образної сторони у вторинних, третинних жанрах на основі танцювальності. Тобто, для визначення жанрового виду танцю досить знати

¹² Ми наводили такі приклади вальсовості у підрозділі 1.2.

тільки його метричні і ритмічні схеми-фігури (які у вторинних і третинних форматах усе рідше зустрічаються у чистому вигляді). Так, вальсовий акомпанемент складається, як правило, з ланцюга двотактів з послідовним полегшенням другої-третьої долей і стрибкоподібним рухом опірною басу. В сарабанді виділяється малюнок двох початкових рівних «кроків» з наступною зупинкою на паузі або довгій тривалості. Мазурки характеризуються дробленням сильної частки і акцентом на третій долі, але цей акцент «мігрувати» в залежності від власне танцювальних фігур. В. Пасхалов вказує, що «постаті і па мазура символізували моменти військового життя поляків. Притоптування каблуків жваво нагадує гарцування на коні, тупіт нетерплячого скакуна. Деякі колінця зображують пришпорювання коня... Примхливий стиль акцентування в мазурці залежить від появи сильного і притому різкого (*sforzando*) наголосу на кожній з трьох долей такту» [167, с. 11, 16].

Отже, моторно-рухове (танцювальне, у тому числі) начало концентрується не тільки у сфері метричної схеми, але й може відбивати деталі самого руху, зокрема, імітацію конкретних реальних рухів танцю з відповідним музично-мовним еквівалентом. Це може бути плавний, стрибкоподібний, прискакуючий, екстравагантний, загальмований, польотний і т.п. види руху, які несуть узагальнене, але емоційно конкретизоване начало. Така конкретизація рухової мисле чуттєвості менш пов'язана з побутовими жанрами, виходячи на рівень жанрової вторинності-третинності. Тож буквально метроритмічне калькування танцю (співвідносне з груповою участю, наприклад, симфонічний фінал як народне свято) й відтворення пластично-образної основи рухів (співвідносне з сольністю, мелодійною тематичністю висловлювання) являються два взаємопов'язані шляхи «перекладення» пластичної інтонації жесту, міміки і пантоміми – на музичну інтонацію. Такі пластичні принципи найбільш повно, показово й різноманітно відтворюються (як вказувалося) у індивідуальній, ситуативній (у тому числі, національно-географічного забарвлення) манері балетних номерів (та у чисто

інструментальній музиці як відтворенні внутрішнього світу). Так, у фортепіанній прелюдії К. Дебюссі «Кроки на снігу» ефект ходи відтворюється з урахуванням французького кокетливого шарму і, навіть, південного пухко-нерясного снігу, ступаючи по якому, нога миттєво досягає опори-землі (міського покриття) – через одну шістнадцяту або навіть тридцятьдругу – опиняючись на надійному «грунті» музичної долі. Невідомо, чи мав К. Дебюссі на увазі подібну асоціацію, але ритмічна структура і програмна назва п'єси можуть відсилати виконавця і слухача й до такого образного відчуття, пов'язаного з особливостями ходи.

Звичайно, найбільш органічний музично-пластичний синтез відбувається, як вже вказувалося у балеті і професійній хореографії, де композитору надається значно розширити виразову базу для освоєння рухової пластики в музичній семантиці. Недаремно композитори другої половини ХІХ – ХХ століть так охоче працювали в жанрі балету, враховуючи потім цей досвід і в чисто інструментальних творах (Чайковський, Равель, Стравінський, Дебюссі, Прокоф'єв та баг. інших). Будучи також жанром (синтетичним) балет створює власну жанрову моторику, яка може виступати жанровим і тематичним прототипом (поряд з народним, бальним танцем, хороводним рухом). Специфічна польотність, хода на пуантах, легкі стрибки та підтримки-зависання (сольні й парні), пантомімічні прийоми та ігровий (у широкому та вузькому розуміннях) компонент переводять балетну вторинну танцювальність у третинну – в інструментальній музиці.

Ігровий компонент (виходячи з концепції Є. Назайкинського про сфери ход, танцю і гри всередині тематичної танцювальності-моторики) завжди так чи інакше присутній у танцювальних первинних, вторинних, третинних жанрах музики з власними прийомами відтворення образ руху, які органічно накладаються на первинні музично-танцювальні рухові фігури як додатковий емоційний та узагальнюючий аспекти. Тобто гра піднімає музику ще на один щабель опосередкування. Ігрові характеристики додатково привносять у сам танець і в музику високий життєвий тонус, порівняну

легкість вирішення складних завдань (вирішувати їх, граючи), ігрове захоплення, азарт, зосередженість на виконанні ігрових умов. Дотичними тут можуть бути поширення ігрового начала – гра на музичному інструменті, акторська гра, природні явища гри сонячними бліками, водяними бризками, математична теорія ігор тощо. Фактично у вторинних-третинних жанрах з використанням танцювальності відбувається гра танцювальними фігурами, пластично-руховими комплексами, гра зі слухачем та ін.

Характерно, що в артистичному відтворенні-імітації в музиці життєвої ситуації або побутового жанру превалюють жанрові прототипи і дії з яскраво вираженим моторним началом – ходи («Хід гномів» Е. Гріга) і танці («Шляхетні і сентиментальні вальси» М. Равеля). Такі емоційно-образні модули як радісні веселощі, надлишок життєвих сил багатьох творів Й. Гайдна і С. Прокоф'єва; іронія, гротеск, сарказм в симфоніях Д. Шостаковича; фантастичне, екзотичне, казкове у «Картинках з виставки» М. Мусоргського (чого тільки вартий «Гном» у своїй лякаючо-хімерній імпульсивній ході) та багатьох творів російської і європейської класики. Але найчастіше основою для відтворення ігрових ефектів в музиці виступає танець – в його побутовому, повсякденному, бальному або балетному форматах буття. Саме на цьому формується, як вказувалося вище, музична скерцозність – що концентрує і різні модальності ігрового начала.

Серед характерних авторських типологічних рис мелодичного мислення Шопена (наприклад, фортепіанності) виділяються й такі, що ґрунтуються на танцювальній пластиці, це провідні жанрові прообраз, що «перетворюються на певні первинні знаки – базову риторику музичного тексту» [228, с. 177] мазурочність, полонезність, вальсовість (поруч з прелюдійністю, ноктюрновістю, баладністю і т.п.), які «знаходять своє знакове призначення внаслідок індивідуально-творчої переробки та нової, вторинної, семантизації. Тому в контексті фортепіанної поетики Шопена їх можна вважати авторськими ідіостильовими знаками [228].

Узагальнено-мрійлива музична інтонація в «Шляхетних і сентиментальних вальсах» М. Равеля обумовлена тлумаченням танцю як «знаку» романтичної спрямованості до ідеалу. Звідси – увага до таких балетно-танцювальних рухів, як триваюча підтримка «летючого арабеска», зафіксований високий стрибок балерини – з їх незвичайною польотною легкістю, спрямованістю (усього тіла і душі виконавця) вгору. Композитор відтворює це у специфічними музично-технологічними засобами: позначає в нотному тексті з'єднання лігою звучного тону з наступною паузою (звук розчиняється-зависає як балерина у польоті); швидкий хід на октаву або октавний форшлаг, що імітує ревербераційний відгомін і сприяє створенню об'ємності, легкості звучання.; полегшено-«вітаючий» рух мелодії. Поєднуючи звучний тон з подальшою паузою, Равель вказує необхідність прослухати, як тон і весь спектр обертонів розчиняються в тиші, «тануть» в просторі. Подібний прийом в поєднанні з поступовим ослабленням гучності звучання до рр відтворює ефект невагомості, ефемерності танцювальних рухів. Фонізм фактури дає поштовх до уявлення про властивості рухів, що моделюються в музиці, – їх широти, розмаху і, одночасно, надзвичайної «балетної» легкості. Такі фортепіанні прийоми, моделюючи певні елементи хореографічної лексики і манеру їх виконання, виявляють узагальнену образну інтонацію твору, забарвлену в ностальгічні тони. У барвистих, світлих, одухотворених п'єсах сюїти відчувається особливе ставлення композитора до минулого (зокрема, до «епохи вальсу» ХІХ століття) як до якогось етичного і естетичного ідеалу.

Якщо інтонаційне (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), то від ХХ століття посилюється іманентно-музична асоціативність («інтрамузична семантика»), з

формуванням нової інтонаційності. Танцювальність рухається убік подальшої узагальненості або заміщення іншими (наприклад, тембровими) модусами звучання. Тематизм від етапу своєї «концентрації» переходить до стадії «розосередження». Тематичні функції розосереджуються у ритмі, гармонії, субмотивних мелодичних ячейках або інтервалах; відповідно нівелюються контрасти між розділами форми, актуалізується наскрізна тенденція, остинатність, лейт- і мікротематизм. Але й тут танцювальність виявляє свої впевнені позиції (особливо це проявляється на рівні актуалізації у XX-XXI століттях ритмічного компоненту виразового мовлення).

2.2. Старовинна танцювальна інструментальна сюїта

В музичному мисленні XVII і XVIII 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.

Сюїтний принцип «зіставлення контрастних танцювальних п'єс із компенсативним поповненням їх п'єсами споглядально-ліричного (арії), описового (характеристики, портрети, звукопис настроїв) або інтелектуально-симфонічного плану» (Б. Асаф'єв [11, с. 180]) історично формується саме на танцювальному матеріалі. Розмаїття танцювально-рухового (пластичного і, відповідно, музичного) матеріалу природно представляло можливість для створення необхідних контрастів як драматургічного й методичного принципу сюїтної будови. «Найрізноманітніші форми руху в органних і лютневих п'єсах XVI-XVII століть (річеркари, прелюди, капричіо, фантазії, канцони і стилізовані танці – ланки сюїти, особливо аллеманди) (Б. Асаф'єв [11, с. 111]), опрацьовуючи вже чисто інструментальні моторно-рухові структури, підкріплені наочністю табулятур та форм ігрових рухів на грифі (або клавірній клавіатурі), просто не могли минути своєю увагою усталені рухові структури

танців, які переходили до вторинножанрового статусу в окремих танцювальних п'єсах та «збиралися» у низки п'єс. «Співвідношення тотожності і контрасту» в сюїтах проявлялися «на основі рівномірно-постійної рушійної сили надзвичайної строкатості в безлічі прийомів. Часто буває навіть важко сказати, чи виникло те чи інше контрастне зіставлення вже як результат нового мислення або воно виявляється як навик, окристалізованої зі звичного і вигідною для показу властивостей інструменту манери обробки матеріалу» [11, с. 111].

Імовірно принцип сюїтного контрасту з'явився ще в стародавні часи на ранніх етапах становлення музичного мистецтва. У Словнику Гроува вказується, що до такого висновку прийшли сходознавці Е. Бруннер-Трауд і Х. Хікман [147, с. 1103], які стверджували існування у давнині двочастинного твору, що будувався за принципом повільно-швидко. Це був повільний танець-хода (дво-чотири-дольний) і рухливий танець зі стрибками (зазвичай тридольного розміру), пара танців вважається відомою в східних країнах вже в далекій давнині. «Більш пізніми прообразами сюїти є середньовічна арабська пауба (велика музична форма, що включає кілька тематично пов'язаних різнохарактерних частин), а також багаточастинні фйорми, широко поширені у народів Близького Сходу і Середньої Азії» [133]. Самий термін «сюїта» в той час ще не був у вжитку, в науковий обіг він увійшов досить пізно – в XVI столітті у Франції. Цей час і прийнято вважати датою народження жанру, хоча закріплювався він термінологічно кілька століть. Так на початку XVII століття назву «сюїта» носили однотипні низки танців, синонімом терміну могли бути «аллеманда», «партії», «інтермедія», «ритурнель», «ордо» [105, с. 841].

Сюїта гнучко відгукувалася на нововведення танцювальної побутової та придворної практики, реагувала на моду тих чи інших танців. Композитори включали їх в свої твори, ніж гарантували популярність створюваних ними творінь. Смаки двору визначали і інструментальний склад сюїт. У XVI-XVII століттях пальма першості віддавалася лютні. Музика для лютні займала значну частину репертуару, призначеного для приватного і домашнього

музикування. Цей інструмент, з поліфонічним та гомофонними можливостями та благородним тембром, постійно надихав композиторів на нові твори, зокрема і сюїти. У чисельних виданих та рукописних збірках для лютні XVI століття танцювальні п'єси – пассамеццо, сальтарелло, павана, гальярда, французька коррента, польський танець, німецький танець, просто «*Nachtanz*» або «*Danza*», алеманда – складають половину або більше творів. Низка програмних п'єс з цих збірок («*Маскарад*», «*Венеціана*», «*Бергамаско*», «*Фьяменга*») носять танцювальний характер. Як вказувалося раніше, цей, танцювальний напрям музичного тематизму (поруч з пісенним) постав важливою ланкою формування музичних засобів втілення, передусім в інструментальній музиці. бачимо, В лютневих збірках «перемішані» італійські, французькі, німецькі, польські, іспанські танці, бо лютневий розважальний репертуар «належав усім». На думку Т. Ліванової, переважає пассамеццо – дводольний або чотиридольний танець «напівкроками», неспішний, вже тоді поєднуваний зі своїм «парним» – сальтарелло (танець «зі стрибками», швидкий, тридольний) [112, с. 286]. Втім, тоді пара ще не сформована остаточно – у вказаному Лівановою лютневому збірнику двадцять пассамеццо і всього чотири сальтарелло. Причому вказана у збірнику пара доводить, що сальтарелло виступає простою варіацією пассамеццо (тоді більш зрозуміла їх непарна кількість): лютністи просто варіювали музику першого танцю в іншому ритмі і русі. Що стосується пари павана / гальярда, в даному збірнику ще не склалася – на десять гальярд (веселих танців) в збірнику припадає лише одна павана. Одночасно з цими ранніми парами танців (їх іноді називають ще «прапарами» майбутньої сюїти) в тому ж рукопису з'являються ранні зразки корренте (їх всього чотири) і єдина аллеманда – тобто танці, які і справді стануть першим кістяком майбутньої сюїти.

А. Коробова вказує, що «в нових моделях просвіченого дозвілля книжкові традиції сплавлялися з власними звичками святкової культури, що привносить відчутний гедоністичний елемент – задоволення і радості (для придворних кіл він стане особливо значущим). При дворах розваги та дозвілля

були, звичайно, найрізноманітніші. У них, часом химерно, поєднувалися спроби відродити колишні лицарські ідеали й устремління до освіти – з досить грубими розвагами» [100, с. 282]. Протягом XVII-XVIII ст. культура «просвіченого дозвілля» розвивалася саме в тому руслі, яке було прокладено ще в Античності і продовжено італійськими гуманістами. Таке дозвілля як і раніше припускав певне коло занять, цілей і завдань. Танцювальна сфера (у її руховому та музичному аспектах) тут обіймала почесне місце.

Мистецтво XVII століття, виказуючи більші драматизм, динаміку, експресивність, особистісність, ніж у попередню епоху. У ньому «більш тонко проступило почуття середовища – жанрового, побутового, життєвого, духовного, в якому існувала людина... Природно, що нові образи, нові теми, характерні для музичного мистецтва XVII століття, зажадали і нових засобів виразності: значного оновлення музичної мови, стилістики, а також нових принципів формоутворення, нових жанрів» [112, с. 313–314]. Танцювально-побутова сфера життя у цьому відношенні була надзвичайно важливою. Адже відомо, що бароко – це епоха руху, нового відчуття часу і простору. У свідомості людини «відбувається ідентифікація нового виміру – простору. Може бути, завдяки пильній увазі до руху в часі і просторі мистецтво танцю стало знаковим в епоху Бароко і набуло настільки небачену раніше популярність. Простір в хореографії виражався не тільки комбінаціями складних фігур на паркеті, а й в чергуванні танців сольних, парних і масових, подібних до «тутті» і «соло» в оркестрі. Організація балету по типу оркестрової п'єси надає репрезентативності танцювальному мистецтву, не властиву попереднім епохам» [47, с. 20].

Входження танців до складу сюїти було продиктовано популярністю їх в конкретну епоху. У XVI столітті модними вважалися такі танці, як аллеманда, пасакалія, чакона, куранта, жига (або джиги). Вони і отримали широке застосування в сюїтах. Народження сюїти як самостійного жанру інструментальної музики наука відносить до середини XVI століття - до часу появи циклу танців, вже втратили свій прикладної сенс. XVII століття

висунуло на «порядок деній» інші танці – ригодон, менует, гавот, англес, екосези, контрданс, бурре, канари, сарабанда. Завдяки цьому істотно збагатився коло танців, «допущених» в сюїту. В кінці XVII століття з'являються також пасп'є і кадриль, що негайно знаходить своє відображення в сюїтному циклі.

Велике значення для формування музичних танцювальних структур мав досвід «гри в ногу» с танцівниками. Фольклорні первинні танцювальні жанри поповнювали придворний побут в якості оновлювання останнього у відповідності до нових соціальних потреб. На «паркеті» палаців фольклорні прототипи ошляхетнювалися у танцювальних рухах та в музичній мові. Необхідно було зробити рухово-пластичний комплекс більш плавним, елегантним, красивим, легким, прибрати «витоптування землі» на корист легких підскоків, поворотів, реверансів тощо. Свій вплив справляли і не дуже зручні, масивні придворні костюми, адже усі галантні танцювальні рухи потрібно було співвідносити і з цим фактором світського життя. Законодавцем мод виступала, звичайно, Франція. Всі композитори, дотичні до формування сюїтного жанру, мали пряме відношення до двору – викладали придворним особам, були виконавцями-віртуозами і, безумовно, брали безпосередню участь у яскравому, танцювально-бальному світському житті.

Так, знаменитий композитор Ж.Б. Люллі був обдарованим танцівником-хореографом і мімом. «Надзвичайний талант до всього, що належить до сценічного дійства, дозволяв йому танцювати якщо не з великою витонченістю, то, принаймні, з дуже приємною жвавістю» [178, с. 125]. Після переїзду до Франції в 1646 році і прийняття на службу при дворі великої герцогині де Монпасьє, Люллі не тільки брав уроки музики, а й познайомився з придворними метрами танцю (метр Жак Кордьє, який «виробляв чудеса ногами і зі скрипкою¹³» [38, с. 351], – видатний майстер танцю, скрипаль і композитор, ймовірно, допомагав Люллі в оволодінні обома видами мистецтва; Люллі був також «на короткій нозі» з іншими відомими

¹³ Ми вже вказували на таку мистецьку енциклопедичність майстрів бароко і класицизму у підрозділі 1.2.

танцівниками, які і представили його Людовику XIV як скрипаля і артиста). У віці 20 років Люллі вже танцював у королівському «Балеті Ночі» 4 («Ballet de la Nuit», 1653), демонструючи «приємну зовнішність, гарне почуття ритму і координацію рухів», що «дозволили йому виділитися. Він виконав всі доручені йому танцювальні та скрипкові партії настільки добре, що в березні цього ж року король призначив його на посаду “композитора інструментальної музики”» [20, с. 81].

У наступні роки Люллі поєднував кар'єру танцюриста, музиканта-виконавця і композитора; його ім'я включалося в усі акторські склади танцівників, про що свідчать програми і лібрето численних танцювальних придворних вистав. Більш того, Люллі вплинув на розвиток театральної хореографії і трактування характеру танців, надавши їм більшої енергії і жвавості (що, фактично, омузикалювало танець, виявляючи переживання, афект): Люллі «повстав проти пануючої в його час манери занадто повільно виконувати танці... Він диригував їх в швидкому темпі. До того ж він любив переважно танці з швидким і переривчастим рухом на зразок жиги, канари, форлану» [178, с. 162]. Ймовірно, така віртуозна тенденція була пов'язана і з скрипковим виконавством композитора і з бажанням «оживити» «спляче» придворне товариство (фольклорні танці теж являли більшу жвавість емоційного «витоптування», хай і грубій формі – також завжди виступали «свіжою кров'ю» для мистецтва привілейованих класів). В силу глибокої заглибленості в танцювальне мистецтво і музика балетів Люллі, що ввібрала пластику і енергію його танцю, набула особливої властивості танцювальності, була зручною для танцю. Тому її виконували не тільки на сцені, а й на балах. Чудово укладалися танці композитора і в численні танцювальні інструментальні сюїти (для слухання). Танцювальна музика композитора-танцюриста надала новго художнього імпульсу музичному мистецтву Європи у цілому, надихнувши багатьох композиторів на створення інструментальних сюїт «в наслідування Люллі» (наприклад, його учнями Жан-Фері Ребелем і Георгом Муффатом, останній предпослав виданню своїх оркестрових сюїт у

французькому дусі розгорнуте передмову з аналізом художніх прийомів версальського метру – танцювальність міцно вживалася у сюїтний жанр). Муффат захоплювався «чіткістю і акцентування ритміки», «дивовижною стрункістю оркестрового звучання, завдяки злагодженій фразування» та високо оцінював «прагнення Люллі до граничної індивідуалізації, суворой витриманості темпу і ритмічного малюнку для кожного окремого номера» [96, с. 32]. В своїх ліричних трагедіях (так їх називали сучасники) Люллі «широко користується будь-яким приводом для введення танців (іноді цілої їх сюїти), маршів, маніфестацій, процесій, зображально-картинних епізодів («сни», «бачення», «чарівні сади», «політ фурій» і т. п.)» [112, с. 420]. З Люллі «починається епоха класицистичного ритмічного мислення, що завершилася тільки в творчості пізнього Бетховена. Наскільки важливим елементом музичного класицизму була його ритміко-структурна сторона, ми можемо судити хоча б по неокласицистичній тенденціям нашого часу» [96].

Своєрідною реакцією на структурну розпливчастість і самодостатню барвистість пізньоромантичної і імпресіоністської музики стало культивування багатьма композиторами ХХ століття (Прокоф'єв, Барток, Мійо, Хіндеміт і інші) нарочито суворого ритмічного стилю. На основі іншого ладогармонічного, мелодійного, тембрового матеріалу вони, зокрема, відродили і викарбували «моторно-остинатні ритмічні структури – саме такі, які, як закінчений стилістичний елемент, беруть свій початок в архітектонічно досконалому оперному спектаклі Люллі» [96]. «Сюїта» того часу, яку також називали «Suite de danses», «Ordre» і «Partita», у своїх дивертисментних (балетних) та чисто інструментальних формах, набираючи все більшої популярності, продовжувала інтенсивно розвиватися, і кожен композитор по-своєму підходив до номерів у її складі. Якщо Люллі починав свої «сюїти» з прелюдії, то Генрі Перселл часто з прелюдії. Серед вказаних Т. Лівановою трьох ліній розвитку різних інструментальних жанрів у XVII столітті (з опорою на «вчені» поліфонічні традиції; на гомофонію, почасти пов'язані з побутом та синтезуючі досягнення їх обох) та, що йшла від побутових

танцювальних (почасти й пісенно-танцювальних) форм прямувала до сюїти як циклу з динамічно-контрастуючими частинами. Отже танець поступово вів до сюїти, а канцона – до фуги.

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. З італійських композиторів важливий внесок в розвиток сюїти вніс Д. Фрескобальді, який розробляв варіаційну танцювальну сюїту, ввівши в традиційний варіаційний цикл («Пісня під назвою "Фрескобальді"») два танці, гальярду і куранту. Танці композитора вільні від прикладної функції, це «спогад про танці», поетичний роздум про них, але відчутна танцювальність пульсації, енергетики. Принцип контрасту, висунутий Фрескобальді на перший план, стає найважливішим засобом організації великих композицій, в тому числі і циклічних. Деякі твори автора дуже масштабні («Сто партій на Пассакалію» виконуються приблизно 15 хвилин). Широко розроблялися майстром темпові, жанрові, фактурні і інші види контрасту, типові для композитора принципи розвитку тематизму, численні взаємозв'язки всередині твору – все це дозволяло Фрескобальді створювати різноманітні, повні раптових і вражаючих протиставлень, але в той же час органічно цілісні опуси. Вторинножанрова танцювальність виступала одним з факторів цілісності.

Еволюція танцю у Франції йшла паралельно в обох його компонентах: хореографічній та музичній. Поступово музика набувала все більшого значення в цій єдності і з часом виникли і набули поширення п'єси-танці для клавіру соло. Вони складали вагомую частину творчості композиторів XVII - першої половини XVIII ст. Танцювальне начало відіграло настільки важливу роль у французькій музиці, що і програмні твори (наприклад, «Терпсихора», «Метелики» й ін.) в своїй основі мають танцювальний прототип. Інструментальна сюїта формувалася не просто з пануючих танців тої доби, майже усі композитори володіли одночасно грою та мистецтвом імпровізації

на інструменті і мистецтвом танцювального руху. Танцювальні музичні структури, таким чином, вироблялися у буквальній відповідності з танцювальною руховою пластикою. А сама по собі позиція придворного зобов'язувала відповідати палацовому етикету, тому немає сумнівів в тому, що композитори були присутні на балах, дивилися театральні вистави. Про це в першу чергу свідчить їх творчість з величезною кількістю танців об'єднаних в сюїтні

Незалежно від п'єс, які складали сюїтний цикл, термін цей, починаючи з XVI століття, стійко позначав «низку» танців, наступних один за іншим – танцювальність як жанрова і стильова ознака міцно входила до інструментальних жанрів. Але в тому ж XVI столітті йому приписувалося і інше, суміжне з цим, значення – «свита» (як строго встановленого ряду танців, які повинні були слідувати один за одним в певній послідовності). Спочатку послідовність ця обмежувалася трьома танцями (алеманда, куранта, сарабанда), що склалося «серед паризьких придворних лютністів або танцмейстерів» [55, с. 24]. Чотиричастинну основу сюїти затвердив у XVII столітті Йоганн Якоб Фробергер, додавши до трьох названих танців жигу і зберігши цей набір майже у всіх 35 створених ним сюїтах. Цікаво, що насправді він використовував практично у всіх своїх циклічних творах інший порядок частин, де другою частиною йде жига, а четвертою – куранта. Але таке розташування п'єс здавалося незвичайним, тому видавці П. Мортье і Е. Роже здійснили перестановку частин. Пізніше, на рубежі XIX-XX ст. цю заміну відтворив і видавець Г. Адлер. Така послідовність танців стала загальноприйнятою в музичній практиці Німеччини. Прикладами можуть служити сюїти Д. Беккера [88].

Головною відмінною рисою програмних композицій Фробергера (але, на відміну від французьких сюїт, поза зображальності та портретності, це – «твори пам'яті і присвяти, за Г. Гандилян) стає їх фактурне рішення. «Найчастіше Фробергер жертвує поступенним quasi-імітаційним розвитком мелодійної лінії (в традиції лютневого *style brisé*) на користь вибагливих

гамоподібних або арпеджованих пасажів, що переривають мірний розвиток музичної тканини. Виразність подібного фактурного складу може зрівнятися в інструментальних жанрах лише з імпровізаційною токатою» [55, с. 28-29]. Тобто, танець у Фробергера відчутно переходить до вторинножанрового шару. Саме фактура стає в програмних творах Фробергера регулятором динаміки форми: завдяки безперервному, «пригальмовуванню» лише в каденціях, руху, музична тканина постійно «дихає»; послідовне проведення в різних голосах будь-якої фігури утворює quasi-імітаційні побудови; цей горизонтальний рух нанизується на малорухливий бас, який утворює з іншими голосами повнозвучну гармонію [55]. Але танцювальність як якість відтворення руху залишає пам'ять про первинний жанровий прототип.

Незважаючи на створений порядок, чотиричастинна композиція не закріпила свої позиції в інших національних школах. Так Генрі Перселл, створюючи сюїти, часто відходив від заданої формули. У нього рідко зустрічається сарабанда в циклах, а жига і зовсім відсутня. Зате він, як і Куна, любив випереджати сюїти вступом у вигляді прелюдій. Такими є тричастинні (аллеманда-куранта-сарабанда) цикли – g-moll, a-moll, C-dur, яким передувала прелюдійна частина – вже не танцювальна, чисто інструментальна. Нерідко Перселл виключає сарабанду зі свого тричастинній циклу і закінчує його іншим, частіше жвавим, танцем, серед яких лідирують менует (Сюїта F-dur Z. 669; G-dur Z. 660) або хорнпайпб (D-dur Z. 667; d- moll Z. 668). Останній виконувався в швидкому тридольному русі, хоча існувала і повільна дводольних різновид цього танцю. У Перселла є і цикли, що складаються тільки з прелюдії, алеманди і куранти, наприклад, G-dur.

В епоху бароко в музичній практиці існували два основних естетично-рівноправних виду сюїти – танцювальний і програмний. Перший з них склався у І. Я. Фробергера і отримав класичне трактування у Г. Ф. Генделя і Й.С. Баха, другий був намічений англійськими верджіналістами і досяг пишного розквіту в клавірних сюїтах Ф. Куперена. О. Шакірьянова виділяє три сфери функціонування танцювальної музики у становленні жанру танцювальної і

картинно-зображальної сюїт: прикладна (неспецифічно-ситуаційні форми розважальної музики, насамперед, у супроводі балів та інших звеселень, у тому числі – ансамблево-оркестрова танцювальна сюїта); неприкладна (для слухання та сумісного виконання, дозвільного і концертного спрямування, зокрема, клавірна танцювальна сюїта) і напівприкладна (синтезована дозвільно-репрезентативна форма). Це повністю відбивало принципи «просвіченого дозвілля» XVII і XVIII 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

Важливими витокami сюїтного жанру вважається творчість англійських верджіналістів (висунулися як національна школа в кінці XVI століття – Вільям Берд, Джон Булл, Орландо Гіббонс, Джайлз Фарнебі) з її підкреслено світським характером. Мелодика пісенно-танцювального складу, елементарна гармонізація, чіткий ритм з по-танцювальному виділеною сильною долею складала різкий контраст поліфонічній лінії музики Ренесансу і передбачали тематизм вже XVIII століття. Як зазначає К. Розеншильд, «В їх творчості позначився дух англійського Відродження, епохи Марло і Шекспіра – епохи, яка несла в собі могутні стимули демократизації мистецтва. Їх залучали образи народного життя, і для свого часу вони чудово відобразили їх у музиці своїх сюїт і варіаційних циклів, які поєднали чудову свіжість народних наспівів з блискучою клавесинної фактурою концертного плану» [177, с. 319]. Такі образи народного життя найкращим (зрозумілим, позитивно-яскравим, пластично конкретизованим) чином представляли танцювальні мелодії. О. Соколов бачить твори англійських верджіналістів «своєрідними музичними картинами», «першими зразками жанру програмної сюїти поряд з творами французьких клавесиністів» [195].

Школа французьких клавесиніст, представлена іменами Л. Маршана, Ж. Ф. Дандре, Ф. Даженкура, Л.-К. Дакена, Луї Куперена, звертається і до

танцювального, і до програмного видів сюїти. Сюїти французьких клавесиністів, на відміну від німецького різновиду жанру, складаються *виключно з танцювальних номерів* (причини ми пояснили вище) і будуються більш вільно. Вони досить рідко спираються на сувору послідовність алеманда - куранта - сарабанда - жига. Їх склад може бути будь-яким, часом несподіваним. Програмний різновид жанру сюїти досягає піку в клавірних сюїтах Франсуа Куперена, чия творчість стала вершиною французької клавесинної школи. Віртуозна майстерність Куперена – в органічному переплетенні програмності і танцювальності його циклів. Наприклад, типова алеманда або сарабанда стають основою надзвичайно виразних жіночих портретів (*La lugubre* або *La tenebreuse* – з Третьої сюїти). Іншими словами, за будовою і прийомам розвитку програмні номери підпорядковані принципу танцю. У них - традиційна витриманість заданого руху і ритму. танцювальна основа без особливих зусиль розпізнається навіть у тих п'єсах, назви яких виходять за рамки звичних жанрово-танцювальних найменувань (наприклад, у численних рондо і програмних мініатюрах французьких клавесиністів).

Цікаво, що кожен композитор по-своєму оперує ритмо-формулою кроку. Так, порівнюючи танець буре у кількох авторів, Ю. Ваш виділяє у Ф. Куперена цілісний характер в танці (утримання пульсації, точна метроритмічна схема першоджерела, конкретика втілення зв'язку четвертої долі з першою, як перехід танцівника з пліє в еліве, за допомогою орнаментики і мелодійного руху), у Ж.-Ф. Дандрійо – звукообразність (різні танцювальні ритмоформули відтворюють різні грані образу і символи – війни, влади, перемоги і тріумфу), у Ж.-Ф. Рамо – ускладнену психологізацію образу (неоднорідний ритм, фактура, вишукану поліфонізація фактури з імітаціями в танцювальній п'єсі, які не характерні для прикладного варіанту танцювального акомпанементу, але вже з'являються в п'єсах для клавіру соло) [47, с. 55-60]. Всі ці композитори досконало володіли відповідними танцювальними рухами. Якщо б сучасний виконавець знав, що правильна артикуляція і співвідношення темпу музики з кроком танцю (пліє на останній частці і три «високих» кроку

на еліве) прямо пов'язані з музичною мовою, це б тільки допомогло зробити його інтерпретацію відповідною руху і жесту епохи Бароко, а значить, стильово визначеною. Як правило, остання частка кожного такту Бурре виділена або теситурою в мелодії, або прикрасою. У прикладному варіанті танцю це робиться для того, щоб танцівник добре почув затактовану частку, «імпульс», після якого йому слід бути готовим до виходу в Еліве. Таким чином, виходить своєрідна перекличка акцентів: поки в акомпанементі прикрашена остання частка такту - в хореографії підготовчий Еквілібр в пліє, а далі акцентні перша частка у танцівника. Мелодія на першій частці при цьому або підсилює його сильну позицію, або, перебуваючи нижче за теситурою, поступається місцем танцю. Як можна було побачити в прикладах, це співвідношення ритму збереглося і в Бурре для клавіру соло. А один з яскравих прикладів «зустрічного ритму» музики і танцю (термін Е. Ручьевської) в Бурре це синкопа, яка частіше, ніяк не відтворена в хореографії.

Усі ранні досягнення в жанрі «сюїти» сприйняв і підсумував Йоганн Себастьян Бах. У його творчості «сюїта» досягла небувалого розквіту і справжньої вершини свого розвитку. Композитор, створюючи численні сюїти для клавіру, скрипки, віолончелі і різних інструментальних ансамблів, переосмислив жанр, наповнив його глибоким і проникливим почуттям. Чи не відступаючи від колишніх основ об'єднання танцювальних композицій, він видозмінив лад циклу і удосконалив його так, що підняв «сюїту» на рівень найвищого мистецтва. Й. С. Бах поставив жанр сюїти на вищий щабель розвитку, своєрідно поєднавши властивості італійської, французької і німецької сюїт; головне ж – його численні сюїти (6 англійських і 6 французьких, 6 партит, 4 оркестрові – названі увертюрами, партити для скрипки соло, сюїти для віолончелі соло, «Французька увертюра» для клавіру) остаточно завершують процес переводу танцювальної п'єси від первинного жанру до вторинного, звільнення її від зв'язку з її побутовим першоджерелом. У танцювальних (без них все ж не можна) частинах своїх сюїт Бах зберігає лише типові для конкретного танцю форми руху та деякі особливості

ритмічного малюнка – тобто, якість танцювальності; але на цій основі він створює п'єси глибокого лірико-драматичного змісту.

Не можна залишити без уваги, що вагомий внесок у розвиток «сюїти» той же самий час вніс німецький, англійський композитор Георг Фрідріх Гендель. Його «сюїти» в нинішній час так само знамениті, як і «сюїти» Баха. Прагнення Генделя до «високої простоти» проявляється у використанні в сюїтах простих, типових інтонацій і ритмів, нескладних гармоній, в скупій, прозорій клавірній фактурі. Незважаючи на таку лаконічність його сюїти високохудожні, відрізняються рельєфністю ліній, пропорційністю форми, яскравістю динаміки, чіткістю ритмічного малюнка. Усе це підтверджує методологічне значення танцювальності в сюїтному жанрі.

Таким чином, в епоху бароко жанр сюїти з прикладної сфери поступово транспоновану в область композиторської культури, зайнявши гідне місце в низці жанрів репрезентативної музики. В епоху класицизму сюїта майже припиняє своє існування. Пальма першості переходить сонатам, симфоній і концертів. Тим не менш Гайдн і Моцарт звертаються до танцювальної сюїти. Гайдн, який писав музику для віденських балів-маскарадів (вона користувалася великою популярністю, бо відразу після балу публікувалася крупними видавництвами): «12 оркестрових менуетів», «12 німецьких танців». Збірники були затребувані і представляли собою сюїти танців - невеликих п'єс, написаних в різній формі: від періоду до складної тричастинної (da capo з тріо); часто у формі фігураційних варіацій на типові гармонічні формули. Серед танцювальних сюїт Й. Гайдна зустрічаються і програмні: № 8 з «12 менуетів» починається з вказівки «A. f. b. g. c» (тональності наступних п'яти менуетів), в деяких з «12 Німецьких танців» цитуються фрагменти з улюбленої тоді опери В. Мартіна-і-Солера «Дерево Діани». Гайдн іронічно зазначав: «варто тільки мені ввести (в танець – В.К.) впізнавану тему або якусь "цікавість", як витончені танцювальні рухи порушуються і музика стає предметом захоплених розмов» [цит. за 242, с. 103]. Гайдн, любитель різних музичних «сюрпризів» (несподіваних пауз, «нелогічних» динамічних субіто та ін.) таким

чином залучав увагу танцівників до музичного компоненту танцю і закидав певні принципи переводу їх на вторинножанровий шабель (фрагмент «для слухання»)¹⁴.

Таким чином, композитори XVIII століття створювали на основі танцювальних творів фактично композиторські опуси, переакцентуючи увагу з танцювально-рухового компоненту до музичного. В.А. Моцарт, задіяний у написанні бальних танцювальних сюїт через свої посадові обов'язки, також давав деяким танцям програмні заголовки. Нам відомі два його контрданси – «Гроза» і «Битва» (остання, за П.В. Луцкером і І.П. Сусідко, «була безпосереднім відгуком на початок війни з Туреччиною... дотримуючись всіх необхідних для танцю правила, зокрема – суворої квадратності «колін», – Моцарту вдалося розгорнути щось на кшталт сюжету: мирне життя (Parte I), військові сигнали (Parte II), шум битви (Parte III), примирення (Parte IV), і, як фінал, – *Marcia turca*» [124, с. 475]); в циклі «Шість німецьких танців» тріо з № 5 має – «Канарейка» – з «пташиними» трелями у дерев'яних духових; в Менуеті № 13 «Катання на санях» Моцарт використав два поштові різки і дзвіночки, настроєні у відповідній тональності. Деякі танці Моцарта є варіаціями на оперні теми, зокрема, на власні (контрданс на тему арії Фігаро «*Non più andrai*»).

В описаних бальних танцювальних сюїтах та у розважальному напівприкладному шарі музики того часу використовувалися «модні» танці епохи, а також серенада, дивертисмент, касація, ноктюрн, *Finalmusik*, головне ж для нас – «симфонія, соната, сюїта, тріо, квартет, квінтет, увертюра, інтродукція, інтрада, пастораль, концерт, концертно і ін. ... специфіка напівприкладного пласта інструментальної розважальної музики полягає в тому, що поряд з жанрами, які спочатку зароджувалися і формувалися безпосередньо в цій сфері, в її орбіту могли залучатися жанри, що функціонували переважно в неприкладній сфері, які пізніше відокремилися в

¹⁴ Тому О. Шакирьанова відносить вказані гайднівські сюїти до «напівприкладної» сфери []

галузь «репрезентативної (рос. – «преподносимой» – В.К.) музики» [242, с. 103].

В цілому, як вказувалося, інструментальна сюїта (вторинножанрова) відсунута сонатно-симфонічними взірцями у добу класицизму, «відродилася» в епоху романтизму. До цього жанру зверталися як європейські (Е. Григ, Р. Шуман і ін.), так і російські композитори (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський та ін.). Відродження інтересу до сюїтного жанру багато в чому пов'язано зі зростанням уваги композиторів-романтиків до програмної музики (синтезу мистецтв), завдяки зміні естетичних устремлінь і прагненню стати ближче до слухача і до інших видів мистецтв. Крім того, значно розширюються тематичні рамки музики, виявляється підвищений інтерес до відбиття явищ повсякденного життя, але особливо – до внутрішнього світу окремої особистості, відбувається зближення музики з іншими, суміжними з нею галузями мистецтва, виникає нові музичні ідеї. Сюїта опинилася серед пошуків «зримих» музичних образів. Причому програмні засади, з одного боку, актуалізують танцювальність як фактор конкретизації руху, а з іншого – картинна або чуттєва зображальність відсторонює танцювальність на користь споглядальності, молитовності і т.п. (ця тенденція ще більше загострюється у ХХ–ХХІ століттях – від емансипації ритму до розмивання-дестабілізації метро ритмічних засад аж до тиші, зависання довгих нот тощо). Варто сказати, що Г. Краукліс відзначав, що «більш багатоплановий зміст, що відображає будь-який сюжет або особисті враження у вигляді цілої серії картин і образів, відносно самостійних, які не вступають один з одним в складну взаємодію, легко втілюється в форму симфонічного циклу («Італійська симфонія» Мендельсона) або ж в форму сюїти (такі багато сюїти з епізодів театральної музики Мендельсона, Бізе, Грига, така концертна «Алжирська сюїта Сен-Санса»)» [106, с. 213].

Таким чином, танцювальна музика становила значну частину творчості європейських композиторів різних національних шкіл. Різноманітні форми дозвільної і концертної музичної практики від XVI-XVII століття залучали і

створювали нові жанрові форми, зокрема, танцювальну і програмну інструментальні сюїти. Але танцювальна музика і тут 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. Дотримання 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.

П'єси сюїтного циклу, як правило, невеликі за масштабом і містять один закінчений образ. І це, безсумнівно – «мала художня модель великого, мікрокосм» [151], оскільки кожна частина циклу, будь то танцювальна п'єса або програмний твір – тонка передача вражень і найдрібніших особливостей

незрівнянно більшого цілого, тут спрацьовує принцип художнього узагальнення, адже в танці може бути акумульовано образ цілої країни, відображено світогляд і особливості побуту народу, де танець завжди був невідемним компонентом втілення буттєвих позицій. Програмні п'єси, як і танцювальні, нерідко транслюють узагальнене сприйняття масштабної думки або ключову грань багатопланового образу. Тобто окремо взята частина сюїти не включає всього обсягу заданої художньої теми, але передає її найяскравіші деталі, це, дійсно, «мікросвіт в макрокосмосі».

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».

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, співвідносної 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.

XVII століття є значним періодом у розвитку інструментальної музики західноєвропейських країн, адже саме в цьому столітті інструментальна музика знаходить свою художню самодостатність. На даному етапі спостерігається формування нових жанрових форм, серед яких провідними є нові жанри поліфонічного, гомофонного і змішаного типів, а саме fuga, сюїта, старовинна соната, концерт. Кожен з нових або модифікованих жанрів демонструє безпосередній зв'язок з танцювальними жанрами на рівні музично-семантичних ознак. Симбіоз стильових напрямків створив міцне підґрунтя, за допомогою якого з'являються нові жанри інструментальної музики. За словами Т. Ліванової, «класична fuga втілює в собі досягнення, пов'язані з досвідом гомофонного мислення. А в танцювальну сюїту привносяться деякі поліфонічні риси» [111, с. 342].

Стильової перелом, який стався на початку століття у зв'язку з виникненням монодії з супроводом, безпосередньо вплинув на інструментальні жанри. Протягом XVII століття все більшу увагу музикантів привертає до себе інструментальний ансамбль. Поступово у виконавській і композиторській практиці закріплюються та превалюють типи ансамблів, з яких найбільш популярним стає камерне тріо. З ансамблю на перший план висуваються обрані виконуючого соло інструменту, зростає значення струнних (особливо скрипки). Поліфонічні традиції схрещуються з прийомами викладу, характерними для гомофонного типу (монодії з супроводом). До середини століття остаточно формуються два нових жанру: сюїта як цикл танців, і соната як цикл нового типу, хоча й не пов'язаний безпосередньо з хоровою поліфонією або танцювальною музикою, але все ж таки зберігаючий деякі її ознаки.

Концертна канцонетта XVII століття виявляє чимало спільного з ренесансної танцювальною піснею («*canzone a ballo*»): їй також були притаманні строфічна структура і чергування вокальних строф з інструментальними ригурнелями, з тією лише різницею, що ригурнелі слугували супроводу танців (тому створювалися в жанрах куранти, гальярди, чакони й ін.)

Приклади звернення до *canzone a ballo* італійських композиторів XVII століття нечисленні, хоча танцювальна пісня зіграла важливу роль у подальшій еволюції світського концерту і в «демократизації» його музичної мови. Танцювальна пісня («*canzone a ballo*»), поряд з карнавальною піснею («*canto carnascialesco*») і лаудою, стала важливим джерелом «нових» віршованих розмірів Габрієло Кьябрери, як втілення художньо-метричної пульсації нового типу [255].

Незрівнянно більшу популярність ці жанри, зокрема, гальярда, отримали в німецьких землях. За даними Діани Макмюллен, понад сто вокальних гальярд для чотирьох і п'яти голосів збереглися в німецьких джерелах 1593-1624 років; серед перших авторів гальярд дослідниця називає Ніколаса Роста (1593) та Крістофа Демантіуса (1601) [256].

У Сьомий опус італійського композитора та скрипаля Бьяджо Маріні входять дві п'єси в жанрі танцювальної пісні: «*Tirinto mio*», вокальна гальярда з інструментальними ригурнелями, і куранта «*Crudel tu voi partire*». Обидві п'єси написані на вірші італійських поетів. Текст гальярди «*Tirinto mio*» запозичений з комедії Мікеланджело Буонарроті «Ярмарок» («*La fiera*»), яка була поставлена в 1619 у Флоренції. Пісня написана п'ятискладником з характерними ударними закінченнями рядків (так званий усічений вірш, *verso tronco*, в четвертому і восьмий рядках). Дактиль природним чином лягає на тридольний метр гальярди (арія Маріні і скерцо Стефані також написані в тридольному розмірі).

Ригурнелі більш стабільні за складом виконавців, в той час як в куплетах можна спостерігати послідовну динамізацію завдяки поступовому

підключенню все більшого числа голосів. Драматургія обох концертів ґрунтується на регулярному чергуванні вокальних і інструментальних розділів. При цьому композитор майстерно уникає одноманітності, якою часто загрожують подібні композиційні рішення.

Гальярда «Tirinto mio» починається з інструментального відіграшу, перший куплет виконує сопрано соло, супроводжуване ансамблем віола, за яким слідом йде ритурнель на новому тематичному матеріалі, який послужить основою для другого куплету. Після першого двовіршя (доручено дуету сопрано) знову вступають інструменти (матеріал транспонований на кварту вгору). У третьому куплеті танець ненадовго зупиняється: сопрано і тенор обмінюються короткими репліками в парній мензури (вони співають перший рядок), після чого в другому рядку тридольний рух поновлюється, до тенору приєднуються скрипки і лютнеподібний інструмент китаррон. Третій і четвертий рядок співає сопрано у супроводі віол, а потім повторює весь ансамбль. Тут вперше зустрічається позначення Tutti, тобто інструменти, за задумом автора, дублюють звучання голосу.

Наступний, четвертий, куплет випереджає новий ритурнель (він примітний тим, що в ньому діалог у формі канону ведуть скрипка і китаррон). Як і в попередньому куплеті, перший рядок розподілений між голосами: цього разу дуетами сопрано і тенорів; другий рядок співає тенор, йому вторить інший, третій рядок знову розбивається на репліки, на цей раз тріо високих (два сопрано, альт) і низьких (два тенора, бас) голосів. Останній рядок співають по черзі обидва тріо, а потім, як і в третьому куплеті, повторює весь ансамбль. Заключний, п'ятий куплет передує розлогому інструментальному ритурнелю з новим тематичним матеріалом (маленьке фугато); в ньому задіяні лише дві скрипки і китаррон. Потім ансамбль Tutti виконує перший двовірш, після чого скрипки солістами з коротким каноном. Після їх каденції імітаційну гру підхоплюють всі голоси, поєднуючись у масштабному фугато шести голосів. Заключний поетичний рядок виспівують спочатку окремі групи голосів (знову в парній мензури дуети сопрано і тенорів), потім весь ансамбль.

Динамізація концертної композиції здійснюється відразу на декількох рівнях, а саме – від початку до кінця стискаються за часом вокальні та інструментальні розділи, їх чергування частішає; від куплета до куплету послідовно зростає число голосів: соло в першому куплеті, дуети сопрано і тенорів в другому і третьому, тріо в четвертому, крім того, починаючи з середини, і всю другу половину п'єси все частіше звучить повний ансамбль; концерт має характер танцю (гальярда), проте двічі автор вдається до зміни метру (на початку третього і четвертого куплетів), тим самим створюючи метричний конфлікт у другій половині п'єси. Це має надзвичайно важливе драматургічне значення, адже без цього композиційного прийому настільки масштабна композиція ризикувала б стати передбачуваною і одноманітною.

Останній концерт «*Crudel tu voi partire*» за зовнішніми ознаками схожий з «*Tirinto mio*»: він також написаний в характері танцю (цього разу куранти), куплети чергуються з ритурнелем, що позначений автором "correnti"; перший куплет також виконує сопрано соло в супроводі віоли. Архітектоніка концерту тут є більш простою – куплети і куранти протягом всього твору лишаються незмінними за розміром і чергуються між собою.

Разом з тим, в рамках такої, здавалося б, регламентованої та передбачуваної форми композитор все ж таки знаходить можливості для динамізації й драматургічної вибудованості твору. Слід врахувати, що, оскільки п'єса написана в жанрі куранти, тобто танцю швидшого, ніж гальярда, відчуття та відлік часу йде набагато швидше, а тому зміни куплетів й ритурнелю відбуваються частіше.

Другий куплет виконує дует сопрано, але вже в третьому куплеті дуету тенорів, виспівували перший рядок, відповідає весь ансамбль. Четвертий куплет доручений тенору в супроводі скрипок. П'ятий куплет виявляється точною репрізою першого. Однак повторення зачіпають і інструментальні розділи. Випереджає цей куплет куранта що в точності повторює куранту I, а куранти V, VI ідентичні II, III.

У шостому і сьомому, завершальному куплетах задіяний весь ансамбль (в оригіналі є ремарка Tutti). Таким чином, і в цій п'єсі простежується тенденція до поступового ущільнення фактури від соло до tutti, до введення все нових тембрових фарб через різноманітні поєднання голосів різних тембрових характеристик, а також голосів з інструментами.

У цій куранті також є метричний конфлікт, однак автор приберігає його для заключного куплету. Коли змінюється метр, тридольну танцювальну мензуру змінює чотиридольний метр, замість силабічного розспіву звучить типово мадригальна фактура. Танець зупиняється. Ефект, створюваний при цьому, змушує згадати дует «Zefiro tornd» Монтеверді, в якому остання строфа, присвячена опису любовного страждання ліричного героя («Sol io per selve abbandonate»), різко контрастує з усім попереднім: віртуозні колоратури в тридольному танці змінює хроматична в'язь чотиридольної важкої ходи.

Бьяджо Маріні по роду служби був постійним учасником публічних виступів, а тому мистецтво концертування було невід'ємною частиною його повсякденної служби: спочатку в знаменитій капелі Сан-Марко, куди він вступив в пору розквіту венеціанського концертного стилю, потім в якості співака і скрипаля в капелі герцога Фарнезе в Пармі і на посаді maestro dei concerti в Нойбурзі-на-Дунаї. Ймовірно, тому зібрання концертів композитора, що охоплюють тридцятирічний період його життя (з 1618 по 1649 роки), знаменують собою і основні віхи еволюції концертного стилю. Якщо в ранніх опусах – ор. 2 (1618) і 7 (1624) – панує ренесансне розуміння концерту як синкретичної єдності голосів і інструментів (відповідне ренесансному поняттю «symphonia»), то в творах 1640-х років інструментальні партії знаходять, в буквальному сенсі, своє місце і своє «обличчя» в композиції.

Включення у той час в мадригал інструментального ансамблю, який цього був частиною міської музичної середовища, не тільки збагатило звучання мадригалу новими фарбами, але привернуло в концерт жанри і форми, генетично пов'язані з усною традицією і культурою імпровізації – варіації на остинатний бас (романеско і чакона), танцювальні пісні (гальярда,

куранта, чакона). Сусідство голосів і інструментів в концерті зумовило тісний контакт вокального та інструментального начал в композиції, яке здійснювалося не тільки на рівні формоутворення, але і на рівні тематизму.

У творчості віденських класиків форма концертного циклу і структуризація його частин зазнала значних змін, що стало прямим наслідком виникнення форми сонатного Allegro. Даний тип побудови частин класичної сонати і симфонії цілком природно проник і в концертний жанр. Окрім впливу вокальної музики, зокрема оперної арії, на форму сонатного Allegro, що кардинальним чином змінили структуру і внутрішню організацію концерту, великий вплив на модифікацію жанру мала танцювальність у самому широкому семантичному значенні. Для форм частин моцартівських концертів характерна перш за все цілісність розвитку тематичного матеріалу в сольних і оркестрових партіях, прагнення піти від повторності думки. Це проявляється в динамізації реприз, в асиметричності штрихів при повторенні, і в музично-мовної виразності, у характерних фактурних прийомах, у застосуванні елементів танцювальності. Початкові tutti є повноцінними симфонічними експозиціями, які в наступних соло розвиваються почасти тематично, почасти за допомогою включення нових епізодів.

Однією з характерних властивостей загальної побудови фіналів концертних циклів В.-А. Моцарта є привнесення в них елементів і характерних ознак сюїтної форми. Це простежується в фіналі Третього концерту, один з епізодів якого є окремим автономним угрупованням з двох танцювальних номерів – павани і гавоту. У фінал П'ятого концерту, що був написаний в характері й темпі менуету, включений епізод в темпі Allegro, завдяки якому вісь твір отримав назву «Турецького».

Таким чином, в концертному жанрі Моцарт широко використовує багаторівневий комплекс прийомів розвитку – від розширення меж усталеної на той час форми да допомогою застосування подвійної експозиційності частин циклу, використання ускладненої форми рондо, а також залученням танцювальних елементів від узагальненої семантичної спорідненості до

частин танцювальних сюїт. Дана багаторівнева система побудови концертної форми відкриває нові грані для можливостей розширення палітри взаємодії різних естетичних тенденцій та художніх можливостей.

Дуже примітними з боку застосування в них принципів танцювальності є концерти Анрі В'єтана, який поєднував у своїй творчості блискучо-віртуозний та симфонічний стиль. Композитору вдалося не затьмарюючи блиску сольної партії, зробити її органічним учасником загального розвитку масштабної музичної ідеї, що стає одним з показових факторів в оцінці творчості В'єтана як композитора. Композитору вдалося створити зі своїх концертів повноцінні симфонічні полотна, і при цьому не пожертвувати віртуозною складовою сольної партії – саме поєднання цих двох складових визначає стиль концертної творчості композитора. Взаємодія соліста і оркестру в кожній з частин Четвертого концерту А. В'єтана розгортається на різних рівнях. Змагальність першої частини проходить на рівні зіставлення великих розділів форми, де після масштабного вступу оркестр йде на другий план, і з моменту вступу соліста обмежується акомпанементом оперно-речитативного типу (тремолоючий супровід фраз скрипки соло; мірна пульсація віолончелей на тлі поділених звуків духової групи; короткі репліки-переклички з солістом).

У другій частині проявляються риси змагальності на тематичному рівні (зокрема, застосування полімелодики). У Скерцо соліст і оркестр стикаються набагато тісніше. Третя частина насичена мотивними перекликами груп оркестру, як з солістом, так і між собою. Незважаючи на інструментування, яке є більш властивим композиторам-класиків, щільність обміну репліками можуть бути віднесені до рис романтичного скерцо з схильністю до танцювальності (для класиків настільки часті темброве-інструментальні переклички – явище нетипове). Середній розділ відзначений взаємодією *solo* і *tutti* на рівні тематичних перегуків, а також «віртуозністю» викладу оркестрового акомпанементу. Четверта частина Концерту, хоча і продовжує тенденцію побудови фіналів концертних циклів на танцювальному матеріалі,

як відомо у багатьох концертах даного періоду фінали представляли собою частини жанрово-танцювальної спрямованості з явно вираженим превалюванням сольної партії (Н. Паганіні, Г. Венявський).

Найважливішим із власних засобів звуковидобування виконавця є звуковидобування пов'язане з дотиком – клавішний туше, відчуття смичка або медіатора, духовий амбушур. Дані відчуття вкарбовуються в пам'яті одночасно із зоровими, слуховими та іншими, доповнюючи їх. Правильний дотик надає звучанню властивості м'якості, співучості або жорсткості, сухої виразності. Образ музики виступає для людини як образ руху - написання музики, її виконання і сприйняття неможливо без кінестетичних реакцій, виражених в тій чи іншій формі. Система музичного руху (як і руху, взагалі) має багаторівневу будову, і в створенні складних рухів беруть участь, як правило, відразу кілька рівнів (Н. Бернштейн).

Виконавська манера Г. Венявського знайшла своє безпосереднє відображення в його композиторській творчості. Мелодико-тематичні складові і прийоми гри в його творах відрізняються неповторною індивідуальністю. Г. Венявський не «повторюється» в технічних засобах, знайдених його попередниками, і привносить в концертну віртуозність нові прийоми. Можна відзначити деякі з них, найбільш показові: чергування акордових послідовностей з відкритою верхньою струною; пасажі, засновані на перекидання смичка через крайні струни; тріольні фігурації в оригінальній штриховий комбінаториці, співвідношення блискучого концертного стилю з елементами танцювальності та тонкого ліризму.

Складно знайти композитора, чиї концерти різнилися б настільки діаметрально, якщо у Першому концерті Г. Венявський постає як блискучий віртуоз, «спадкоємець» концертного стилю Н. Паганіні; Другий концерт презентує слухачеві Г. Венявського-лірика, Г. Венявського-драматурга, Г. Венявського-симфоніста. Полярність трактування жанру в кожному з Концертів сприяла формуванню різноманітної скрипкової фактури і використуваних технічних прийомів.

У Першому концерті Венявського скрипкова фактура перевищує Концерти Паганіні за розмахом і охопленням діапазону. Головним виразним засобом служить барвіста, декоративна віртуозність, що створює відчуття театральності та вимагає від виконавця яскравої, видовищної технічної майстерності. Композитор застосовує знайдені їм специфічні прийоми, що дозволяє досягати максимального заповнення всіх регістрів скрипкової фактури, наприклад, у Другому концерті в фіналі побічна тема, викладена подвійними нотами, та має танцювальний характер. Концерти Венявського, укладені в класичні рамки тричастинного циклу, проте, вельми різняться за принципом формоутворення як самих циклів, так і окремих частин, що безпосередньо пов'язано з їх стильовою відмінністю, з зверненням до жанрових прототипів (наприклад – танців), а також рівнем взаємодії *solo* і *tutti*.

У творчості Ф. Мендельсона у концертних жанрах танцевальність трактувалася скоріше як узагальнена семантична ознака, разом з тим – демократичність музичної мови композитора, його звернення до основ національного поетичного фольклору, сприяли залученню широкого кола музично-інтонаційного матеріалу, у тому числі й танцювальних ритмів. На думку В. Конен, Ф. Мендельсон не тільки наслідував художні настанови його видатних попередників, а ще й намагався відродити їх життєздатні і передові принципи. Коло образів, які турбують композитора, переважно були зосереджені у галузі лірики, у зв'язку з чим йому вдалося відтворити у своїх творчості типово романтичні образи. Серед них можна виділити і «музичні моменти», у яких прагне відтворити внутрішній світ та емоційний стан митця, і мальовничі картини природи і побуту. Разом з тим, його музики завжди звернена до людини, що втілюється завдяки ясної мелодійності, пов'язаної з побутовим пісенним стилем, обов'язкове включення жанрово-танцювальних елементів, які стають важливим драматургічним елементом його музичної тканини.

Основні стильові напрями музики першої половини ХХ століття, що проявилися в жанровій традиції європейського концерту (зокрема

скрипкового), можна віднести до нової музики: це імпресіонізм, експресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм. Дистанціюючись від романтизму, всі вони, виражають собою абсолютизацію якої-небудь ознаки синтетичного за своєю природою стилю епохи романтизму і тим самим переводять його в іншу якість.

«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.

2.4. Танцювальність в сонатно-симфонічних жанрах

У докласичну епоху сюїтний цикл, як відомо мав багато спільного з іншими багаточастинними творами. Так, на ранньому етапі розвитку (в XVI–XVII століттях) сюїта і соната практично не розрізнялися між собою: ще в Розенкранц-сонаті Бібера або в Біблейських сонатах Кунау відмінності між сонатою і сюїтою нівельовані. Для позначення інструментального твору термін «соната» використовується вже в XIII ст. Більш широко назва «sonata» чи «sonado» починає застосовуватись в епоху Пізнього Ренесансу (XVI ст.) в Іспанії. Наприкінці XVI ст. в Італії в творчості композитора Ф. Маскері затверджується розуміння терміну «соната» як визначення самостійної інструментальної п'єси (на відміну від кантати як вокального твору). При цьому, особливо в наприкінці 16 – початку XVII століття, терміном «соната»

позначаються різноманітні за формою та функціями інструментальні твори. З початку XVII ст. (раннє бароко) сформувались 2 типи сонати: *sonata da chiesa* (церковна соната) і *sonata da camera* (камерна, придворна соната). *Sonata da chiesa* в більшій мірі спиралась на поліфонічні форми, *sonata da camera* відрізнялась перевагою гомофонного складу і опорою на танцювальність. Зв'язок сонати *da chiesa* з церквою не означає, що її виконували лише в церкві, це – 4-х- частинний цикл, заснований на парному чергуванні частин, контрастних за ритмом і темпом. Соната *da camera* відкривалася прелюдією і складалася з танцювальних п'єс: алеманди, куранти, сарабанди, жиги, гавоту, що нагадувало сюїтний цикл. Визначення *sonata da camera* часто замінювалась назвою – «сюїта», «партита», «французька увертюра». Наприкінці XVII ст. в Германії появляються твори змішаного типу, об'єднуючі засоби обох видів сонати (в творчості Д. Беккера, І. Розенмюллера, Д. Букстехуде). В церковну сонату проникають частини, за характером близькі до танцювальності (жиги, менует, гавот), в камерну – вільне прелюдування частини із церковної сонати. Частини об'єднуються в сонаті переважно тематичних зв'язків (особливо між крайніми частинами), за допомогою стрункого тонального плану (крайні частини в основній тональності, середні - в побічних), інколи з допомогою програмного задуму (наприклад, соната «Біблійські історії» Кунау). Отже, танцювальність постала одним з важливих жанрово-стильових компонентів сонати (у вторинному форматі, звичайно). І лише до XVIII століття склався певний тип жанру сонати, що дало можливість для їх диференціації. Плідним ґрунтом для пошуків нового в інструментальній сфері виявився жанровий різновид тріо-сонати. Їх відмінності з соло-сонатою відзначаються в функціональній ролі другого мелодичного інструмента (провідного – у тріо-сонаті, акомпануючого – у соло-сонаті). Л. Повзун підкреслює також, що провідним принципом соло-сонати є спрямованість на яскраве подання художньо-інструментальних властивостей солюючого інструмента, передусім, скрипки з її індивідуально співучим «голосовим» тембром (що кореспондує з характеристиками жанру інструментального концерту). Усі три

майбутніх жанри – сюїта, концерт, соната – певний час володіли спільними ознаками. На відміну від соло-сонати, тріо-сонати містили різні інструментальні сполучення, «урівнюючи в правах» струнно-смичкову та духову специфіку.

Не вдаючись до етимології терміну «симфонія» («синфонія»), підкреслимо значення маловивченого явища «концертної симфонії» («sinfonia da concerto»), яка сформувалася і отримала розквіт на італійському ґрунті, у зв'язку з оперою та інструментальними жанрами сюїти, дивертисменту, увертюри, концерту тощо. Її прообразом стала симфонія до опери, переросла у самостійний жанр. В італійських операх інструментальний вступ до вистави, як правило, позначався авторами словом «sinfonia» на відміну від французької опери, де вступ називався увертюрою. В італійському мистецтві XVIII століття виникла і швидко поширилася практика автономного виконання оперних симфоній – поза оперного спектаклю, що не могло не ініціювати творчі пошуки композиторів. Серед особливостей такої симфонії слід виділити тричастинну структуру і зіставлення частин за принципом контрасту. В організації музичної тканини цих різновидів симфоній («sinfonia d'opera» і «sinfonia da concerto») домінує гомофонно-гармонічна фактура. Подібність виявляється і в характері тематизму: фанфарність в перших частинах і *танцювальне начало* (без нього – нікуди) в заключних. На композицію «концертної симфонії» вплинула sonata da camera, в якій простежується зв'язок з танцювальною сюїтою (жанровим прообразом фіналу могла виступити жига, яка входила до складу ранньої sonata da camera). Також великий вплив мала історично більш пізня модель сонати (яка сформувалася в першій чверті XVIII століття). Дослідники знаходять також спорідненість між «концертною симфонією» і жанром тріо-сонати (схожість з її сталим у пізніх різновидах тричастинним циклом «швидко-повільно-швидко», який завершувався менуетом, рідше жигою). Фактурний малюнок тріо-сонат з двома верхніми голосами, які виконують мелодійну функцію, і партією basso continuo міг стати прототипом музичної тканини «sinfonia da concerto» [46]. Виявляється зв'язок

між «концертними симфоніями» і інструментальними концертами, що склалися з трьох контрастних за темпом частин. Таким чином, концертна симфонія (або італійська симфонія) як нове жанрове явище в європейському мистецтві XVIII століття, що виникло на стику двох стильових епох, «збирає» спільні жанрові ознаки (контрастна тричастинність і спирання на танцювальні прообрази) барокових інструментальних жанрів (тріо-соната, *sonata da camera*, інструментальні концерти), але усі вони так чи інакше залучають принципи танцювальності.

Ключова фігура в історії жанру італійської «*sinfonia da concerto*» – Дж. Б. Саммартіні (більше 70 або 80 симфоній [196]), але також інші представники міланської школи – Антоніо Бріоско, Джузеппе Фердінандо Брив, Фердінандо Галімберті, Мелькьорре К'єза і Джованні Баттіста Лампуньяні. В теоретичному трактаті Франческо Галеацці (1758–1819) «Основи теорії і практики музики» містяться докладні настанови і принципи структуризації музичної матерії, фактично – закони сонатної форми [213] (хоча автор так це не формулював). «Головний мотив» твору – найбільш важливий елемент всієї композиції – «... повинен бути гранично зрозумілим і відчутним» як «тема розмови» [46, с. 70], що вповні кореспондує з структурою танцювальної мелодики. Вказується також на необхідність навчитися не тільки складати «мотиви», а й розвивати їх. «Школа музики» Карло Джервазоні (1762–1819) в низці параграфів, присвячених найбільш поширеним в музичній практиці XVIII століття інструментальним жанрам (§1 «Про сонати», §2 «Про інструментальні дуети», § 3 «Про тріо», § 4 «Про квартети», § 5 «Про квінтети», § 6 «Про симфонії», § 7 «Про концерт» знаходиться і § 8 «Про танцювальну музику», яка залишалася важливою для сонатної форми (про яку йшлося в обох трактатах).

У більшості італійських симфоній виявляється певна ритмічна логіка, яка простежується на рівні композиції в цілому. Так, ритм перших частин циклу досить простий. У середніх частинах він відрізняється вишуканістю і філігранністю (за винятком частин в акордової фактурі). У третіх частинах

традиційно відтворюються ритмічні малюнки, характерні для танцювальних жанрів. Спирання фіналів на танцювальні жанри нерідко відбивається в конкретній авторській вказівці. Треті частини Симфонії №7 F-dur Дж. Б. Саммартіні, Симфонії №6 D-dur Д. Даль Ольо, Симфонії №3 G-dur Ф. П. Річчі написані в жанрі і мають назви «menuetto». Цікаво, що в прочитанні італійських композиторів менует втрачає властиві йому неспішність і розміреність. «Менует» в Симфонії №7 F-dur Дж. Б. Саммартіні темп Allegro, в Симфонії №3 G-dur Ф. П. Річчі – Molto Vivace. Такі темпи заключних частин підкреслюють в них функцію швидкого фіналу та позитивного настрою, часто – свята. В інших випадках жанрова природа заключних частин автором не вказується і визначається за деякими ознаками (квадратність побудов, чіткі каденції, тридольному). Фінальні частини деяких симфоній, в яких використовуються розміри 3/8, 6/8 і 12/8, виявляють схожість з жигною. У них відтворюється показовий для цього танцю пунктирний ритм.

Згодом Крістіан Каннабіх (1731–1798) – представник мангеймської школи, звернувся до чотиричастинного циклу як розширення тричастинної моделі італійської симфонії: за третьою, «танцювальною» частиною (менуєтом) слідував швидкий фінал, також частіше на народній танцювальній основі. Така рамка з швидких першої і останньої частин надавала закінченості і цілісності циклу. Процес переходу від тричастинного циклу до чотири частинного, який став типовим для симфоній епохи віденського класицизму, спостерігається у таких композиторів мангеймської школи, як Франц Ігнац Бех (1734 - 1809), Франц Ксавер Ріхтер (1709-1789), Карл Філіп Стаміц (1745-1801), Антон Фільс (1733-1760), Ігнац Якоб Хольцбауер (1711-1783). Як відзначають зарубіжні дослідники, стиль симфоній Дж. Б. Саммартіні зіграв дуже істотну роль у формуванні моделі мангеймської симфонії.

Мангеймська симфонія займає важливе місце в становленні та розвитку симфонії як концертного жанру. У Мангеймі був створений свій оригінальний стиль, який в сфері музичного тематизму висловлювався в з'єднанні інструментального (у тому числі, інструментально-танцювального) та

музично-театрального начал, який знайшов своє втілення в «мангеймських манерах» [66, с. 93–94], багато з яких пов'язані з танцювальністю хоча б опосередковано. Так, навіть т.з. «мангеймські зітхання», які відносилися до топосу побічної партії або основних тем другої частини симфонії і характеризувалися «вишуканістю, легкістю, прозорою оркестровкою, тобто рисами, що були типові для галантного стилю XVIII століття» [66, с. 95] вміщували й «відтінок танцювальності».

В Конен вказує на відмінність симфонічної теми від оперно-аріозної через структуру мелодики. Симфонічна тема набуває лаконічної, сконцентрованої, періодичної структури, «вона *пронизана танцювально-ритмічним началом*. Найменший осередок теми – мотив. Він є не тільки інтонаційно осмисленим «мелодійним згустком», а й *яскраво вираженою ритмічною групою танцювального характеру (курсив наш – В.К.)*. Періодична структура теми виникає на основі цього короткого ритмічного «візерунку», що володіє ясною моторною виразністю» [97, с. 288]. Звідси – фактичне ототожнення в музиці XVII–XVIII століть поняття танцювальності та моторності, з остинатним проведенням лаконічного ритмічного мотиву, що викликає асоціації з упорядкованим рухом. Тому і маршовість у дану епоху маршовість сприймається як танцювальність.

Через характерну єдність сонатно-симфонічного розвитку особливості головної теми зумовлюють структурний і формотворний розвиток всієї частини. Навіть притаманна симфонізму мотивна розробка у вичлененні з теми короткого ритмічного мотиву кореспондує з принципом танцювально-ритмічної остинатності і буквально пронизує музику розроблювальних розділів сонатного алегро. Цей ритмічний принцип панує не тільки в жанрово-танцювальних симфоніях, гайднівських квартетах, в паризьких симфоніях, а й у драматичних симфоніях, де вона нерозривно поєднується з мелодійними оборотами, далекими від танцювальної музики, а часом навіть переплітається з поліфонічними прийомами. У танцювальних же частинах циклу – менуеті і фіналі – остинатной ритмічний принцип, як правило, панує цілком.

Вислів Ріхарда Вагнера про те, що «основа симфонії – танець», Сьома симфонія Бетховена – «апофеоз танцю» [41] тільки на перший погляд може здатися категоричним і неправим. Адже за винятком окремих, одиничних жанрово-танцювальних симфоній Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана, симфонічна музика не зв'язується з образами танцю в емоційно-художньому плані («на поверхні» знаходять театральнo-драматичне начало – у віденських класиків, або психологічне, епічне, картинне – у романтиків; спорідненість з оперною аріозністю), але у багатосторонніх, складно опосередкованих прийомах формоутворення виразні принципи танцювальної музики знаходять своє невідемне місце.

Молодший сучасник Дж. Б. Саммартіні і віденський класик Йозеф Гайдн (заперечував спорідненість своєї музики з Саммартіні, але дослідники і сучасники знаходили такі риси, передусім, тричастинність за принципом «швидко-повільно-швидко, а також танцювальні мотиви). Кристалізація чотиричастинного цикла в творчості Й. Гайдна – «створювача європейського симфонізму» [94, с. 210] або «батька симфонії» [145, с. 23] – проходила поступово, а ось тематизм розвивався (у швидких частинах і менуеті) на основі танцювальних інтонацій (у вторинно-третинному форматі). Серед важливих попередників класичної симфонії В. Конен називає віденську «вуличну музику» [96] – додамо, й побутову танцювальну сюїту (до створення яких Гайдн був причетний). «Саме з подібних сюїт – віденських серенат, касацій, дивертисментів – і починав свій шлях інструментального композитора молодий Гайдн» [96]. Так, в одній з кращих симфоній Гайдна – № 104 – у втіленні кращих рис його пізнього стилю сповненість радістю буття, його моторна енергетика відтворюється різноманітними фольклорними витоками – пісенними і танцювальними (при контрастному чергуванні темпів чотирьох частин). Після великого повільного патетично-фанфарного вступу (адажіо) в мінорі – виникає життєрадісний, типово гайднівський образ – завзята, світла, танцювальна головна партія сонатного алегро (вона ж постає побічною, отримує поліфонічний розвиток в невеликій розробці). Тематизму властива

гармонічна стрункість і ясність, звучання оркестру отримує численні гумористичні ефекти (паузи, субіто), а також легкість (прозорість фактури, чергування коротких/довгих нот, нелегатність) і повноту туттійних «притопів» (мабуть, давався взнаки досвід бальних танцювальних сюїт і замовний характер створення симфоній «на випадок», «на замовлення»). Після другої повільної (контрастної) частини-варацій повертається танцювальна стихія. Третя частина – менует – ошляхетнений грубуватий селянський танець, якими рясніють симфонії Гайдна. Спочатку ніби «танцюють» усі – з «притоптуваннями»-акцентами на останній, слабкій долі такту. Наступне співставлення звучання теми на піанісімо прозорістю і більшою плавністю складає внутрішній драматургічний (неконфліктний контраст), імітуючи вихід жіночої групи, притаманний фольклорному (а сьогодні і народному сценічному) танцю. Улюблені гайднівські гумористичні збої ритму відносяться до вторинножанрової переробки танцювального матеріалу, надаючи музиці для слухання певної екстравагантності та динамічності розвитку музичного матеріалу. Камернізоване (примхливі штрихи з переважанням легатних, поліфонічні контрапункти, віддалені романтичні заклики з барвистими гармонічними оборотами) органічно сполучаються з улюбленим у Гайдна проведенням теми скрипками та фаготом в октаву, що нагадує про побутове танцювальне музикування. Фінал буквально проникнутий народним танцювальним духом; він не тільки викликає прямі асоціації з сільським святом, що не обходиться не веселих грубуватих танців, метро ритмікою і простою секретною (короткими мотивами) мелодикою, а використовує матеріал весело-завзятої у невігадливих повторах мотивів і фраз хорватської народної танцювальної пісні «Ой, Олена», вона звучить у скрипок, поті у дерева. Педальні валторнові і віолончельні, фаготні і контрабасові ноти (часто – квінти) чудово імітують бурдонування селянської волинки, підкреслюючи ще один фольклорний прийом. Несподівана зміна усіх засобів на строгий поліфонічний хорал скрипок і фаготів довгими нотами нагадує нам про вторинножанрову основу цієї частини симфонії. Однак темпераментна,

нестримно весела кода стверджує атмосферу свята остаточно, закріплючи за ним основну образну модальність симфонії. Саме такою картиною радісного народного танцю 63-річний композитор завершує власний симфонічний шлях, підійшовши до порогу нового, XIX століття, яке позначилося першими симфоніями Бетховена.

Останні симфонії Гайдна творилися практично одночасно з симфоніями Моцарта. І «якщо сам Гайдн в пізній період зблизив тематизм своїх симфоній з народно-побутовим мелодійним стилем, здавна властивим його квартетам, то ні Моцарт, ні Бетховен в цьому відношенні не пішли його шляхом» [96]. Театралізований моцартівський симфонізм утримує вторинножанрову танцювальність. Так, тричастинна (без менуету) симфонія Моцарта № 34 від повільної частини відразу переходить до стрімко-захоплюючого танцювального фіналу з ритмічною формулою тарантели, що пронизує обидві теми фіналу – ГП і ПП, які розрізняються лише інструментовкою (ГП викладена лише у струнників, в ПП – додаються духовики). Заключна партія складається з двох контрастних елементів, кантиленного і (знов таки) танцювального.

Наймодніший танець XIX століття – вальс – розпочавши свою ходу від первинної жанрової сфери музики до вторинної, отримав разом із звичною семантикою (легкості, кружляння, польоту), невластиві раніше функції, через включення моторно-композиційних формул вальсу в складні контексти симфонічних художніх концепцій. Можна з упевненістю говорити про те, що композитори на свідомому або підсвідомому рівні користуються вальсом в якості жанрово-стилістичної форми. У XIX столітті вальс (вальсовість) стає свого роду символом ліричних тенденцій романтизму. П. Чайковський вже у тріо III частини Першої симфонії звертається до вальсового «коду», опоетизовуючи популярний побутовий танець у посиленні ліричного начала і насиченні музичної тканини стрімким рухом. У Третій симфонії вальс вперше постає самостійною частиною циклу, виявляючи стилістичні ознаки втілення. Перша мрійлива тема обростає іншими, що значно поглиблює семантику

основного образу. Витонченості та поетичності надають звучанню прозорість фактури при багатстві підголосків. У Четвертій симфонії при видимому посиленні жанрової конкретики вальсовості, вона майже повністю втрачає самостійне значення, включаючись до загального драматургічного розгортання, де співвідношення вальсовості з пісенністю та маршовістю вибудовує симфонічний зміст у його філософській піднесеності (всі теми I частини – так чи інакше «вальсові»). У П'ятій симфонії III частина – самостійна жанрова форма вальсу, що відсторонює трагічні колізії у симфонії: після III I частини з'являються поетизовані образи навколишньої природи і побуту як краси і радості буття. Всі теми у Вальсі в цілому створюють загальну поетичну атмосферу інтермецо. II частина Шостої симфонії – незвичайний, точно непобутовий вальс на 5/4, що втілює «ідеальний полюс діючих сил драми (це узгоджується із сакральним значенням «п'ятірки» як числом творчої енергії, полюсом Добра)» [211, с. 198]. Вальсовий тематизм тут має пропорційну квадратність побудов, внутрішню ритмічну остінатність теми – тобто, залишає за собою ознаки танцювальності. Така зовнішня гармонійність відтворює внутрішні образні настанови радості, захоплення життям, юністю, коханням. Таким чином вальсовість стає носієм стильових характеристик творчості П. Чайковського.

Творча парадигма С. Рахманінова рубежу 1900-1910-х рр. демонструє поступову зміну образних (а, відповідно, й жанрових, стильових і музично-мовних пріоритетів) від «романтично-монологічної» лінії до «символіко-театральної», що виражається, у тому числі, у зростанні ролі танцювальної жанровості і наочності підкреслення «подій» музичного «сюжету». Тобто, саме танцювальність виступає фактором опосередкування, умовності, театральності (а початок XX століття – це апофеоз театральності). Так, в фіналі «Симфонічних танців» в цитаті піснеспіву «Благословення еси, Господи» Рахманінова вводить джазове свінгування (зміщення метричного акценту на слабкі долі такту), що, втім, самим композитором було використано задовго до прямих контактів з джазом – в зв'язуючій партії фіналу Першої симфонії як

реконструкції «автентичної» знаменної нерегулярності. В «Симфонічних танцях» в силу звукового фону епохи це точно кореспондувало з джазом, до того асоціативно уособлювалось у тембрових (брас-група, ударні) і ладогармонічних (септаккордовість) засобах. Взагалі, Рахманінов, можливо, «торкнувся сфери естради глибше і повніше багатьох своїх сучасників: якщо для Стравінського або Хіндемита джаз був якийсь узагальнений стильовий знак-квінтесенція, всередині якої окремі традиції були майже нерозрізнені, то в пізньому стилі Рахманінова можна відзначити зіткнення з декількома диференційованими естрадними традиціями» [128, с. 77]. Це – власне модний американський джаз, який визначав розвиток нової естрадної традиції століття (Рахманінов запозичив у нього характерну свінгову синкопу у IX, X, XX варіаціях Рапсодії на тему Паганіні; коді другої частини і заключному епізоді «Симфонічних танців», а також ритмічну остинатність й різні варіанти синкопованих ритмоформул). Насичений гострою ритмікою естрадний музично-інтонаційний матеріал проявляється в рахманіновській музиці пізнього періоду у використанні жанрів сучасних танців (популярних на танц-пролах часу): вальс-бостон (IV варіація з Варіацій на тему Кореллі, XII варіація з Рапсодії на тему Паганіні, друга частина «Симфонічних танців»), фокстрот (XVI варіація Рапсодії), болеро (фінал Симфонії № 3; також музика вар'єте, що представляє собою специфічну «ресторанну» традицію, пов'язану в тому числі і з побутом російської еміграції і музика латино, що представляє собою опосередкований вплив іспанських і латиноамериканських традицій, синтезованих з елементами джазу, на легкожанрову музику 1920-х рр. (фінали Третьої симфонії і «Симфонічних танців»).

Для української культури танцювальна музика складає характерний, національно значущий пласт уособлення світовідчуття у пластичних рухах, який активно використовується у професійній композиторській творчості, зокрема, й симфонічній. Так, Друга симфонія Л. Ревуцького опобудована на зіставленні й розвитку ліричної образності, притаманній українській металності: перша частина репрезентує лірико-схвильований стан; друга – це

пейзажна лірика (М.Гордійчук визначає її форму й характер як ноктюрн); третя частина – узагальнення через синтез танцювально-жанрової і лірико-драматичної стихій. Структура частин інтегрує органічне введення народних мелодій у класичні для жанру симфонії форми та структури. Даний епічний метод, що йде від Глінки, вперше так переконливо втілений на українському ґрунті в симфонії Ревуцького. Його стилістичною основою (як і у Глінки) є широке використання засобів поліфонії. Застосування поліфонічних засобів у Другій симфонії Л.Ревуцького включає поряд з традиційними прийомами контрапункту специфічні форми організації поліфонічних компонентів фактури. До таких форм слід віднести поліфонію пластів, аналіз яких вимагає методики, заснованої на визначенні їх структурних показників і функціональних властивостей в процесі формування і розвитку тематизму. Танцювальні третя тема другої частини і тема головної партії рондо-сонати фіналу природно викладаються у гомофонній фактурі. Хороводна тема побічної партії також гомофонна з моментами фігураційних підголосків. Розвиток усіх тем Симфонії, в тому числі й гомофонних, відбувається в умовах поліфонічного варіювання

Симфонія №16 С. Слонимського демонструє зустріч жанрів різних стилів і епох – Діалог, Скерцо, Канцона і Лезгинка. Останні три частини в деякому роді є відображенням симфонічного канону, виявляючи свою суть в контексті образів класичної симфонії – традиційне для симфонії скерцо змінює лірична пісенна частина, Канцона. Фінал симфонії – енергійна Лезгинка, що в образі кавказького танцю представляє характерну танцювальність. Симфонія №18 витримана в національному дусі, її частини – Духовний вірш, Ігрові танці, Хор, Скоморошина – складають паралель з Симфонією №16 в емоційно-образному плані. Перша частина – стримана (в її фактурі проявляються принципи поліфонії) вибудовують лінію від скерцозності до лірико-філософської сфери, яку замикає танцювальний фінал. Дану лінію в циклі пізніх симфоній продовжить Симфонія №30 (де композитор спирається на тричастинну структуру – Билина, Протяжна, Танцювальна).

Новаторськи використовується жестово-пластичний аспект в індивідуальних композиторських проектах. Наприклад, фонетичні композиції: «Анаграми» М.Кагеля. "Пригоди" і "Нові пригоди" .Лігеті, Симфонія Л. Беріо, "ІНОРІ" К. Штокхаузена. У центр музичної виразності, нарівні з музикою, висувається багата палітра жестів і міміки як засобу відтворення різних афектів: подиву, страху, радості, злагоди, презирства, зацікавленості і т.д. Так, духовно-релігійна сутність музики «ІНОРІ» (інорі - молитва, звернення до божества) стає не тільки чутною, а й видимою в прямому сенсі слова: поряд зі звуками її артикують німі молитовні жести, які свідомо використовуються композитором як *рівноправний музичний матеріал*. В партитуру вводиться спеціальний рядок для жестів (з малюнками), які виконують танцюристи-міми. Їх жести виступають на рівні тембрів або партій музикантів. Штокхаузен вивів т.зв. хроматичну шкалу з 13 таких молитовних жестів + два жести, що означають тишу (паузу) – перехрещені руки на грудях, голова повернута в сторону + відлуння – права рука прикладена до вуха + ще два жести під назвою S1 і S2 (перехрещені вказівний і третій пальці обох рук в першому випадку під очима і в другому у лоба) не пояснені в партитурі. Для всіх жестів запропоновані три різних положення тіла - «сидячи», «ставши навколішки», «стоячи». Їм відповідають тринадцять тонів, тринадцять динамічних вказівок, тринадцять тривалостей, тембрів і темпів. Звуковисотним змінам відповідає рух рук вниз або вгору; динамічним (*crescendo*) - рух рук вперед; укорочення ритмічних тривалостей і, відповідно, прискоренню темпу - розведення рук вправо або вліво. Так само, як і багато інших партитури композитора, «Інорі» випереджає формула, яку К. Штокхаузен визначає як «Urgestalt» («Ургешталт» можна перекласти як «прототип»). Вона є вихідним пунктом розвитку всієї композиції. У ній закладені п'ять основних частин великої форми, яким дано назви: «Ритм», «Динаміка», «Мелодія», «Гармонія» та «Поліфонія». Композитор розглядає їх як відображення всього розвитку європейського музичного мистецтва і його історичних епох.

Концертна реалізація таких композицій або проектів в прямому сенсі цього слова є унікальною, тому почути в живому виконанні їх можна вкрай рідко. Подібна раритетність є свідомою настановою композиторів, що перешкоджає масовості крім загальноновизнаних 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 танцювальність. 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 до Розділу 2

«Передтематичні» умови розвитку музичної творчості дозволяють виокремити значущі позиції «поля народження теми»: 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.

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 клавірній).

Таким чином, танцювальна музика становила значну частину творчості європейських композиторів різних національних шкіл, 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 відіграла найважливішу жанро- і стилеутворювальну роль, впливаючи на конкретику музично-мовних засобів. Кристалізація семантики музично-художніх образів і цілого ряду драматургічних прийомів, які отримали розвиток в непрограммной драматичних симфоніях другої половини століття, багато в чому обумовлені використанням жанрово-певного гемагізма. Цей історичний процес має ряд конкретних проявів. Одне з них поступовий посилення яскравості жанрових прообразів від Бетховена до композиторам-романтикам і формування системи асоціативних зв'язків між жанровими витоками і їх образним змістом.

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, представлене 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 звуковиразової 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 грі¹⁵ – 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

¹⁵ Пізніше – у диригентському виконавстві

ритмічне членування на рівні визначених дихальною тривалістю компонентів форми) утворює самостійну структуру часової організації музичного тексту. Утворюється сфера, в якій частина ритмів музичного 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-сміслової 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 XXI 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии (пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве): дис... канд. искусств.: 17.00.01 / Российская академия театрального искусства. Москва: ГИТИС, 2009. 183 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 кн. Кн.2. М.: Музыка, 1980. 638 с.
3. Анохин П. К. Системные механизмы высшей нервной деятельности: избр. тр. / АН СССР, Отд-ние физиологии. М.: Наука, 1979. 454 с.
4. Античная музыкальная эстетика: вступ. очерк и собр. текстов А.Ф. Лосева. М.: Музгиз, 1960. 303 с.
5. Анфилова С.Г. Соотношение танцевального и пластического в жанре балета: дисс... канд..искусств.: 17.00.03 / Харьк. Гос. Ун-т иск-в шимени И.П. Котляревского. Х., 2005.
6. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. М., 1992. 160 с.
7. Аркадьев М. А. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма: автореф. дис. ...д-ра иск.: 17.00.02 / Рос. ин-т искусствознания. М., 2003.: www.arkadiev.ru/music/musicology.
8. Асафьев Б. (И. Глебов). Мусоргский. Опыт характеристики. Л., 1923. 73с
9. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 144 с.
10. Асафьев Б. Люлли и его дело. *De musica*. Вып. 2. Л., 1926. С. 5–27.
11. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
12. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1974. 296 с.
13. Афанасьева О.В. Творчество личности как социально-духовный феномен: автореф. дис. ... докт. соц. наук: 22.00.06 / Рос. Акад. наук. Ин-т соц.-полит.исслед. Москва, 1999. 43 с.

14. Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского. *Статьи. Воспоминания*. М.: Советский композитор, 1985. 376 с
15. Балет Джорджа Баланчина «Драгоценности». URL: <https://www.belcanto.ru/jewels.html> (дата звернення 13.04.2017 р.)
16. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
17. Басс В. В. Танцевальность как один из стилеобразующих факторов в творчестве Мориса Равеля. *Искусствоведение*. Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2006. С. 239-243.: [http://library.krasu.ru/fl/ft/_articles/0112281 .pdf](http://library.krasu.ru/fl/ft/_articles/0112281.pdf)
18. Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере. *Густав Малер. Письма. Воспоминания*; пер. с немецкого С. Ошерова. 2 изд. М.: Музыка, 1968. С. 458–502.
19. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
20. Безуглая Г. А. Танцующий Люлли. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2020. № 2 (67). С. 79–87.
21. Безуглая Г.А. Анализ танцевальной и балетной музыки: учеб. пособие. СПб.: Изд-во политехн. Ун-та, 2009. 177 с.
22. Безуглая Г.А. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. М., 2005. 215 с.
23. Берлянчик М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: мышление, технология, творчество: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. 256 с.
24. Бернадская Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: дис... канд. мист.: 26.00.01 / Київський національний університет культури та мистецтв. Київ, 2005. 160 с.
25. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 1991. 288 с.

26. Бернштейн Н. А. О построении движений. М.: Медгиз, 1947. 254 с.
27. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. 492 с.
28. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. М.: Музыка, 1978. 200 с.
29. Блазис К. Искусство танца. Классики хореографии. Л.–М.: Искусство, 1937. 357 с.
30. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 558 с.
31. Блок М. С. К вопросу о воспитании музыкально-исполнительской техники // Очерки по методике обучения игре на скрипке. Вопросы техники левой руки скрипача: сборник статей. М.: Музгиз, 1960. С. 3-18.
32. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989.
33. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
34. Богулавский С. Принципы и методы киномузыки. *Богулавский С., Массман В. Музыка и кино*. М.: Музгиз, 1926. С. 45–82.
35. Бондаренко Н. Онтология жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена. автореф. дисс. ...канд искусств.: 17.00.02 / Саратов, 2017. 28 с.
36. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Вологда, 1999.
37. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание. М., 2001.
38. Булычева А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М: Аграф, 2004, 448 с.
39. Бутова И. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Ур. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2011. 24 с.
40. Бычков Ю. Проблема смысла в музыке. *Музыка XX века*. Московский форум. Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. С. Ценова. М., 1999. С. 8–21

41. Вагнер Р. О применении музыки к драме. *Избранные статьи о музыке*. М., 1935. С. 94–107.
42. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород, 1992. 164 с.
43. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978
44. Валькова В. Рождение музыкальной темы из духа новоевропейского рационализма // Музыкальный язык в контексте культуры. М., 1989
45. Ванслов В. В. Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, ЛО, 1980. 192 с.
46. Варламов Д.И. Онтология искусства: избранные статьи 2000-2010 гг. М.: Композитор, 2011. 316 с.
47. Ваш Ю.В. Французская танцевальная музыка эпохи барокко для клавира: специфика исполнения
48. Вендрова Т. “Пластическое интонирование” музыки в методике Вероники Коэн. Искусство в школе. 1997. № 1. С. 61–64; № 2. С. 64–67; № 4. С. 61–64.
49. Выбыванец Э.В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект: дис... канд. искусств.: 17.00.02 / Новосиб. гос. консерватория имени М.И. Глинки. Новосибирск, 2016. 221 с
50. Выготский, Л.С. Психология искусств. М.: Эксмо-Пресс, 2000. 296 с.
51. Вюилье Г. Танцы, их история и развитие с древних времён до наших дней. В 4-х ч. СПб., 1913 - 1914. 678 с
52. Гадамер Г.-Г. О круге понимания. *Актуальность прекрасного*. М., 1991. С. 72–91.

53. Гадецкая А.Н. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки: дисс... канд.. искусств.: 26.00.01 / НМАУ шимени П.И. Чайковского. Киев, 2013. 200 с.
54. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1982. 64 с.
55. Гандилян С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 М., 2012. 34 с
56. Гань Сяосюе. Образ і смисл як категорії фортепіанно-виконавського мислення: дис... канд..мист.: 17.00.03 / Одесь.нац. муз.акад.ім.А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 176 с.
57. Гарбузов Н. А. Зонная природа динамического слуха. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. 107 с.
58. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948. 86 с.
59. Гишпенрейтер Ю. Б. Введение в общую психологию: курс лекций. М.: ЧеРо; Юрайт, 2000. 336 с.
60. Гракова В.В. Пластическое интонирование на уроках музыки: теория и практика. URL: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/1625/1.pdf>
61. Григорьев В. Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей / сост. В. И. Руденко. М.: Музыка, 1986. Вып. 7. С. 65-80.
62. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней. М.: Знание, 1984. 60 с.
63. Гуменюк В.А., Судаков К.В. Воздействие на человека динамической цветомузыки. *Энергоинформационные поля функциональных систем*. Под ред.К.В. Судакова. М., 2001. С. 313–331.
64. Гумерова О.А. Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска»

65. Гуревич М.О. Особенности психомоторики. М., 1930. 394 с.
66. Дворницкая А.В. Музыкальная культура Мангейма 1760-1770-х годов: поэтика жанров: дисс... канд.искусств: 17.00.02 / Росс. Акад. муз. имени Гнесиных. М., 2018. 283 с.
67. Демченко Ю.О. Интонационные и кинетические средства передачи эмоциональной информации и их вербальные корреляты : на материале речевого сообщения в поэтическом тексте В.В. Маяковского: автореф. дисс... канд. филолог. наук: 10.02.01 / Моск. пед. гос. ун-т. Москва, 2010. 24 с.
68. Дехант Г. Дирижирование: Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород: Деком, 2000. 468 с.
69. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. 448 с
70. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. М., 1936. 138 с.
71. Дуков Е. Слушатель в мире музыки с культурно-исторической точки зрения // Вопросы социологии музыки: Сб. трудов. Вып. III / Ред. Дуков. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. С. 83-90.
72. Дулова Е.Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII - начала XX века): дисс... докт. искусств.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2000. 320 с.
73. Дункан А. Моя жизнь. М., 1930. 184 с.
74. Есина Л. В. Пластическое интонирование музыкального образа как способ развития детского воображения. URL: <https://docviewer.yandex.ru>
75. Ефремова Н. Теоретические основы становления ритмической культуры музыканта (начальный этап профессиональной подготовки). Автореф. дис. канд. иск. Магнитогрск, 2002. 23 с.
76. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва: Классика XXI, 2002. - 248 с.

77. Жихаревич А.М. Формирование тематического принципа в новоевропейской культуре (на примере музыки): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 : Санкт-Петербург, 2004 132 с.
78. Задерацкий В. Симфония и реализм. Советская музыка. 1987. № 2
79. Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. М., 1982.
80. Закс К. Музыкальная культура Египта. *Музыкальная культура древнего мира*. Л.: Музгиз, 1947. С.46 – 67.
81. Занкова А.В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века: дисс... канд..искусств.: 17.00.02 / Рос.акад.муз.имени Гнесиных. М., 2008. 156 с.
82. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII веков. М., 1983
83. Зимин Н. Дирижирование: наука и искусство. Тамбов, 1998. 135с.
84. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху) <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/14.pdf>
85. Зінич О.В.. Пластичність у балетній музиці М.Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв): дис... канд. наук: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2004.
86. Ивонина Л.И. Категория исполнительского движения в аспекте проблем методологии. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 108-112.
87. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч.І, ІІ, ІІІ. Л.: Иск-во, Ленингр. отд-ние, 1972. 440 с.

88. Казначеева Т.А. Танец как художественно-эстетический феномен в украинской опере XIX века: дисс... канд. искусств.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. О., 2015. 195 с.
89. Кардаш Н.С. Опера "The Rake s Progress" и балет "Агон" Игоря Стравинского - феномен последнего опуса: дис... канд.искусств.: 17.00.02 /. 2010. 199 с.
90. Карпенко В.Н. Музыка как одно из выразительных средств хореографии. Евразийский Союз Ученых (ЕСУ): Искусствоведение. 2015. # 9 (18). С. 34–37. |
91. Катанова С. Музыка в балете. Л.: Госмузиздат, 1961. 51 с.
92. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т. 1. 536 с.
93. Кириченко П.В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом : На примере клавирных произведений XVII-XVIII вв. : диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Уфа, 2002. 250 с.
94. Кирнарская Д. К. Классическая музыка для всех: Западноевропейская музыка от григорианского пения до Моцарта: учебное пособие / науч. ред. О. Гусева. М.: СЛОВО/SLOVO, 1997.
95. Колоней В.А. Пластическое в фортепианно-исполнительском интонировании: дисс... канд..искусств.: 17.00.03 / НМАУ імени П.И. Чайковского. К., 2004. 157 с.
96. Конен В. Дж. Путь от Люлли к классической симфонии. *От Люлли до наших дней*. М.: Музыка, 1967. С. 11–32.
97. Конен В.Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. М., :Музыка, 1974. 376 с.
98. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). *Слов'янські літератур* : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998). К., 1998. С. 57–74.

99. Коркішко В.О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск XXIII. Ч. 1. С. 388–395.
100. Коробовасту А. Г. Мадригал как форма «просвещённых досугов» и его роль в становлении светской музыкальной культуры эпохи Возрождения. *Тридцать три этюда о музыке: Liber amicorum* / ред.-сост. А.Г. Коробова. Екатеринбург : Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2015. С. 272–293
101. Коэн В. Метод «музыкальных зеркал». *Искусство в школе*. 1999. № 4. С.14-16; № 5, С. 10-14.
102. Красовская В. Западноевропейский балетный театр // *Очерки истории. Пре-романтизм*. Л., 1983. 315 с.
103. Красовская В. Западноевропейский балетный театр. // *Очерки истории от истоков до середины XVIII века*. М., 1979. 269 с.
104. Красовская В. Павлова. Нижинский. Ваганова: три балетные повести. М.: Аграф, 1999. 572 с.
105. Кремлев Ю. *Очерки творчества и эстетики новой венской*. Л.: Музыка, 1970. 134 с.
106. Курышева Т. А. *Театральность и музыка*. М.: Советский композитор, 1984. 199 с.
107. Ладыгин Л. А. *О музыкальном содержании учебных форм танца*. М.: Моск.гос.консерватория, 1993. 144 с.
108. Леви-Стросс К. *Структурная антропология*; пер. с фр. В. В. Иванова. М. : ЭКСМО, 2001. 512 с.
109. Лейпсон Л.В. *Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности: диссертация ... кандидата : 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки*. Новосибирск, 2017. 225 с.

110. Леонова И. Музыка как важнейший культурологический аспект формирования и развития личности в Древней Греции. *Человек в социальном мире: проблемы, исследования, перспективы*. 2000, № 3. С. 42-47
111. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. I: По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот
112. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник. Кн.1: От античности к XVIII веку. М.: Музыка, 1985. 462 с.
113. Лисенко И.Ю.. Музыкальный текст как знак культуры: дисс... канд.. культурологии: 24.00.01. Саратов, 2002. 146 с.
114. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени. *Избранные работы*: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. 490–557.
115. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М., 1972. 216 с.
116. Лопухов, А.В., Ширяев, А.В., Бочаров, А.И. Основы характерного танца. СПб.: Лань, Планета музыки, 2007. 344 с.
117. Лопухов, Ф.В. Вглубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 192 с.
118. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Форма. Стиль. Выражение* / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405-602.
119. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Том IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose004/> (дата звернення 01.10.2018)
120. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 960 с.
121. Лотман Ю. М. К проблеме пространственной семиотики. *Об искусстве*. СПб.: Искусство, 1998. С. 442–445.
122. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб, 2010. 704 с.
123. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве* / вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля; послесл. М. Ю. Лотмана. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 14-285.
124. Луцкер П.В. Сусидко И.П. Моцарт и его время. М. : Классика-XXI, 2008. 624 с.

125. Лысенко, С.Ю. Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: дисс. ... докт. иск. / Новосибирск, 2014. 465 с.
126. Лыцова Л.А. Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты; дисс... канд. искусств.: 17.00.02 / Перм. гос. гум.-пед.ун-т. Пермь, 2015. 183 с.
127. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. Методологические основы. Л.: Музыка, 1972. 79 с.
128. Ляхович А.В. Символика в поздних произведениях Рахманинова: монография; Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2013. 184 с
129. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 751с.
130. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М.: Музыка, 1991. 80 с.
131. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
132. Малинковская, А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблема художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков: Очерки
133. Манукян И. Сюитность как принцип музыкального мышления в музыке 17-18 вв. Структурность классической сюиты: <https://studfiles.net/preview/5534991/page:19/>
134. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., примеч. и вступ. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 1966. 220 с.
135. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / предисл. и комм. Л. И. Ройзман. М.: Классика-XXI, 2002. 120 с.

136. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство, 2009. 752 с.
137. Медушевский В. Сущностные силы человека и музыка. *Музыка – культура – человек*. Свердловск, 1988. С. 45–64.
138. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки*. М., 1980. С. 178–194.
139. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 266 с.
140. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: Сущность. Аспекты анализа / Сб. стат.- Киев.: Муз. Украина, 1988. - С. 5 - 18.
141. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.-М.: Музыка, 1976. -254с.
142. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы. URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/PRLB1wLczNs1fehollC5VgnKKB1fnipeXW08yhpR.pdf>
143. Мейерхольд. В.Э. К постановке "Тристана и Изольды" в Мариинском театре 30 октября 1909 года URL: <http://wagner.su/node/1112> (дата звернення 29.06.2020 р.)
144. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка / пер. с фр. М. Чебуркиной. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. 24 с.
145. Михеева Л. В., Кенигсберг А. К. 111 симфоний / ред. Б. Березовский. СПб.: Культ-информ-пресс, 2000
146. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера. Львів: СПОЛОМ, 2007. 216 с.
147. Музыкальный словарь Гроува / Ред. Л. О. Акопяна, 2-е издание. М.: Практика, 2006. 1103 с.
148. Надирашвили Ш. А. Психологическая природа восприятия (с позиций теории установки). Тбилиси: Мецниереба, 1976. 256 с.

149. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с
150. Назайкинский Е. Стилистика музыкального произведения. <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=109#8>
151. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
152. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319
153. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
154. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
155. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах; ред. и вступ. статья, Ю. И. Слонимского. Л.; М.: Искусство, 1965. 375 с.
156. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце; пер. А.А. Гвоздевой, примеч. и статья И.И. Соллертинского. Л.:Academia, 1927. 316 с.
157. Орджоникидзе Г. Ш. К вопросу о специфике музыкального мышления. *Вопросы музыкознания*. М.: Музгиз, 1960. Т. 3. С. 282–301.
158. Орджоникидзе Г. Ш. Проблемы ценности в музыке. *Сов. музыка*. 1988. № 4. С. 52–61
159. Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки*. М.: Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 358-394.
160. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – СПб.: Сов. композитор, 1992. 408 с.
161. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация) *Вопросы теории и эстетики музыки*. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 32-57.
162. Орлова Е.В. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. М.: Музыка, 1984. 302 с.

163. Основы сценического движения / Под ред. И.Э. Коха. М.: Просвещение, 1976.-224 с.
164. Палавандишвили М. Формирование чувства ритма у детей 5-7 лет (на занятиях по ритмике в детском саду). Дисс. канд. пед. н. М., 1973 180 с.
165. Панамарёва А.Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Томск, 2007. 188 с.
166. Панов В. Непосредственно чувственный уровень восприятия движения и стабильности объектов. Дис. д. псих. н. М., 1996. 290 с.
167. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. Л.; М., 1949
168. Петинаова М.А Темпоральность музыки как предмет философско-культурологического исследования: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. Саратов, 2005. 206 с.
169. Петипа М.И. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
170. Петренко Е.А. Связь музыки и танца. Альманах Московской государственной академии хореографии. М., 2009. Вып.16. С.63–74.
171. Повзун Л.И. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: дис.... докт.мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2018. 403 с.
172. Пономарев Я. А. Психология творчества. М.: Наука, 1976. 304 с.
173. Попова Т.В. Музыкальные жанры. М., 1968.
174. Пронина А.Ф. О классификации музыкальных жанров. Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики. Белгород, 2017. С. 111124–127.
175. Пылаева Л.Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII - начала XVIII веков в контексте риторической эпохи : дис... докт. искусствовед.: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2012. 412 с.
176. Ражников В. Г. Исполнительство как творчество // Искусство, музыкознание, музыкальная психология и музыкальная педагогика: учеб. пособие /

сост. Э. Б. Абдуллин, Б. М. Целковников. М.: Прометей, 1991. Вып. 1. Ч. 2. С. 153-157.

177. Розеншильд К. История зарубежной музыки. М., 1969. 536 с.

178. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. М.: Музыка, 1988. 449 с.

179. Рубаха Е. Финал инструментального цикла венских классиков как художественное претворение контрданса: к вопросу о связях классической симфонии и бытовой музыки XVIII века: автореф. дис...кандидата искусствоведения. М.: ВНИИ, 1982. 22 с.

180. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002. 720 с.

181. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977. 160 с.

182. Рыбкина Т.В. Музыкальное восприятие: пластические образы ритмоинтонации в свете учения Б. Асафьева: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. муз. им. Гнесиных. М., 2005. 179 с.

183. Рябцева Н.К. Мысль как действие или риторика рассуждения.. *Логический анализ языка. Модели действия*. М.: Наука, 1992. С. 60—69.

184. Савин А.Ю., Прокофьев В.Ф. Психологические аспекты сверхслабых энергоинформационных воздействий. Информационно-суггестивные методы воздействия на сознание человека. *Энергоинформационные поля функциональных систем* / Под ред.К.В. Судакова. М., 2001. С. 260–296.

185. Самойленко А.И. Лекции по музыкальной семиологии. Тема 1. Смысл и понимание: подходы и теории. Имманентный логос музыки и определения музыкального смысла. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/semiology/Tema_1.pdf

186. Селицкий А. Парадоксы бытовой музыки. *Музыка быта в прошлом и настоящем*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского государственного педагогического университета, 1996. С.19–35.

187. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. 367 с.

188. Сердюк А.В., Уманец О.В. Пути развития украинского и зарубежного музыкального искусства. Х.: Основа, 2001. 248 с.
[c.http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/POSIBNIKI_2009/SERDYK_2001.htm](http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/POSIBNIKI_2009/SERDYK_2001.htm)
189. Сеченов И. Рефлексы головного мозга. *И. Сеченов. Избранные философские и психологические произведения.* М., 1947. 473 с.
190. Сивизьянов А. Дирижёрское выражение музыкальных элементов и стилей. Шадринск: Исеть, 1997. 372 с.
191. Синайская А.Е. Взаимосвязь ритма музыкального текста с ритмом исполнительских движений (на материале виртуозной скрипичной музыки): автореф... дис
192. Синцов Е. В. Мысле-жестовая природа бессознательного. *Mixtura verborum`2003: возникновение, исчезновение, игра / Под общ.ред. С.А. Лишаева.* Самара: Самар. гуманитар. акад., 2003. С.19–42.
193. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. 329 с.
194. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера. Москва: Просвещение, 1986. 192 с.
195. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994.
196. Соловьёва Т. Н. Самmartини (Sammartini) Джованни Баттиста. *Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш.* М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. Стб. 833
197. Сохор А. Социология и музыкальная культура. М., 1975. 364 с.
198. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки.* Статьи и исследования. Л., 1981. Вып. 2. 295 с.
199. Сохор А.Н. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов. *Вопросы теории и эстетики музыки.* Вып. 1. Л., 1962. С. 186-218.

200. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. М., 1971. С. 292-310.
201. Спалва Р. Становление образа танца в процессе осваивания композиции. Дис.д-ра педагогики. Рига, 2002. 194 с.
202. Способин И. Музыкальная форма: учебник для муз. уч-щ и вузов. М.: Музыка, 1984. 400 с.
203. Станиславский К. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М.: Искусство, 1985.-479 с.
204. Старчеус М. Выразительный человек (О внешнем и внутреннем в музыкально-сценическом высказывании) // Музыка. Миф. Бытие. М., 1995. 82 с.
205. Старчеус М. Об инвариантных механизмах музыкального восприятия // Восприятие музыки. М., 1980. С. 183-198.
206. Старчеус М. Слух музыканта. М., 2003. 482 с.
207. Старчеус М.С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования: автореф. дисс ... доктора педагогических наук: 13.00.08, 19.00.01. Москва, 2005. 59 с.
208. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л. : Музыка, 1971. 416 с.
209. Стравинский И. Танцевальная симфония – ближайшая цель композитора. *И. Стравинский. Публицист и собеседник*. М., 1988. С. 131.
210. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л-д.: Музгиз, 1963. 196 с.
211. Суббота О.В. Музична моторність як категорія музикознавства: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одесь. держ. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 197 с.
212. Суриц Е.Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь : Книжный мир, 2012.
213. Сусидко И. П. Elementi teorico-pratici di musica Франческо Галеацци в контексте европейской теории музыки. *Старинная музыка*. 2013. № 3 (61). С. 15–18;

214. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки. Казань: Факт, 2000. 176 с.
215. Тарасевич Н. Thema-soggetto-passagio-punto. *Коклико А.П. Compendium musices*. М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. С. 380–389
216. Татаркевич В. Античная эстетика. М.: Искусство, 1977. 327 с.
217. Теория современной композиции: учеб. пособие. М. : Музыка, 2005. 624 с.
218. Тихомирова А. А. Семантика музыкального тематизма в современной музыкальной композиции (на примере камерно-инструментальных сочинений белорусских композиторов конца XX – начала XXI веков). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. №1 (30). С. 122–132.
219. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. М.: Худож. лит., 1983. С. 227–284.
220. Фадеева И.Е. Теория и культурно-историческая феноменология символа: дис. ... д-ра культурол. наук: 24.00.01 / Рос. гос. пед.. ун-т шимени А.И. Герцена. СПб., 2004. 413 с.
221. Файер Ю.Ф. О себе, о музыке, о балете». М.: Советский композитор, 1974. 573 с.
222. Фокин М. Против течения. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. 497 с.
223. Фортунатова В.А. Человек в мире культуры: учеб. пособие. Н. Новгород: НГПУ, 1998. 98 с.
224. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. 447 с.
225. Харлап М. Г. Ритм // *Музыка. Большой энциклопедический словарь*. -М., 1998.-С. 463.
226. Харлап М. Г. Темп // *Музыка. Большой энциклопедический словарь*. М., 1998. С. 542.

227. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
228. Хе Венлі. Мелодичні засади фортепіанного стилю Ф. Шопена: актуальні музикознавчі підходи. *Музичне мистецтво і культура*: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 74–86.
229. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: Мое. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
230. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2003. 320 с.
231. Холопова В. Н. Музыкальный ритм: очерк. М.: Музыка, 1980. 72 с.
232. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. - СПб.: Лань, 2002. 367 с.
233. Холопова В. Н. Фактура: очерк. М.: Музыка, 1979. 84 с.
234. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
235. Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М., 2015. 226 с.
236. Худеков С История танцев: В 4-х томах. Т 2 СПб, 1914
237. Художественное творчество и ребенок: монография / под ред. Н.А. Ветлугиной. М.: Педагогика, 1972. 287 с.
238. Цукер А.М. Симфония и танец <http://gsen.sfedu.ru/pdf/2015/04/011-rus.pdf>
239. Чебуркина М. К проблеме термина «французское барокко»: «музыка барокко» Ж.-Ж. Руссо (1768). *Музыковедение*. 2011. №2. С. 2–9.
240. Черноіваненко А.Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2002. 18 с.
241. Чхартишвили Ш. Проблема бессознательного в советской психологии. Тбилиси: Мецниереба, 1966. 64 с.

242. Шакирьянова А.А. Инструментальные жанры «увеселительной музыки» в австро-немецкой культуре второй половины XVIII века: дисс... канд..искусств.: 17.00.02 / Уральс.гос.конс.имени М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2018. 167 с.
243. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. 206 с.
244. Шендерович Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора. М.: Музыка, 1987. 58 с.
245. Шмакова О.В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е годы). Волгоград: Печатные решения, 2010. 212 с.
246. Штайнер Р. Искусство эвритмии. М., 1996. 274 с.
247. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 128 с.
248. Шульпяков О. Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1973. Вып. 12. С. 187-222.
249. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2006. 496 с. 22. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. Л.: Музыка, 1973. 104 с.
250. Щербо Т. А. От менуэта к скерцо: автореф. дисс. канд..иск.: 17.00.02М., 1978. 18 с.
251. Юдин А.Н. Концертмейстерская практика русских композиторов XIX - начала XX вв.: автореф. дисс... канд..искусств.: 17.00.02 / Рос.гос.пед.ин-т имени Герцена. Спб, 2010.
252. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т.1. М., 1972. 711 с.
253. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит И. С. Баха» М.: Классика XXI, 2002. 156 с.
254. Яковлев В. Рахманинов – дирижер. С. В. Рахманинов: Сборник статей и материалов / Под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз. 1947. С. 184.

255. DeFord R. «Canzonetta». Grove Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808>.

256. McMullen D.M. German Tanzlieder at the Turn of the Seventeenth Century: the Texted Galliard. *Music and German Literature: their Relationship since the Middle Ages*, ed. J.M. McGlathery. Columbia: SC, 1992. P. 34-50.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

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>

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).