

**ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

**Суббота Ольга Володимирівна**



УДК 781(62)+78.085(21)

**МУЗИЧНА МОТОРНІСТЬ  
ЯК КАТЕГОРІЯ МУЗИКОЗНАВСТВА**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Одеса – 2005**

310  
28  
Дисертацією є рукопис.

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00762087 (U)

Робота виконана на кафедрі теорії музики  
Одеської державної музичної академії імені А.В.  
Міністерства культури і мистецтв України

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор,  
член-кореспондент Академії мистецтв України  
**СОКОЛ** Олександр Вікторович,  
ректор Одеської державної музичної академії  
імені А.В. Нежданової,  
зав. кафедрою теорії музики та композиції

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**МОСКАЛЕНКО** Віктор Григорович,  
Національна музична академія України  
ім. П.І. Чайковського, кафедра теорії музики

кандидат мистецтвознавства, старший  
науковий співробітник  
**СЮТА** Богдан Омелянович,  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України,  
відділ музикознавства

**Провідна установа:**

Львівська державна музична академія  
ім. М.В.Лисенка, кафедра історії музики

Захист відбудеться 18 травня 2005 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській державній музичній академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал. З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано "13" квітня 2005 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

*А.Д. Черніваненко*  
А.Д. Черніваненко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

В кінці XX – на початку XXI століття особливо актуальними постають спроби сучасних дослідників виявити загальні принципи музичного мислення, розглянути їх крізь призму культурологічного, історичного, стильового підходів, охопивши єдиною концепцією еволюцію музичної культури. Наявність таких принципів засвідчує цілісна система музичних категорій, що поєднує у собі художньо-поняттєву та науково-поняттєву сфери, підтверджуючи певну спорідненість науки і мистецтва як вищих форм людського пізнання.

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

По-друге, виявлення зв'язку музики з пластикою набуло важливого значення в сучасному музикознавстві. Цей зв'язок обумовлений самою біологічною природою людини, що має два способи сенсомоторного самовираження – звуковий та руховий. Більш того, з точки зору часової природи музики, моторність – це її основоположна якість. При цьому існує зворотна взаємодія – рух є джерелом музики і «найважливішим засобом моделювання музичної мови» (В. Медушевський).

Аналіз праць Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, М. Арановського, В. Москаленка та ін. свідчить, що проблема взаємодії музики і руху в різних видах музичної діяльності і мистецтва є дійсно актуальною. Різні її аспекти, як правило, вивчаються у зв'язку з виконавською діяльністю. Це роботи, присвячені: здійсненню системного підходу до виконавської інтонації (М. Берлянич), висвітленню психофізіологічних основ інструментальної імпровізації (С. Мальцев), аналізу пластичного початку у структурі виконавського інтонування (В. Колоней), виявленню механізмів слухомоторного синтезу в музично-виконавському процесі (В. Якубовська), осмисленню взаємозв'язку руху і слуху музиканта-виконавця як «системи зі складним партнерством» (М. Старчеус), дослідженню взаємозв'язку звукового плану вираження зі сферою пластичного відображення в процесі музичного сприйняття (Т. Рибкіна), розкриттю феномену пластичності в балетній музиці (О. Зінич, О. Астахова) та ін. Проте, існують і «білі плями»: наприклад, питання взаємозв'язку інтонаційних образів музики і образів всіляких рухів, – ці питання піднімаються майже всіма найвидатнішими вітчизняними музикознавцями, але в музиці і дотепер залишаються мало вивченими, причому це стосується, насамперед, сфери пластики.

Визначення категорії музичної моторності, як «пульсації життєвої енергії в звуках», можна зустріти в надто обмеженому колі музично-теоретичних робіт. А єдності у визначенні терміну музичної моторності в сучасній науці поки що не існує. Вже цей факт свідчить про те, що перед нами надзвичайно складне явище, схильне до історичних трансформацій.

**Об'єктом дослідження** є явище моторності у музиці як форма осмислення руху всього навколишнього світу і людини в ньому.

**Предметом дослідження** є моторність у науково-поняттєвій системі музикознавства і у художньо-поняттєвій системі музики, що відповідає розумінню музичної моторності як категорії.

**Метою дослідження** є доведення і обґрунтування категоріального значення музичної моторності на підставі концепційного підходу, тобто з урахуванням всіх можливих системних зв'язків поняття музичної моторності, які б відобразили складність буття цього явища.

Позначена мета викликала необхідність **вирішення наступних завдань**:

1. Визначення науково-теоретичного генезису та напрямку еволюції поняття музичної моторності, його категоріального значення та системних зв'язків.
2. Розробка концепційного підходу – як інтеграції певних методів – до категорії музичної моторності.
3. Розгляд музичної моторності у рідчій семіотичного підходу та у контексті музичної мови.
4. Визначення складових концепційного поля музичної моторності та її власної структури.
5. Розкриття змісту музичної моторності як художнього поняття у образно-смісловій системі музики.
6. Створення жанрово-стилістичної типології музичної моторності.
7. Виявлення логіко-семантичних прототипів моторності в музиці.

**Матеріали дослідження.** Теоретична спрямованість роботи зумовлює звернення до матеріалу певних дослідних теорій, положень, визначень, теоретичних позицій, а саме до:

- естетико-філософських, психофізіологічних, психологічних та культурологічних досліджень (І. Сеченов, М. Бернштейн, І. Павлов, Б. Теплов, О. Леонтьєв, В. Вернадський, Л. Виготський, М. Гумільов);
- основних положень теорії Б. Яворського та Б. Асаф'єва про інтонацію та моторно-інтонаційну природу музики;
- праць з області музикознавства, які пов'язані з проблемою інтонаційно-моделюючого характеру музичної образності (Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, С. Скребок, В. Бобровський, М. Арановський, В. Задерацький, О. Сокол);
- досліджень, присвячених музикознавчим та хореографічним аспектам танцювальних жанрів (М. Друскін, В. Верховинець, З. Лісса, О. Гуменюк, Т. Баранова, Е. Корольова).

Аналітичною базою дослідження стали інструментальні наспіви різноманітних українських народних танців; твори українських композиторів XIX–

XX століть з різними проявами музичної моторності; твори європейських композиторів XIX–XX століть, в яких так чи інакше використовується та трансформується жанр вальсу.

**Методологія дослідження.** В процесі вирішення вказаних задач нами були використані та модифіковані, відповідно до специфіки предмету дослідження, різні наукові методи. Головною відправною методичною позицією роботи стає положення І. Котляревського стосовно еволюції мислення в музично-художній сфері і відбиття цієї еволюції в двох мовних системах: в засобах музичної виразності і в поняттєвому апараті музикознавства. Розгляд музичної моторності як своєрідної системи знаків веде до застосування семіотичного методу, що дозволяє визначати денотати моторних значень у музиці. При вивченні наукової літератури використовувався теоретико-компаративний підхід до обробки джерел. При розгляді музичних творів у процесі вибудовування семантичної моторної моделі застосовувався системно-структурний підхід, спрямований на виявлення внутрішніх і зовнішніх зв'язків елементів музичної моторності як засобів створення цілісності. Вивчення генезису музичної моторності, етапності її формування, викликало необхідність застосування принципу історизму. Функціональний розгляд явищ став необхідним для обґрунтування і вибудовування подієвого ряду кожного структурного та семантичного шару музичної моторності. Важливо позначити, що синтез, розвиток і оновлення вказаних методів відбувається в руслі концепційного підходу.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше пропонується цілісне системне вивчення музичної моторності, надається широке музикознавче обґрунтування її визначення. Вперше застосований концепційний підхід дозволяє виявити подвійний смисл музичної моторності як музичного явища та музикознавчого поняття, надати їй категоріального статусу, в зв'язку з чим створено концепційне поле явища. Висвітлено єдиноприродність «якісного» руху, в тому числі тілесного та музичного жестів. Залучені та аргументовані нові терміни, що є супутніми категорії «музична моторність»: музичний жест, артикуляційно-ритмічна формула, квомота, моторне інтонування, моторна інтонація, музичні моторні універсалії, моторний фонд музичного жанру, музично-моторний базис культури чи епохи, моторний образ світу. Доведено сформованість та усталеність комплексу засобів, що зумовлює структуру музичної моторності. Запропоновано типологію музичної моторності. Систематизовані артикуляційно-ритмічні формули українських народних танців, які покладені в основу аналізу музики моторних жанрів українських композиторів. Виявлено особливості використання європейськими композиторами XIX–XX ст. вальсовості як логіко-семантичного прототипу.

Сформульовані положення складають **особистий внесок** автора в музикознавство і **виносяться на захист** дисертації.

**Теоретична цінність** дослідження полягає в тому, що поставлені проблеми можуть стимулювати подальше вивчення явища музичної моторності, а також нове осмислення «немоторних» типів музики, що є дуже важливим, наприклад, при вивченні позаєвропейських музичних культур і цілого ряду

явищ сучасної музики. Крім того, запропонований нами метод вивчення музичної моторності як енергії музичного руху дає новий матеріал для обґрунтування і уточнення мистецтвознавчого і загальноестетичного розуміння руху, для розкриття діалектики загального і особливого в структурі і функціях художнього руху в різних видах мистецтва.

**Практичне значення дисертації** полягає, по-перше, в тому, що в ній узагальнений значний обсяг фактологічного матеріалу, пов'язаного з генезисом і семантикою музичної моторності, що надає можливість використання матеріалів дослідження в наступних курсах: аналіз музичних творів, теорія та історія художніх стилів в мистецтві, теорія та історія культури, теорія та історія виконавства.

По-друге, знання жестової природи музичної моторності допоможе музиканту в процесі виконання твору вірно розподіляти прийоми агогіки та артикуляції, темпові градації, доводити виконання до професійно-точного відображення «життєво-інтонаційного потоку», тобто «ритму життєвої пульсації в музиці».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Тематика дисертаційного дослідження погоджена з планами роботи кафедри теорії музики та композиції і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОДМА імені А.В.Нежданової на 2000-2006 роки, зокрема темі №1 – «Логіка і методологія музикознавчого дослідження». Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ОДМА імені А.В.Нежданової від 28.09.2001 р., протокол №2.

**Апробація матеріалів.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики та композиції Одеської державної музичної академії ім. А.В.Нежданової. Основні ідеї та положення роботи були викладені в доповідях на 13 всеукраїнських та міжнародних конференціях, серед яких: Міжнародна наукова конференція, присвячена пам'яті Ф.Колеси та А.Лорда «Усна епіка: етнічні традиції та виконавство» (Київ, 1997); Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 1998); Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених «Молодість третього тисячеліття: гуманитарні проблеми і пути их решения» (Одеса, 2000); Міжнародний музикознавчий семінар «Музыкальная культура: Восток-Запад» (Одеса, 2001); Міжнародна науково-методична конференція «Трансформація музикального образования: проблемы исполнительства» (Одеса, 2001); Міжнародний музикознавчий семінар «Схід-Захід: музичне мистецтво і культура» (Одеса, 2002); Міжнародна науково-практична конференція «Восток-Запад: культура и цивилизация» (Одеса, 2002); Міжнародна науково-практична конференція «Захід-Схід: музичне мистецтво і культура» (Одеса, 2003); Міжнародна науково-практична конференція «Культура та цивілізація. Схід та Захід» (Одеса, 2003); Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність», присвячений К.Ф.Данькевичу (Одеса, 2003); Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Шляхи новаторства в українській музиці ХХ століття» (до 115-ї річниці від дня народження Л.М.Ревуцького) (Київ, 2004); VI Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ,

2004); Міжнародна наукова-творча конференція «Музичні інформаційні технології. Досвід та проблема розвитку» (Одеса, 2004).

**Основні положення та висновки** дослідження були опубліковані у 8 одноосібних статтях, з яких 5 розміщені у фахових виданнях.

**Структура дисертації.** Робота складається із вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел кількістю 288 найменувань та двох додатків. Обсяг роботи складає 197 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовуються актуальність обраної теми, її наукова новизна, визначаються об'єкт, предмет, мета, завдання, методологічні засади дослідження, розкривається його науково-теоретична, методична та практична цінність, вказуються головні положення, що виносяться на захист. Розкривається також методологічна значущість положення І. Котляревського про «нетотожність поняття і слова, про духовну насиченість поняттєвості, різноманіття форм переходів розумової діяльності в інші її форми». Наведене положення презентує пріоритетний напрям сучасного музикознавства, пов'язаний з вивченням іманентних засад музичного мислення та дискурсивних можливостей його музикознавчого аналізу.

**Розділ 1 «Моторність в науково-поняттєвій системі музикознавства»** присвячений з'ясуванню появи, визначення та існування поняття музичної моторності у поняттєвому апараті музикознавства.

У **підрозділі 1.1. «Обґрунтування семіотичного підходу до проблеми музичної моторності»** з'ясовується здатність музичної моторності виступати «знаком вищого порядку», надається порівняльна характеристика музикознавчих визначень і класифікацій «знаку».

Застосування семіотичного підходу дає можливість включення явища музичної моторності до ряду знакових систем, а також розгляду музичної моторності, перш за все з погляду на сприйняття музики. Дослідницька позиція автора визначається визнанням особливої семантики музичної моторності, тобто специфічних значень, що виникли у процесі її формування та еволюції, і адресують сприйняття до широкого кола екстра- і інтромазичних явищ.

На основі проведеної теоретико-аналітичної роботи пропонується висновок, що структурно-семантичні формули музичної моторності є знаково-значущими формулами, в яких знак як предметний, матеріалізований вираз (втільнений в звучанні або нотній графіці) може відокремлюватися від значень, тобто структурна та семантична функції знаку можуть існувати окремо одна від одної.

**Підрозділ 1.2. «Актуальні аспекти проблеми генезису знаків музичної мови»** присвячений розгляду сучасного наукового трактування походження мови в цілому, зокрема, музичної мови, як такої, що має знакову природу.

Спираючись на праці вчених-психологів і нейрофізіологів про те, що словесній мові передує її несловесне формування, тобто про первинність процесу створення думки у правій півкулі мозку, яка керує невербальними

інтонаційними засобами спілкування (звуковими – голос, музичний звук; зоровими – жест і міміка), та на дослідження музикознавців, які займалися проблемою генезису знаків музичної мови, зроблено наступні висновки:

- той факт, що звукова інтонація, жест і міміка «керуються» з одного центру (права півкуля мозку) є важливим чинником їхньої спільності, єдиної природи і служить суттєвим аргументом для їх теоретичного зближення;

- в основі музичної мови лежать два первісних засоби спілкування і передачі певної духовної інформації – словесна мова і мова рухів, тобто людська моторність («енергія живого руху», М. Бернштейн), і вона первинна тому що саме рух виступає умовою виникнення й розвитку сприйняття і відчуття;

- інтонація стає музичною мовою, тобто засобом вираження і передачі образно-значущої інформації, тоді, коли формується у часі по законах логіки музичного руху;

- не тільки на ранніх етапах, але й в подальшому розвитку музики моторно-пластична сторона або безпосередньо організовувала музичний рух (при поєднанні музики з танцем, процесією, пантомімою), або ставала однією з найважливіших засад інтонування у психологічно-асоціативній формі.

Виявляється, що категорія музичної моторності базується на своєрідній «прихованій анаграмі» людської тілесності як онтологічній формулі смислотворення, а саме: тип музичної моторності, який організує музичний рух, виступає умовою існування інтонаційної системи музики.

У *підрозділі 1.3. «Від категорій „рух“, „жест“ – до категорій „музична моторність“* розглядається категорія «музична моторність» з точки зору появи поняття, його послідовної розробки та застосування у музикознавстві.

Вивченню музичної моторності передують звернення до категорії руху, його значення у людському житті, діяльності і культурі, оскільки саме явище руху як загального життєвого феномена передуює і веде до явища музичної моторності: нескінченність руху світу одухотворяється музичною свідомістю, стаючи вже багатством внутрішнього світу людини. З цих позицій музичний час і організуюча його музична моторність виявляються якісно новою, суто людською, соціально-обумовленою формою руху.

Запропоновані авторське визначення та класифікація моторності як загальноестетичної та культурологічної категорії: діяльні, смислові та емоційні рухи. В зв'язку з цим розглядаються вчення античних філософів про існування закономірних співвідношень між фізичними діями людини і її психічними характеристиками, дослідження сучасних психологів та фізіологів, які запроваджують розуміння рухів людини як видимих форм психічних процесів. У цьому плані велику цінність має дослідження категорії жесту, як деякої універсальної реалії, що функціонує у житті, мистецтві, взагалі у культурі, вивчення якого стає у дисертації перехідним моментом від відображення життя у русі до категорії музичної моторності.

З метою дотримання наукової коректності застосування терміну «музична моторність» і запобігання синонімічності і взаємозамінності визначень, надається чітке розмежування та ієрархічна підлеглість наступних дефініцій – «музичний рух», «музичний розвиток», «музична пластичність», «музична

моторність».

Пропонуються наступні визначення музичної моторності: а) як категорії – форма осмислення руху всього навколишнього світу і людини в науково-поняттєвій системі музикознавства та художньо-поняттєві системі музики; б) як явища – загальна якість художнього звуко-інтонаційного руху, яка відбивається у його часовій організації як проявлення різної «пульсації життєвої енергії».

**Підрозділ 1.4. «Концепційне поле музичної моторності»** присвячений виявленню багатовимірності поняття та явища музичної моторності, яка містить у собі систему категорій та понять нижчого порядку, тобто інший рівень її осмислення.

Пропонується вважати найбільш узагальненими сферами осмислення музичної моторності: первинно-жанрову та вторинно-жанрову сфери. Виходячи з цього, створена схематична таблиця, яка відображує ідею існуючого концепційного поля музичної моторності.

При аналізуванні наукових робіт, присвячених проблемам слухацького сприйняття музичної моторності, підкреслюється значна роль принципу м'язового уподібнення і робиться висновок, що саме «артикуляційний рух» (або моторно-артикуляційний навик) є полісенсорним «органом» сприйняття музики. У розробці музичної моторності як виконавського феномену наводяться думки музикознавців про первинність моторності у виконавському мистецтві, а саме, що вимовлення або «співтворення» музичного тексту відбувається через його фізичне, м'язове відчуття.

Розгляд музичної моторності у конструктивно-змістовному аспекті пропонується як форма її осмислення в якості енергетичної структурності музичного руху. Загальноприйнятий погляд науковців на основи музичного мистецтва єднає всі моменти руху у музиці в одному всеосяжному понятті ритму (дослідження В. Холопової, О. Руч'євської, Н. Афоніної та ін.). На нашу думку, явище, яке Е. Курт позначає як «особлива форма руху» в музиці, а сучасні дослідники дефінують як «ритм у широкому розумінні», і є явищем музичної моторності.

Виходячи з нашого визначення явища музичної моторності, ми виносимо наступні положення: а) музична моторність є конструктивно-процесуальним явищем, що забезпечує цілісність художньо-образної системи музики; б) музична моторність є естетично-змістовним феноменом, що визначає рух «художньо-емоційного потоку», згущує і розріджує у ньому часові зміни, обумовлені ідейним задумом твору.

Доводиться, що музична моторність забезпечує взаємозв'язки у системі «музичний образ – музичний час», внаслідок чого останній ніколи не сприймається як «пустий», позазмістовний. Простежується взаємозалежність між метроритмом і моторністю: з одного боку, саме концепція моторності обумовлює можливість існування і розвитку того чи іншого метроритмічного мислення, а з іншого – концепція моторності не існує без своєї реалізації у системі більш дрібних часових структур, у якій звичну категоріальну пару «метр-ритм» пропонується розширити до «темп-метр-ритм-артикуляція».

У **підрозділі 1.5. «Структура музичної моторності»** розкривається

структура організації музичної моторності, котра складається з комплексу моторних знаків, серед яких визначальними є темп, ритм (у вузькому значенні), метр, артикуляція тощо. Пропонується порівняльний аналіз їх існуючих визначень та виокремлення тих, які відповідаються нашому уявленню про них, як про взаємодіючі елементи структури музичної моторності. Постановка питання про співвідношення основних елементів структури дозволяє довести той факт, що різні типи моторності обумовлені неоднаковими способами взаємозв'язків їх структурних елементів. Крім того, відмічається, що розуміння музичної моторності як якості музичного руху стає можливим з затвердженням принципу «функціонального числення і подільності імпульсів енергії» в безперервно рухомій часовій тканині, який визначає природу квалітативного мислення. Саме тут на перший план виходить уявлення про принцип пову безперервність і, як наслідок, імпульсно-енергетичну подільність (за визначенням музичної моторності Б. Яворським) потоку музичного часу.

*Підрозділ 1.6. «Музичний жест як конструктивно-процесуальна одиниця музичної моторності»* репрезентує аналіз найменшої умовної поняттєвої одиниці музичної моторності як структурно-змістовного феномену в науково-поняттєвій системі музикознавства, що є спроможною позначати як сам рух в його процесуальності (жест-рух), так і «згорнутий» рух.

На цьому етапі дослідження вводяться та визначаються два нові поняття, що термінологічно відображають розуміння континуальності та дискретності музичної моторності. Це, у першому випадку – «моторне інтонування», котре представляє собою систему музично-часового руху як процес, відображуючий безперервне становлення художнього потоку свідомості, а в іншому – «моторна інтонація», яка є елементом музично-часового руху в якості структури.

Якщо для розуміння моторного інтонування, тобто музично-жестового процесу у його логічному аспекті, пропонується введення умовного терміну «артикульований темпометрритм», що вказує на взаємодію і взаємовплив елементів структури моторного інтонування (це явище ще може бути названим більш звичним терміном – цілісна артикуляційно-ритмічна формула), то для визначення музичного жесту як фрагменту моторного інтонування розроблений новий збиральний термін «квомота» (qualitas – «якість», motus – «рух») – одиниця музичної моторності, що виявляє певну якість музичного руху, його енергію в процесі звучання музики, і дає можливість словесно оперувати музичними жєстами і взагалі музичною моторністю, не «знімаючи» їх процесуальності. Виходячи з того, що музичні жєсти часто уподібнюються тілесним жєстам (або можуть бути осмислені в них і через них), ми пропонуємо свою класифікацію квомот, засновану на певних параметрах і атрибутах людських рухів.

Підсумком розгляду категорії музичного жесту стало складення діаграм, в котрій відображується загальне розуміння існування категорії музичного жесту у науково-поняттєвій системі музики.

**Розділ 2 «Моторність у художньо-поняттєвій системі музики»** присвячений вияву категоріальної значущості музичної моторності як безпосередньо художнього явища.

**Підрозділ 2.1. «Жанрово-стилістична типологія моторності в музиці»** присвячений розробці та класифікації існуючих типів музичної моторності.

Для виявлення сутності моторності в музиці запропоновані та визначені наступні поняття: музична моторна універсалія – як логіко-емоційна одиниця інформаційної цілісності в музиці; моторний фонд музичного жанру, стилю – як сукупність музичних моторних універсалій, що є необхідними для нейропсихологічного «механізму» сприйняття певних жанрів і стилів, яке здійснюється за допомогою моторно-композиційних формул, що об'єднують певні артикуляційно-ритмічні та інтонаційні формули; музично-моторний базис культури – як сукупність жанрових і стильових моторних універсалій у певних історичних і культурних рамках; моторний образ світу – як значеннєве поле, сукупність характеристик і уявлень, притаманних тим чи іншим руховим проявам художньо-культурної інформації.

Виходячи з того, що художнє переживання музики, котре збагачується руховими асоціаціями, відкриває можливості пізнання не тільки конкретного образу, але й типового узагальнення, що становить суть того чи іншого музичного жанру, пропонується власне розуміння системи жанрово-стилістичних типів музичної моторності. Обговорені існуючі в музикознавстві визначення жанру як однієї з корінних категорій музики, визначені жанрово-стилістичні прототипи музичної моторності, що одночасно є «логіко-семантичними прототипами» (термін В. Холопової) в образній системі музики, тобто працюють як своєрідні художні поняття.

Всю сферу музичної моторності розподілено на специфічні форми – риторичні, механістичні та пластичні типи інтонування (в яких переважає імпульсно-енергетична подільність потоку музичного часу, тобто регулярна ритміка) і неспецифічні форми – поліфонічні, мовленнєві, імпровізаційні та сонорні типи інтонування (в яких суттєвою є нерегулярна ритміка). В свою чергу, для визначення двох різновидів пластичного типу музичної моторності використовуються поняття «загальні форми руху» (з характерною загально-впорядкованою ритмікою, яка умовно розділена за статуарним та динамічним принципами пластичності) та поняття «танцювальність» (з характерною індивідуалізовано-впорядкованою ритмікою). Пропонується розподіл танцювальності як типу музичної моторності на декларовану (конкретно-жанрова, узагальнено-жанрова, комбінована форми танцювальності), недеklarовану (завуальована та «знята» форми), та балетну танцювальність (конкретно-жанрова, дансанта, музика-хід та мімічна форми).

**Підрозділ 2.2. «Танець як форма художньої діяльності»** присвячено комплексному дослідженню всіх компонентів мистецтва танцю в аспекті їх моторної організації. Пропонується введення поняття пластично-рухової композиції, що має провідне образно-виразне значення, і, в свою чергу, розподіляється на певні структурні побудови: коліно, фігура, па, стопа, арсис та тезис, жест. Для більш чіткого уявлення про цілісність структури моторного інтонування танцю наводяться аналогії між рухово-пластичними, музичними та словесними (якщо вони є) компонентами танцю.

Спіраючись на праці О. Леонтьєва, В. Холопової запропонований ав-

торський варіант розгляду можливих функціональних значень танців.

У підрозділі 2.3. «*Структурно-семантичні формули українських танців в народній та професійній музичній творчості*» розкриваються суттєві риси нової методики аналізу танців та проводиться дослідження багатопланової структури танцю, результатами чого стали:

- розробка власного методу графічного запису танцювальних рухів;
- складення таблиці відображення пластично-рухової лексики танцю в музичній артикуляції, котра зумовлена структурою, характером, експресивністю танцювальних рухів;
- класифікація всіх основних «па» українського танцю за принципом однорідності руху, за ступенем складності та характером виконання;
- складення таблиці співвідношення танцювальних «па» із артикуляційно-ритмічними формулами у танцювальній музиці, де ритмічні фігури виводяться з аналізу структури українських «па», описаних О. Гуменюком, а артикуляція у них пропонується відповідно до характеру виконання елементів руху;
- створення загальних моторно-композиційних формул для окремих видів українських танців, які підтверджують підпорядкованість всіх компонентів танцю єдиному енергетичному процесу, тобто певній моторній організації;
- розподілення танцювальних «па» за їх приналежністю до тих або інших стоп для виокремлення окремих видів артикуляційно-ритмічних формул.

Вказується, що композиторська національна свідомість акумулює в собі синтез соціального та індивідуально-психологічного, раціонального та емоціонального початків народної музики через моторно-інтонаційне образне мислення. Вслід за Г. Головинським, який визначає три етапи у розвитку української професійної музики, з характерним для кожного з них підходом до народного танцю – запозичення, узагальнення і трансформація, розглядаються твори українських композиторів, у яких більш наглядно реалізуються характерні підходи до втілення моторно-композиційних формул танців, а саме:

- запозичення – С. Гулак-Артемівський «Запорожець за Дунаєм», М. Лисенко *Друга рапсодія*;
- узагальнення – М. Скорульський *Фортепіанний квінтет es-moll*, В. Косенко «Класичне тріо», Б. Лятошинський «Український квінтет»;
- трансформація – Ю. Іценко *Фортепіанне тріо*, Є. Станкович «На Верховині», Г. Ляшенко «Карпатські новели», О. Кива «Український триптих», Л. Колодуб «Троїсти музики», М. Скорик «Гуцульський триптих», «Карпатський» концерт, Я. Верещакін «Musica Rustica», а також твори В. Зубицького, І. Кириліної, В. Губи, та ін.

У Підрозділі 2.4. «*Вальсовість як логіко-семантичний прототип в творчості європейських композиторів XIX-XX століть*» висвітлюється «життя» вальсовості як знаку у вторинних музичних жанрах.

Пропонується систематизація семантичних ознак вальсовості, осмислюється типологія вальсовості як музичної моторної універсалії.

Підкреслюється, що однією з головних особливостей у використуванні композиторами XIX-XX століть вальсовості як «інтонаційної моделі» (термін В. Москаленко) є подолання жорстких моторно-композиційних формул у творах, що належать до декларуючого типу танцювальності, тобто у творах із словесно позначеним жанровим визначенням вальсу у назві.

Розроблена класифікація існуючих «програмних» вальсів за жанровими ознаками: романтичні танцювальні мініатюри, «блискучі» концертні вальси, симфонічні твори, що асимілюють романтичну програмність, джаз-вальс, та наведені їх загальні риси.

Зазначається, що у непрограмну музику вальсовість привносить елементи такої знакової системи, що є однаково відомою композитору і слухачу, звідси відповідність художнього повідомлення та його сприйняття. Підкреслюється, що жанровий елемент у русі еволюції стає стильовим, тобто утворюється особлива сфера вальсовості. Моторно-композиційні формули вальсу дають композиторам готовий матеріал для подальшої творчої переробки; ці формули виступають раніше складеними музичними моделями, в яких реалії навколишньої дійсності «згорнулися» у певні звукові структури. Інакше кажучи, моторно-композиційна формула вальсу є своєрідним «ключовим словом» у творчості композитора.

Водночас наводяться приклади використання вальсовості в якості логіко-семантичного прототипу в інструментальних мініатюрах, у фортепіанних циклах, в симфонічних та камерно-інструментальних творах, балетах, камерно-вокальних циклах та операх композиторів XIX–XX ст.

У *підрозділі 2.5. «Категорія музичної моторності як диригентський феномен»* доводиться, що диригування – це пластична схема моторно-інтонаційного процесу, у якому перехід від ідеальної моделі звучання на рівень тілесних реакцій є переходом від уявлення музики до її переживання і вираження, котре здійснюється як переведення внутрішнього моторного інтонування у реальні пластично-рухові відчуття. Якщо композитори користуються моторно-композиційними формулами як логіко-семантичними прототипами, іншою мовою – переводять рухи навколишнього світу і людини у звукообрази, то диригент робить протилежне – передає колективу музикантів своє внутрішнє відчуття, тобто свою ідеальну художньо-поняттєву модель музики, і, зокрема, її моторну організацію, через жести і міміку, тобто через реальний рух.

Підкреслюється, що створення різних форм диригентських жестів безпосередньо втілює організацію часу та простору у творі. Як приклад проаналізовано різні варіанти відображення у жестах диригента такого неординарного музичного фактору як фермата.

Наголошується, що в залежності від зміни характерних рис музичної моторності у різних стилях і напрямках музики, змінювалося і її осмислення в диригуванні, а разом з тим і сама техніка диригента. В зв'язку з цим можна розглядати різновиди класичної, романтичної та сучасної диригентських технік.

У висновках підведені підсумки дослідження і сформульовані основні положення, які стали результатом роботи:

1. У цілому дисертаційне дослідження дозволяє стверджувати, що явище музичної моторності можна розглядати в двох системних площинах – як категорію музикознавства, тобто як теоретичне наукове поняття, що стає засадничим для досить широкого кола інших музикознавчих понять, і як логіко-семантичний прототип художнього образу у музиці, тобто як специфічне музичне поняття, що невід’ємне від властивостей музичної мови, знакового походження музики та її жанрово-стилістичного змісту.

2. Поєднання двох названих системних вимірів є основою концепційного підходу, зумовлює його принципову наукову новизну, зокрема стосовно явища і поняття музичної моторності. Саме концептуалізація музичної моторності у музикознавчому дослідженні дозволяє відкривати значущість цього явища на рівні музики як мовного об’єкту. Проведене дослідження відкриває концепційне поле музичної моторності у його основних складових – від первинно-жанрової сфери до моторності як диригентського феномену.

3. Завдання концептуалізації зумовлює поєднання у річищі провідного підходу роботи таких методів як семіотичний, культурологічний, дискурсивний, феноменологічний, музикознавчий структурно-композиційний та жанрово-стилістичний, деяких інших методів вивчення предмету дослідження. Внаслідок застосування названих методів музична моторність повинна відповідно визначатись як:

- система структурно-семантичних, тобто знаково-значущих елементів, яка має предметну матеріалізовану та ейдетичну семантичну сторони, що дозволяє характеризувати музичну моторність в цілому як знакову сферу;
- діяльнісно-творчий феномен, пов’язаний з формуванням семантичних настанов культури, певна жанрово-стилістична галузь музичної творчості;
- інтердисциплінарне поняття, що виступає формою усвідомлення руху всього навколишнього світу і людини, пов’язане з провідними категоріями філософії, естетики, психології, психофізіології, мистецтвознавства, музикознавства, що є здатним стати основою окремої наукової теорії;
- самостійне художнє поняття, що існує за власними правилами; загальна якість музичного руху, яка відбивається у його часовій організації як проявах різної пульсації життєвої енергії, тобто енергетична структурність музичного руху;
- конструктивно-процесуальне явище, що забезпечує цілісність та завершеність музичної композиції, співіснує з явищем музичного твору, набуваючи разом з ним структурної автономії, сукупність структурно-семантичних одиниць музичного тексту;
- внутрішньо-композиційний жанрово-стилістичний тип, структурно-семантична формула; звідси виявлені специфічні та неспецифічні форми музичної моторності; пластичні типи музичної моторності; декларована, недекларована, балетна танцювальність; конкретно-жанрова, уза-

гальнено-жанрова, комбінована поліжанрова танцювальність та їх ієрархічна взаємозалежність.

4. Окрім запропонованих визначень, семіотичний підхід дає можливість виявляти життєві реальні прообрази музичної моторності, розподіляти семантику її музично-знакових засобів на умовно-фіксовану і нефіксовану, пояснювати моторну семантику не тільки узагальненням безлічі власне музичних асоціацій, але й підсумком взаємодії музики з широким життєвим досвідом людини, тобто вказує на її обумовленість певними жанрами музичного мистецтва, з їх особливостями функціонування у музиці, та ширше, у людському житті.

5. Моторність є суттєвим проявом культурної семантики, формою існування важливих культурних смислів. Саме зв'язок з домінуючими семантичними тенденціями культури забезпечує значущість музичного знаку та його еволюцію. Культурологічний підхід дозволяє зокрема протиставляти та вивчати провідні риси первинної та вторинної жанрових форм існування моторності. Ним пояснюється структура аналітичних розділів роботи та вибір матеріалу, а саме танцю та вальсу, танцювальності та вальсовості, як таких жанрових форм та жанрово-стилістичних прототипів музичного змісту, що переконливо демонструють взаємодію первинних та вторинних властивостей музичного мислення (звісно на жанровому рівні). Зокрема, вальсовість набуває структурно-композиційної та стилістичної автономії, стає окремою жанровою одиницею, тобто «інтонаційною моделлю» музики.

6. Дискурсивний підхід, пов'язаний з вивченням та систематизацією існуючих теоретичних передумов створення концепції музичної моторності, дозволяє визначати провідні риси моторності у її загальнолюдському та специфічно-музичному виразі. Виявляється спорідненість поняття моторності з розгалуженим рядом естетико-філософських, культурологічних та музикознавчих категорій, таких як час, рух, простір, жест, інтонація, ритм, метр, артикуляція, жанрова стилістика, логіко-семантичний прототип, «інтонаційна модель». У контексті дослідження саме дискурсивний підхід забезпечує центральне положення категорії «музична моторність» та розкриття її системоутворюючих можливостей щодо інших музикознавчих та художньо-музичних понять.

7. Музична моторність як художнє поняття спирається на іманентні знакові структури, до яких належать певні структурні елементи. Саме тому, наприклад, стилістичний зміст музичної моторності найбільш адекватно передається ритмічними схемами, наближеними до специфічних музичних знаків. Тобто феномен музичної моторності як такий існує і розвивається у власній художній системі відношень і адекватно оцінюється лише в контексті музично-інтонаційного процесу при опорі на музичний текст як структурно-семантичну цілісність.

8. Стилiстичний пiдхiд у його поєднаннi з культурологiчним дає можливість виокремлювати та аналізувати танець як синкретичний жанр, що перетворює позамузичні чинники моторності у специфічно-художні інтромузичні. Дослідження значної кількості українських танців (більш за 200) дозволило визначити співвідношення танцювальних па із артикуляційно-

ритмічними формулами. Запропонований аналіз вперше виявляє генетичне джерело танцювальної музики – танцювальні людські рухи, залежність артикуляційно-ритмічних особливостей танцювальної мелодики від можливостей пластично-рухової лексики.

9. Вивчення та типологія вальсовості спирається на поєднання стилістичного і жанрового структурно-композиційного підходів. В залежності від жанрово-композиційного трактування виділяються типова та нетипова образні сфери вальсовості. Третій суттєвий підхід до відбиття семантики вальсів – виявлення можливостей амбівалентності їх образно-виразної суті. Вальс, як європейська музична моторна універсальї стає загальносвітовим художнім поняттям, об'єднуючи різні етноси єдиною «пульсацією життєвої енергії».

#### Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Суббота О. Жанрова типологія і функції танців як явищ художньої культури // Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть. Збірка наукових праць. – Харків: Каравела, 1999. – С.66-76.
2. Суббота О. Особливості функціональної еволюції танцю в молодіжній культурі // Молодь III тисячоліття: гуманітарні проблеми та шляхи їх розв'язання. Сб. наукових статей. – Т.2. – Одеса, 2000. – С.65-70.
3. Суббота О. Про методикку комплексного аналізу структури танців // Музичне мистецтво і культура. – Вип.1 / Гол. ред. Сокол О.В. – Одеса: Астропринт, 2000. – С.102-112.
4. Суббота О. Особливості моторно-інтонаційної природи музики // Музичне мистецтво і культура. – Вип.2 / Гол. ред. Сокол О.В. – Одеса: Астропринт, 2001. – С. 141-151.
5. Суббота О. Осмислення музичної моторності в контексті розвитку національних культур // Науковий вісник. Всеукраїнська асоціація молодих науковців. – Гуманітарні науки: історія, соціологія, політологія, психологія, мистецтвознавство. – №3. – Київ – Одеса, 2002. – С.108-114.
6. Суббота О. До питання про моторні універсальї в генезі музичного мистецтва // Музичне мистецтво і культура. – Вип.3 / Гол. ред. Сокол О.В. – Одеса: Астропринт, 2002. – С. 74-81.
7. Суббота О. Жест як універсальна реалія буття // Музичне мистецтво і культура. – Вип.4. Кн. 2 / Гол. ред. Сокол О.В. – Одеса: Друк, 2004. – С.54-65.
8. Суббота О. Танцювальність у контексті музичної моторності // Київське музикознавство. Зб. наукових праць. – Вип.17. – К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2005. – С.34-39.

## АНОТАЦІЯ

**Суббота О.В. Музична моторність як категорія музикознавства.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська державна музична академія імені А.В.Нежданової. – Одеса, 2005.

Дисертація присвячена дослідженню категорії музичної моторності на основі концепційного підходу, який дозволяє виявити її подвійний смисл як музичного явища та музикознавчого поняття. Досліджено генезис, шляхи розвитку, системні зв'язки музичної моторності. Визначені складові концепційного поля музичної моторності та її власної структури. Залучені і аргументовані нові терміни, що є супутніми категорії «музична моторність»: музичний жест, артикуляційно-ритмічна формула, квомота, моторне інтонування, моторна інтонація, музичні моторні універсалиї, моторний фонд жанру, музично-моторний базис культури чи епохи, моторний образ всесвіту. Створена жанрово-стилістична типологія музичної моторності.

Аналітичний матеріал дослідження підтверджує положення, що музична моторність виявляється як енергетична структурність музичного руху та є логіко-семантичним прототипом художнього образу у музиці.

**Ключові слова:** моторність, музична моторність, моторне інтонування, жест, танець, танцювальність, вальсовість.

## АНОТАЦІЯ

**Суббота О. В. Музыкальная моторность как категория музыковедения.** – Рукопись.

Дисертація на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Одесская государственная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. – Одесса, 2005.

Дисертація посвящена исследованию категории музыкальной моторности на уровне концепционного подхода, который позволяет выявить и объединить два ее системных измерения: как категории музыковедения, являющейся основополагающей для определённого круга научно-теоретических понятий, и как специфически музыкального понятия, неотъемлемого от свойств музыкального языка, знакового происхождения музыки и ее жанрово-стилистического содержания.

Концептуализация музыкальной моторности обусловила объединение семиотического, культурологического, дискурсивного, феноменологического, музыковедческого структурно-композиционного и стилистического методов изучения предмета и позволила вывести соответствующие определения музыкальной моторности в русле проблемы понимания. Выявлено родство понятия моторности с целым рядом эстетико-философских, культурологических и музыковедческих категорий, таких как время, движение, пространство, жест, интонация, ритм, метр, артикуляция, жанровая стилистика, «логико-

семантический прототип», «интонационная модель».

Исследован генезис, пути развития, системные связи музыкальной моторности как художественной универсалии и как своеобразного метазнака музыкального мышления. Определены составляющие концепционного поля музыкальной моторности и ее структуры как конструктивно-процессуального и эстетико-содержательного феномена. Предложена и аргументирована собственная система понятий относительно категории музыкальной моторности: музыкальный жест, артикуляционно-ритмическая формула, квомота, моторное интонирование, моторная интонация, музыкальные моторные универсалии, моторный фонд жанра, музыкально-моторный базис культуры или эпохи, моторный образ мира. На основе системного подхода создана жанрово-стилистическая типология музыкальной моторности.

Аналитический материал исследования подтверждает положение о том, что музыкальная моторность является энергетической структурой музыкального движения и логико-семантическим прототипом художественного образа в музыке.

**Ключевые слова:** моторность, музыкальная моторность, моторная интонация, жест, танец, танцевальность, вальсовость.

## ANNOTATION

**Subbota O.V. Musical motivity as a category of musicology.** – Manuscript.

The dissertation on the competition of a scientific degree of candidate of art according in speciality 17.00.03 – Musical Art. – Odessa State musical academy by A.B. Nezhdanova. – Odessa, 2005.

The dissertation is dedicated to the research of the category of musical motivity of the level of conceptional approach which helps to display its double sense as a musical phenomenon and musicological notion. Genesis, ways of development and system connections were researched. Components of conceptional field of musical motivity and its structure were defined. New terms accompanying the category “musical motivity” were offered and proved. They are musical gesture, articulatory-rhythmical formula, quomota, motor intontion, motor intonation, musical motor universals, motor fund, musical motor basis of culture and epoch, motor mode of world. Genre stylistic typology of musical motivity was created.

An analytical material of research confirms the thesis that musical motivity is a power base structure of music motion and logically semantic prototype of the art image in music.

**Key words:** motivity, musical motivity, motor intonation, gesture, dance, dancity, valsity.

ЛНБ ім. В. Стефанива  
АН України

F. N. S.  
T. G. T.

653544

АВ 64.189  
М И С Т.

**АВ 64.189**

Підписано до друку 08.04.2005 р. Формат 60х90/16

Умовних друк. арк. 0,9. Обл.-вид.арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 75.

Папір офсетний. Різографія.

Надруковано у друкарні видавництва "ВМВ"

65053, м.Одеса, пр.Добровольського, 82А. Т. (048) 751-1890

[www.vmv.odessa.ua](http://www.vmv.odessa.ua)

**М И С Т**