

ЛІТЕРАТУРА

1. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка / М. Береговский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text11.php.
2. Концерт еврейского оркестра Pushkin Klezmer Band [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <https://cultprostir.ua/ru/event/koncert-evreyskogo-orkestra-pushkin-klezmer-band>.
3. Сергушкин А. Все цвета музыки на фестивале “Виват, Баян!” / Алексей Сергушкин // Самара и Губерния, № 2/2013 (июнь). – С. 86–88.
4. Сидоренко І. Г. Полікультурність та ідентичність як чинники самовизначення особистості / І. Г. Сидоренко, В. С. Федосова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 33. – С. 231–238.
5. Сімейний оркестр Konsonans-Retro відкриє гала-концерт фестивалю LVIVKLEZFEST-2018 традиційною весільною клезмерською музикою [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.klezfest.lviv.ua/ua/uchasnyky/razom/54-konsonans-retro-mkodyma-ukraina-odeska-obl.html>.
6. Щепакін В. М. Клезмерська музика в культурі України XIX – початку XX ст. / В. М. Щепакін // Культура України. Збірник наукових праць. – Х. : ХДАК, 2010. – Вип. 31. – С. 270–279.
7. Huntington R. Klezmer: Definition, Music & Instruments. – URL: <https://study.com/academy/lesson/klezmer-definition-music-instruments.html>.

REFERENCES

1. Beregovsky, M. Jewish folk instrumental music. – available at: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text11.php (accessed 25.09.2018). (in Russian).
2. Concert of the Jewish orchestra Pushkin Klezmer Band. – available at: <https://cultprostir.ua/ru/event/koncert-evreyskogo-orkestra-pushkin-klezmer-band> (accessed 30.09.2018) (in Russian).
3. Sergushkin, A. (2013). All the colors of music at the festival “Vivat, Bayan!”, *Samara i Guberniya* [Samara and the Province], Vol. 2, pp. 86–88. (in Russian).
4. Sidorenko, I. G. and Fedosova, V. S. (2014). Polyculture and identity as factors of personality self-determination, *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Actual problems of history, theories and practices of artistic culture], Vol. 33, pp. 231–238. (in Ukrainian).
5. The Konsonans-Retro family orchestra will open the gala concert of the LVIVKLEZFEST-2018 festival with traditional wedding klezmer music, available at: <http://www.klezfest.lviv.ua/ua/uchasnyky/razom/54-konsonans-retro-mkodyma-ukraina-odeska-obl.html> (accessed 1.10.2018). (in Ukrainian).
6. Schepakin, V. M. (2010). Klezmer music in the culture of Ukraine of the XIX – early XX centuries., *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], Vol. 31, pp. 270–279. (in Ukrainian).
7. Huntington, R. Klezmer: Definition, Music & Instrument. – available at: <https://study.com/academy/lesson/klezmer-definition-music-instruments.html> (accessed 11.10.2018). (in English).

УДК 781.1

ORCID iD 0000-0001-7181-996X

Ольга Вороновська

АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИСУ
ЗНАКІВ МУЗИЧНОЇ МОВИ

У статті висвітлено сучасні наукові трактування походження мови в цілому, зокрема, музичної мови, як такої, що має знакову природу. Досліджено єдину природу звукової інтонації

та мови людських рухів. Охарактеризовано процес становлення звукової інтонації музичною мовою під час її формування у часі згідно із законами логіки музичного руху. Розглянуто моторно-пластичну сторону музики як одну з найважливіших засад інтонування у психологічно-асоціативній формі.

Ключові слова: музична мова, знак, музична інтонація, жест, музичний рух, інтонаційно-рухова природа музики.

Ольга Вороновская

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА ЗНАКОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

В статье освещены современные научные трактовки происхождения языка в целом, в частности, музыкального языка, как имеющего знаковую природу. Исследована общая природа звуковой интонации и языка человеческих движений. Охарактеризован процесс становления звуковой интонации в музыкальный язык при формировании её во времени по законам логики музыкального движения. Рассмотрена моторно-пластическая сторона музыки как одна из важнейших основ интонирования в психологически-ассоциативной форме.

Ключевые слова: музыкальный язык, знак, музыкальная интонация, жест, музыкальное движение, интонационно-пластическая природа музыки.

Olga Voronovskaya

ACTUAL ASPECTS OF THE PROBLEM OF MUSICAL LANGUAGE SIGNS GENESIS

This article is dedicated to studying of a modern scientific interpretation of language origin in general, and music language in particular, that has a sign nature. The interpretation of music as a separate type of language was established in art studies only with the development of semiotics. According to many researchers, the general theory of sign systems should be based on analytical concepts derived by linguistics.

If the essence of a language is to be a means of communication for people thanks to its ability to transmit certain spiritual information, then the structure of verbal speech will be only its peculiarity, and the languages of art, the musical language in particular, should be considered as full linguistic, sign-semiotic systems. The relevance of our research is to prove this issue.

The objectives of the article are the analysis of modern scientific interpretations of the human communication language origin; the study of the essence of music, the laws of its functioning and development in the system of languages; consideration of the single nature of sound intonation and the language of human movements; the study of the motor-plastic side of music as one of the most important base of intonation.

Thoughts are shown and transmitted not only through a sound form. Such non-verbal means as gesture, facial expressions and pantomime do not give way to a sound intonation and are in a deep relationship with it. The fact that a sound intonation and gesture are controlled by one center (right hemisphere of the brain) is an important point of their commonality, of a single nature and serves as an essential argument for their theoretical convergence.

In theoretical musicology there are a lot of scientific research dedicated to the problem of a genesis of a music art language. The structure of the analysis proposed by many researchers determines the presence of three arts which are based on gesture, word and sound, because these means are necessary and sufficient to fully express the emotional processes, that is to express the personal meaning of reality in musical matter that bears an aesthetic function. We believe that music as an immanent art is built not only on the basis of verbal intonations, but also on plastic intonations which reflect the movement of the whole surrounding world and, first of all, of a man.

Basing on the works of psychologists and neuroscientists that the verbal language is preceded by its non-verbal formation, that is the primacy of the process of creating thought in the right hemisphere of the brain, which controls non-verbal intonational means of communication (audio – voice, musical sound; visual – gesture and facial expressions) and on the study of musicologists who dealt with the problem of a musical language genesis, we made the following conclusions:

– the human movement lies at the basis of a musical art, in other words “the energy of a living movement” (M. Bernstein), and it is primary, because it is the movement that is the condition for the emergence and development of perception and sensation;

– intonation becomes a musical language, that is a means of expressing and transmitting figurative and semantic information when it is formalized in time according to the laws of the musical movement logic;

– not only in the early stages, but also in the further development of music the motor-plastic side either directly organized the musical movement (when combining music with dance, procession, pantomime), or became one of the most important foundations of intonation in a psychologically associative form;

– the category of musical movement is based on a kind of “hidden anagram” of human bodily activity as an ontological formula for meaning formation;

– the type of musical mobility that organizes the musical movement is the condition for the existence of the intonation system of music.

Keywords: *music language, sign, musical intonation, gesture, musical movement, intonational-plastic nature of music.*

Тракування музики як окремого різновиду мови утвердилося в мистецтвознавстві лише з розвитком семіотики. На думку багатьох дослідників, загальна теорія знакових систем повинна ґрунтуватися на аналітичних поняттях, вироблених лінгвістикою, оскільки вони “мають достатній ступінь спільності, що дає приступити з їхньою допомогою до семіологічного дослідження” [3, с. 115]. Але за такого підходу жодну мову, крім словесної, не може вважати мовою, тому що дискретність знаків, їх жорстка організаційна структура (граматика) та конкретне словесне значення кожного знака (семантика) властиві тільки словесній мові.

У визначенні музики як мови мистецтва ми дотримуємося думки Б. Асаф’єва 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. Якщо сутність мови – бути засобом спілкування людей, завдяки її здатності передавати їм певну духовну інформацію, то будова словесної мови буде лише її особливістю, а мова мистецтва, зокрема музичного, повинна бути визнана повноцінною (за всієї її своєрідності) мовною, знаково-семіотичною системою. У доведенні цього питання і полягає актуальність нашого дослідження генезису знаків музичної мови.

Сучасне наукове бачення щодо походження мови взагалі, тобто як знакового поведіння, відображено в роботах багатьох дослідників, серед яких Б. Якушин [28], Р. Барт [3], К. Бюлер [6]. Значну роботу щодо дослідження особливостей музичної мови здійснили В. Медушевський [16], Ю. Кон [13], С. Мальцев [14], М. Бонфельд [5], В. Холопова [25], О. Самойленко [21], С. Шип [26], Ю. Захаров [9], Г. Орлов [19], С. Раппопорт [20], А. Фарбштейн [24] та ін.

Мета статті – проаналізувати сучасні наукові трактування походження мови в цілому. Зрозуміти сутність музики, закони її функціонування та розвитку в системі мов людського спілкування. З цього погляду розглянути єдину природу звукової інтонації та мови людських рухів, дослідити моторно-пластичну сторону музики як одну з найважливіших засад інтонування у психологічно-асоціативній формі.

У цілому, все різноманіття знаків, що слугують завданням мистецтва, можна звести до акустичних (мистецтво слова, музика), оптичних (образотворчі види, архітектура, пластика) і синтетичних знаків (танці, театр, кінематограф). Музичні знаки за своєю природою належать до

класу акустичних. Проте ухвалення цієї тези не повинно заважати усвідомленню глибинних споріднених взаємин музичних знаків із жестовими, вербальними, а також графічними знаками.

Перш ніж розпочати розгляд проблеми генезису знаків музичної мови, стисло обговоримо сучасне наукове бачення щодо походження мови взагалі, тобто як знакового поведіння. У цьому плані великий інтерес становить книга “Гіпотези про походження мови” Б. Якушина [28]. Він запропонував таку ідею: знакова діяльність людини розпочалася з пантоміми. По-перше, за думкою автора, дані антропологів свідчать про те, що первісна людина не володіла рухливою нижньою щелепою, і виходить, не могла промовляти членороздільних звуків. Тому, за думкою вченого, єдине, до чого можна було прийти як до первісного засобу спілкування, – пантоміма [28]. З опису пантоміми, власне, починається і всяке дослідження знакового поведіння всіх колективних живих істот: “мова танцю” бджіл, “шлюбні танці” птахів і т. д.

Сучасна психологія, розглядаючи проблеми виникнення відчуття, сприйняття та психіки людини, поєднує їх із проблемою походження руху та дії взагалі. Це треба сприймати у тому розумінні, що живий рух можна розглядати як вихідну генетичну одиницю аналізу психічної реальності. Мова жестів як попередник словесної мови розглянута у численних дослідженнях М. Яковлева, М. Бернштейна, І. Сеченова, В. Вундта, М. Кагана, Я. Марра, Л. Виготського, К. Леві-Стросса, С. Ейзенштейна, О. Веселовського, Х. Міккіна, Т. Ніколаєвої та інших.

Жести створювали те предметне культурне середовище, яке надалі сприяло народженню абстрактного мислення людини. Єдність руху і психіки виявляється настільки виразно, що психологи обґрунтовують її так: “живий рух – це і є психіка..., рухи становлять ніби субстанцію образу”. Крім того, “у живому русі наявні як буттєві характеристики, так і характеристики, що прийнято називати власне психологічними, суб’єктивними. Іншими словами, у ньому присутні значення і зміст” [8, с. 76–78].

Якщо спочатку культура виступає як певна мова жестів у синкретичній, нерозчленованій єдності своєї сфери, то на наступному етапі розвитку культури та цивілізації – жести, набуваючи знаковості в духовно-перетворюючій діяльності людини як мовної системи, поряд із звуко-словесною, займають своє важливе значення у семіозі культури, що переконливо довів М. Каган [10, с. 278].

В. Медушевський відзначив цікаву властивість “правопівкульового мислення” – “інтимний зв’язок усіх його знакових систем”, завдяки якому музика отримує можливість узагальнити не лише свій власний досвід, а й досвід всієї культури: “у звуках музики відображені екстаз ритуального танцю, чемні жести галантної епохи, розміреність військової ходи, незоре різноманіття мовної виразності” [16, с. 43].

У теоретичному музикознавстві проблемі генезису мови музичного мистецтва присвячено багато наукових праць, у яких дослідники виділяють від двох до шести її формотворних початків. Г. Кнеплер бачить дві групи джерел музичної інтонації: з одного боку – “біогенні” та “мімогенні” імпульси (пов’язані, відповідно, з психофізіологією голосового апарату, тобто з “первинними” біологічними засобами звуковилучення, і далі – з мовою і рухом), а з іншого боку – “музикогенні”, що йдуть від “логіки звуковідносин” [30, с. 22]. Перший полюс – екстрамузичний, що групує джерела, які в реальній дійсності не є пов’язаними з музичними звуками (інтонації людської мови, охоплюючи і різного роду вигуки, крики, стогони, сміх та інше, а також “німі інтонації” жести, міміки, танцю, пластики людського тіла); другий – інтрамузичний, навкруги якого зібрані позамузичні імпульси, які, проте, споконвічно пов’язані з музичними звуками (сигнали труб, дзвінки, удар годинника і т. д.). М. Бонфельд доповнює запропоновані класифікації “важливим виміром, у якому функціонують імпульси, що йдуть від обох полюсів: це імпульси, що пробуджують властиву музиці здатність до синестезії, тобто до передачі за допомогою звуків уявлення про простір-час” [5].

У російському та українському музикознавстві проблемам генезису знаків музичної мови присвячені роботи С. Скребкова, Л. Мазеля, О. Сохора, В. Цуккермана, В. Холопової, В. Медушевського, О. Сокола та інших дослідників, більшість із яких обирають жанровий підхід у визначенні та класифікації першоджерел музичного мистецтва. Причому у деяких

роботах центром класифікації стає опора на первинні побутові жанри, а в інших – жанровий початок трактовано ширше, і він охоплює різні аспекти життєдіяльності людини. Як приклад, звернемося до вислову О. Сохора: “Стилі жанрів повсякденної музики складаються на основі найтіснішого зв’язку цих жанрів з повсякденним життям і практичною діяльністю людей, точніше кажучи – на основі їх безпосередньої участі у житті. Тому в первинних жанрах найлегше простежити початкові зв’язки музики з дійсністю” [23, с. 297].

А тепер звернемося до роботи “Художні принципи музичних стилів” С. Скребкова, в якій автор вказав на три основні жанрові типи музичного тематизму. “Два з них, – наголосив він, – є історично первинними: танцювальність (точніше моторність, охоплюючи усі види танцю, маршу, передані музикою рухи) і декламаційність (вигуки, заклики, голосіння, речитація і т. д.). Третій тип – аріозний розспів, кантілена – виникає у музиці... на основі перших двох і формується в міру досягнення музичним мистецтвом своєї художньої самостійності, незалежно від слова і танцю” [22, с. 17]. За С. Скребковим, три типи жанрової характерності тематизму – декламаційність, моторність і розспів – є різними сторонами музичного інтонування.

Таким чином, структура аналізу, яку запропонували багато дослідників, обумовлює наявність трьох музичних мистецтв, основою яких є жест, слово та звук, оскільки ці засоби потрібні та достатні для повноти вираження емоційних процесів, тобто для вираження особистісного смислу дійсності в музичній матерії, яка містить естетичну функцію.

Цікавим у цьому зв’язку є твердження В. Москаленка, який звернув увагу на спільний знаменник усіх виділених першоджерел музичної мови: “Найважливішим фактором єдності, генетичної синкретичності всієї тріади є сама людина, точніше, – властиві їй психофізіологічні можливості музично-творчого самовираження. Ґрунтуючись на пісенності, декламаційності і моториці, у процесі художнього самовираження можна не вдаватися до засобів, створених штучно, тобто до музичних інструментів” [17, с. 91]. На основі цього, В. Колоней зробив висновок про специфічну тілесну “природу” жанрових основ музики, зважаючи на те, що “тілесність самовираження на генетичному рівні постає перед нами як ланка, що єднає всі первинні жанрові засади в одне ціле, як основа їх синкретичності” [12, с. 285].

Виявляючи генезис знаків музичного мистецтва, дослідники виділяють два основні начала – рух і слово. Так, Б. Асаф’єв привертав увагу до того, що “процес інтонування, щоб стати музикою, або зливається з мовною інтонацією, або, минаючи слово, але відчуваючи вплив “німої інтонації” пластики і рухів людини, стає музичною мовою” [1, с. 211–212]. В. Холопова, говорячи про дві основи музики, що забезпечують її існування, виділила дві “глобальні концепції музики – мелодійну і ритмічну” [25, с. 26]. Диференціацію подібного типу зробили ще давньогрецькі філософи, виділивши як два самостійні види музичних побудов ритмопею (моторне інтонування) та мелопею (мовленнєве інтонування), причому першій вони віддавали більшу перевагу. Взагалі звуко-інтонаційність і ритмо-інтонаційність виявляються такими глибинними явищами музики, розвиненість, характер і стан яких можуть бути наочними показниками того чи іншого типу музичної культури, пов’язаними з національно-цивілізаційними факторами.

Багато музикознавців спрямовували свої зусилля на поглиблення аналогії між музичною та словесною мовами, на її конкретизацію. Такі зусилля робили, зокрема, Ю. Кон, Б. Гаспаров, В. Гошовський, І. Земцовський та інші. В результаті у теорії музики склався досвід створення спеціальної теорії музичної мови. Спробу визначити засади цієї теорії зробив, наприклад, О. Сохор [23], позначивши напрям, в якому повинна рухатися теорія музичної мови. Цей напрям полягає в уточненні структурних і функціональних аспектів мовної організації, у дослідженні властивостей знакового тезауруса, законів граматики, сфери значень (семантики) цих елементів та їх відносин. Аналогічно, для аналізу системної організації музичної мови С. Шип звертається за допомогою до категорій теоретичної лінгвістики, приймаючи як гіпотезу, що “у музичному мовленні виявляються ті ж самі структурні яруси, функціонують ті ж самі механізми, що й у вербальній мовній системі” [26, с. 151].

Таким чином, теоретична література у вивченні генезису інтонаційної природи музики від словесної мови досить велика. Але є й інші погляди на цю проблему.

Звернемося, використовуючи метод дискурсивного аналізу, до спадщини С. Ейзенштейна: “Інтонація – це стадія руху тіла в цілому, витончений ступінь того ж виразного руху, що моделює звучання голосу, який, своєю чергою, теж є рухом людських органів – голосових зв’язок та інших. Але рух такої частоти і тонкості, що сприймається вже не зоровими переміщеннями, а звучаннями. Ритм у музиці – це слід вихідних тілесних рухів праці чи танцю, які передували тому, що потім, стало власне музикою” [27, с. 365].

Це положення перекликається з ученням Б. Асаф’єва про інтонацію, яке тяжіє до загальноестетичного її трактування. Вчений стверджував, що є дві загальні форми інтонації – зорова (жест, міміка, пантоміма) і звукова [1]. Отже, евристичний потенціал теорії інтонації Б. Асаф’єва перевершує рамки власне музичного мистецтва і, базуючись на матеріалі музики, звернений до глибинних витоків соціального буття та спілкування, до генезису власне культури в тій або іншій її історично-конкретній формі.

Загальновідомим є вислів Б. Асаф’єва: “Думка, щоби стати звуковираженою, інтонується. Інтонування ж або зливається з мовною інтонацією, перетворюючись на єдність слова-тону, або... з німою інтонацією пластики, стаючи чисто музичною інтонацією” [1, с. 211]. Гранично широке визначення Б. Асаф’єва інтонації ніби вбирає у себе весь процес руху, який пронизує музичний матеріал і приводить до створення художнього образу у музичному мистецтві. Отже, музична інтонація стає музичним мовленням, тобто засобом вираження і передачі образно-значущої інформації, тоді, коли оформлюється у часі згідно із законами логіки музичного руху. Організація музичного руху стає умовою для реалізації змістовного сенсу, закладеного у музичній мові як системі інтонацій. Таким чином, тип музичної моторності, який організовує музичний рух, є умовою існування інтонаційної системи.

Згідно з В. Медушевським, музична інтонація – це єдність праїнтонаційної і структурно-аналітичної сторін [15]. Праїнтонаційна організація поєднує музику із життям – з мовленням, мисленням, пластикою, з досвідом живопису. В. Москаленко з цього приводу зробив висновок, що явище музичної інтонації має охоплювати, крім ідеальної і матеріально-пластичну, м’язову природу [17]. До цієї природи інтонації дослідник відносить працю голосових зв’язок, міміку, жестикуляцію і пантоміміку у виконавському апараті диригента, а також усю моторно-рухову сферу виконання на музичних інструментах.

Б. Асаф’єв писав, що інтонація – це нерозривна єдність усіх сторін звучання, що спирається на інтонаційно-мовний і рухово-пластичний досвід та досвід духовного життя, що стоїть за ними [1]. Окреслюючи настільки глобальну проблему, Б. Асаф’єв та інші дослідники зосереджувалися тільки на її першій частині, а саме – на спільності джерел мовленнєвої та музичної інтонацій. Однак, розуміючи також важливість “живого” руху в музиці, Б. Асаф’єв зауважив, що “мовленнєва інтонація завжди і постійно входить у суперечку з іншою, що йде від обумовленості ритму “німими” інтонаціями жесту, кроку, танцювального руху”, тобто з моторною інтонацією [1, с.47].

С. Скребков зазначив: “У далекій старовині, на зорі людської культури, зародки музичної інтонації народилися в колективній дії танцю, супроводжуваного вигуками...” І далі: “Музика, широко кажучи, вийшла з танцю, тому метро-ритмічний, моторно-танцювальний початок, об’єднуючий рухи колективу людей, навіки залишився у музичному мистецтві” [22, с. 399].

Більше того, Б. Асаф’єв визнає що “всяка архітектоніка музичних форм... обумовлена “німими” стимулами, з їх внесенням в інтонаційно-безупинне становлення “музики подиху” ударної, чіткої виразності мірного кроку чи механічно закономірного чергування танцювальних па” [1, с. 212], а “стійкість – не лише консонанс, бо вона є поняттям з галузі музичної кінетики і динаміки, а не акустики й не вчення про інтервали” [1, с. 201]. Крім того, Б. Асаф’єв стверджував, що “музика – переважно моторне мистецтво” [1, с. 204], у якому “музикалізації інтервалів передувало їх поступове виділення з повторів одних і тих самих постійних ритмо-інтонацій” [1, с. 213].

Усім зрозуміло, що поняття “сила”, “тяжіння”, “розв’язання”, “хвиля”, “імпульс”, “коливання”, “рівновага” – мають не менший стосунок до природи музики, ніж “число”,

“структура”, “симетрія”, “метр”, “функція” і т. п. Б. Асаф’єв ще у 1923 році писав, що “в музиці сила тяжіння ніби перетворюється з вертикальної у горизонтальну: музичний рух спрямовується вперед у боротьбі відцентрової і доцентрової сил, ніби перетікаючи з первинного центру тяжіння до наступного, від однієї точки опори до другої” [1, с. 147].

Наведеним думкам співзвучні погляди інших вчених, які писали про цей аспект музичного мистецтва. Так, Р. Барт вельми категорично висловив парадоксальну думку, що музика базована більше на “внутрішніх рухах тіла”, ніж на духовних процесах. В одній з робіт він зазначив, що “в музиці тіло починає говорити” і що музику можна аналізувати через наявну в ній пульсацію і акценти (“сома теми”) – цю ідею він і поклав в основу аналізу “Крейслеріани” Р. Шумана. Ті ж ідеї ми знаходимо в інших статтях Р. Барта: “Тіло – як “творець” музики, музика – як продукт тіла, музичне виконавство – як соматична і сенсуальна діяльність” [29].

Аналогічна думка є провідною у статті польського етномузикознавця Л. Беляєвського: “Інструментальна музика – це трансформація ряду людських жестів і рухів в музичні жести, що виробляються за допомогою голосу чи музичних інструментів” [4, с.109]. Тобто, людина виконує “жести-рухи” і сприймає “музичні жести”. Забігаючи трохи наперед, підкреслимо, що ми розуміємо “музичний жест” як одиницю музичного руху, його фрагмент, який втілює у собі будь-яку якість. Це поняття особливо важливе тим, що спроможне позначити як сам рух у його процесуальності, так і “згорнутий” рух. Оскільки в жести-русі й у “згорнутому” жести втілюється той самий ейдос, то доречним буде і ту, й іншу форму називати тим самим словом – “музичний жест”.

Цікаво, що, при дослідженні нейропсихологічних “механізмів” сприйняття жанрових значень через музичну інтонацію В. Медушевський також як і Жак-Далькроз [7], дійшов висновку, що кодами сприйняття служать певні музично-пластичні, слухо-моторні знаки, в яких зафіксовано будь-який, відповідний жанру рух. В. Медушевський надає великого значення тілесно-руховій стороні музики. Він пише: “Музична інтонація тілесна вже за своєю формою: вона обмірковується подихом, зв’язками, мімікою, жестами – тобто цілісним рухом тіла” [15, с. 168]. Якщо у цій цитаті жест виступає одним із джерел музичної інтонації, то в другій – безпосередньо підкреслюється єдина сутність інтонаційного і пластичного жестів. Ця думка настільки важлива, що ми дозволимо собі навести її формулювання повністю: “Музиці не потрібне переведення на мову інтонацій і жестів, тому що вона сама є цілісною інтонацією тіла: будь-яка інтонація може бути осмислена у реальних жестах... Найкращий спосіб – розгорнути сховану інтонацію у повну жесто-мімічно-звукову інтонацію, як це мимоволі роблять виконавці. Тоді художній світ твору ясніше відкриється і свідомості лівої півкулі мозку, його легше буде описати словами” [15, с. 170]. В музиці у схематичному вигляді це відображається у таких поняттях, як ямб, хорей, анапест, дактиль та ін., запозичених з поезії, яка, своєю чергою, запозичила їх із метрики і ритміки танцю, що складається зі стоп: арсиса – підняття стопи і тезису – “положення”.

Отже, у певному сенсі можна говорити про єдиноприродність всякого “якісного” руху, в тому числі тілесного й музичного жестів.

Намагаючись визначити першоджерела музики з гносеологічного погляду, ми знову знаходимо підтвердження нашої думки про велику близькість музичної та рухової мов. А саме – вербальні засоби, із властивою ним поняттєвою навантаженістю, не дають змоги словесній мові вийти за межі “словесно-поняттєвої дискурсивної структури словесного матеріалу” [11, с. 68]. Стосовно ж музичної мови, то вона не є зображальною за своєю природою, тому що музично-інтонаційні структури значать, але не позначають – переживання як духовний процес не можна “зобразити”, його можна тільки “виразити” (зобразити можна лише вираження емоції – жестове, словесне та ін.). Розрізняючи два шляхи художнього осмислення дійсності – літературний та музичний, С. Раппопорт бачить своєрідність першого у “фактографічному” засобі відображення буття, а другого – у експресивно-виразному засобі відображення особистісного ставлення людини до дійсності [20].

Спіраючись на традиції порівняння самостійних видів мистецтва, ми спробуємо схематично показати різні явища, що лежать у підвалинах музичної мови, а саме ті ознаки, котрі музика отримала як превалюючі від рухової та словесної мов людини.

<u>Мовленнєві явища</u>	<u>Рухово-пластичні явища</u>
1. часове сприйняття	1. просторово-часове сприйняття
2. звукова основа	2. рухова основа
3. поняттєво-раціональна пізнавальність	3. інтуїтивно-емоційна пізнавальність
4. темпові розмаїття	4. темпова регулярність
5. різнометрична неповторність	5. однометрична повторність
6. неперіодичність	6. періодичність
7. розспів	7. ударність
8. неподільність часток	8. дроблення часток
9. звукоінтонеми	9. ритмоінтонеми

Розглядаючи різноманітні елементи, характерні для музичного інтонування, зауважимо наступне. Ми вважаємо, що музика, як іманентне мистецтво, будується не тільки на основі словесних інтонацій, а й, навіть у більшій мірі, на моторних інтонаціях, які відображають рух усього навколишнього світу і насамперед людини. Чудово про це сказав Г. Нейгауз: “Простим жестом – змахом руки – можна іноді набагато більше пояснити і показати, ніж словами. Це не суперечить і самій природі музики, в якій завжди підспудно чувається рух, жест, хореографічний початок” [18, с. 47].

Зі всього викладеного стає зрозумілим, що в основі музичної мови лежать два початково дані людині засоби спілкування і передачі певної духовної інформації – словесна мова і мова рухів. Спираючись на праці вчених-психологів і нейрофізіологів про те, що словесній мові передують її несловесне формування, тобто про первинність формування думки у правій півкулі мозку, яка керує невербальними інтонаційними засобами спілкування (звуковими – голос, музичний звук, і зоровими – жест та міміка), ми звернулися до досліджень музикознавців, які займалися проблемою генезису знаків музичної мови, і зробили наступні висновки.

Той факт, 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. Спираючись на висловлення і думки наведені вище, ми можемо стверджувати, що у підвалинах музичного мистецтва лежить людський рух, інакше кажучи “енергія живого руху” (М. Бернштейн), і вона є первинною, бо саме рух, як буде доведено далі, виступає умовою виникнення й розвитку сприйняття та відчуття. Інтонація стає музичною мовою, тобто засобом вираження і передачі образно-значущої інформації, тоді, коли оформлюється у часі згідно із законами логіки музичного руху. Не тільки на ранніх етапах, а й у подальшому розвитку музики моторно-пластична сторона або безпосередньо організовувала музичний рух (при поєднанні музики з танцем, процесією, пантомімою), або ставала однією з найважливіших підвалів інтонування у психологічно-асоціативній формі. Отже, категорія музичного руху базується на своєрідній “прихованій анаграмі” людської тілесної діяльності як онтологічній формулі смислотворення, а саме тип музичної моторності, який організує музичний рух, виступає умовою наявності інтонаційної системи музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. Книга 1 и 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баллонов Л., Деглин В. Слух и речь доминантного и недоминантного полушария / Л. Баллонов, В. Деглин. – Л. : Наука, 1976. – 218 с.
3. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: “за” и “против”. – М., 1975. – С. 114–163.
4. Беляевский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений / Л. Беляевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987. – С. 106–115.

5. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. – Вологда : Русь, 1999. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
6. Бюлер К. Теория языка / К. Бюлер. – М., 1993. – 501 с.
7. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М. : Классика-21 в., 2002. – 247 с.
8. Запорожец А., Зинченко В. Восприятие, движение, действие / А. Запорожец, В. Зинченко // Познавательные процессы. Ощущение, восприятие. – М. : Педагогика, 1982. – С. 50–80.
9. Захаров Ю. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: автореф. дис. на соискание науч. степ. канд. искусств.: спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Ю. Захаров. – М., Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – 1999. – 23 с.
10. Каган М. Философия культуры / М. Каган. – СПб, 1996. – 416 с.
11. Каган М. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – СПб., 1996. – 232 с.
12. Колоней В. Пластическое начало в структуре фортепианно-исполнительского интонирования / В. Колоней // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Вип. 1. – Одеса, 2002. – С. 279–286.
13. Кон Ю. К вопросу о понятии “музыкальный язык” / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. Сборник статей. – М. : Музыка, 1967. – С. 93–104.
14. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака / С. М. Мальцев. – Л., 1980. – 62 с.
15. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
16. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы / В. Медушевский // Советская музыка. – 1980. – № 9. – С. 34–48.
17. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа) / В. Москаленко. – К. : Мин. культ. Украины, КГК, 1994. – 157 с.
18. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М., 1988. – 295 с.
19. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – Вашингтон : Н. Л. Frager & Co – Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. – 408 с.
20. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства / С. Раппопорт // Музыка, искусство и наука. Вып 2. – М., 1973. – С. 17–58.
21. Самойленко А. Язык сознания и семантический анализ музыки: к постановке проблемы / А. Самойленко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2004. – С. 18–29.
22. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М., 1973. – 448 с.
23. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сборник статей. – М., 1971. – С. 292–310.
24. Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика / А. Фарбштейн // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. – М. : Музыка, 1974. – С. 75–89.
25. Холопова В. Музыка как вид искусства / Валентина Холопова. – М. : Научно-творч. центр “Консерватория”, 1994. – 260 с.
26. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки (теорет. исслед.) / С. Шип. – Одесса, 2004. – 295 с.
27. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. / С. Эйзенштейн. – Т. 2. – М. : Искусство, 1964. – 460 с.
28. Якушин Б. Гипотезы о происхождении языка / Б. Якушин. – М. : Наука, 1984. – 137 с.
29. Barthes R. Image. Music. Text / Roland Barthes. – New York : Hill and Wang ; London : Fontana, 220 p.
30. Knepler G. Sprache und Musik unter dem Aspekt der Ästhetik / G. Knepler // Sitzungberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. Berlin, 1983, N.1. S. 7–34.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protses* [Musical form as a process], Book 1 and 2, Leningrad, Music. (in Russian).
2. Ballonov, L. and Deglin, V. (1976). *Slukh i rech dominantnogo i nedominantnogo polushariya* [Hearing and speech of the dominant and non-dominant hemisphere], Leningrad, Nauka. (in Russian).
3. Bart, R. (1975). Basics of semiology, *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: "for" and "against"], Moscow, pp. 114–163. (in Russian).
4. Belyaevskiy, L. (1987). Instrumental music – the transformation of human movements, *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk musical instruments and instrumental music], Moscow, pp. 106–115. (in Russian).
5. Bonfel'd, M. (1999). *Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Language. Speech Thinking. The experience of the system study of musical art], Vologda, Rus, available at: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>. (in Russian).
6. Byuler, K. (1993). *Teoriya yazyka* [Theory of Language], Moscow. (in Russian).
7. Zhak-Dalkroz, E. (2002). *Ritm* [Rhythm], Moscow, Klassika-21 vek. (in Russian).
8. Zaporozhets, A. and Zinchenko, V. (1982). Perception, movement, action, *Poznavatel'nye protsessy. Oshchushchenie, vospriyatie* [Cognitive processes. Sensation, perception], Moscow, Pedagogika, pp. 50–80. (in Russian).
9. Zaharov, Yu. (1999). "The interpretation of music: semiotic and hermeneutic aspects", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.02, Moscow, Moscow P. Tchaikovsky State Conservatory, 23 p. (in Russian).
10. Kagan, M. (1996). *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture], Saint Petersburg. (in Russian).
11. Kagan, M. (1996). *Muzyka v mire iskusstv* [Music in the World of Arts], Saint Petersburg. (in Russian).
12. Koloney, V. (2002). Plastic beginning in the structure of piano performing intonation, *Muzichne mistetstvo i kultura. Naukoviy visnyk* [Musical art and culture. Scientific Journal], Odesa, pp. 279–286. (in Russian).
13. Kon, Yu. (1967). To the question of the concept of "musical language", *Ot Lyulli do nashih dney. Sb. Statey* [From Lully to our days. Collection of articles], Moscow, Muzyka, pp. 93–104. (in Russian).
14. Mal'tsev, S. M. (1980). *Semantika muzykal'nogo znaka* [Semantics of the Musical Sign], Leningrad. (in Russian).
15. Medushevskiy, V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki : Issledovanie* [Intonational form of music: Research], Moscow, Kompozitor. (in Russian).
16. Medushevskiy, V. (1980). Man in the mirror of intonational form, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 9, pp. 34–48. (in Russian).
17. Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzykal'noy interpretatsii (K probleme analiza)* [Creative aspect of musical interpretation (On the problem of analysis)], Kyiv, Ministry of Culture of Ukraine, KGK. (in Russian).
18. Neygauz, G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [About the art of the piano game], 5-th edition, Moscow. (in Russian).
19. Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki* [The Tree of Music], Washington: H. L. Frager & Co, St. Petersburg: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
20. Rappoport, S. (1973). Semiotics and the language of art, *Muzyka, iskusstvo i nauka* [Music, art and science], Iss. 2, Moscow, pp. 17–58. (in Russian).
21. Samoylenko, A. (2004). Language of consciousness and semantic analysis of music: to the formulation of the problem, *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukoviy vlsnik Odeskoyi derzhavnoi muzychnoyi akademii imeni A. V. Nezhdanovoi* [Musical art and culture. Scientific Journal of the Odesa A. V. Nezhdanova State Musical Academy], Odesa, pp. 18–29. (in Russian).
22. Skrebkov, S. (1973). *Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley* [Artistic principles of musical styles], Moscow. (in Russian).

23. Sokhor, A. (1971). Theory of musical genres: tasks and prospects, *Teoreticheskie problemy muzykalnykh form i zhanrov. Sb. Statey* [Theoretical problems of musical forms and genres. Collection of articles], Moscow, pp. 292–310. (in Russian).
24. Farbshteyn, A. (1974). Musical aesthetics and semiotics, *Problemy muzykal'nogo myshleniya. Sb. Statey* [Problems of musical thinking. Collection of articles], Moscow, Muzyka, pp. 75–89. (in Russian).
25. Holopova, V. (1994). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a kind of art], Moscow, Scientific creativity Center Conservatria. (in Russian).
26. Ship, S. (2004). *Muzykal'naya rech i yazyk muzyk (Teoret. issled.)* [Musical speech and the language of music (Theoretical research.)], Odesa. (in Russian)
27. Eyzenshteyn, S. (1964). *Izbrannye proizvedeniya v 6-ti t.* [Selected works in 6 volumes], Vol. 2, Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
28. Yakushin, B. (1984). *Gipotezy o proiskhozhdenii yazyka* [Hypotheses about the origin of the language], Moscow, Nauka. (in Russian).
29. Barthes, R. (1975). *Image. Music. Text*, New York, Hill and Wang, London, Fontana. (in English).
30. Knepler, G. (1983). *Sprache und Musik unter dem Aspekt der Ästhetik*, *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR* [Meeting reports of the Academy of Sciences of the GDR], Berlin, no. 1, pp. 7–34. (in German).

УДК 783.8:061.23 (477.44)

Нінель Сізова

РОЛЬ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У РОЗВИТКУ ХОРОВОГО РУХУ НА ВІННИЧЧИНІ У 1920-Х РОКАХ

У статті розглянуто специфіку діяльності хорових колективів, які існували при музичному товаристві ім. Леонтовича на Вінниччині. Досліджено творчу діяльність хорів, виступи колективів, їх репертуар. Проаналізовано роботу керівників хорів упродовж існування колективів до 1937 року. Виявлена особливість роботи, умови й наслідки впливу радянської ідеології на творчість хорових колективів, які діяли при філіях у Тульчині, Вінниці, Гайсині, Шпиківі, Зятківцях, Дашеві, Сутисках.

Ключові слова: хорова культура Вінниччини, товариство імені Леонтовича, хоровий спів, диригент.

Нінель Сізова

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ИМЕНИ НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА В РАЗВИТИИ ХОРОВОГО ДВИЖЕНИЯ НА ВИННИЧЧИНЕ В 1920-Х ГОДАХ

В статье рассмотрена специфика деятельности хоровых коллективов, существовавших при музыкальном обществе им. Н. Леонтовича в Винницкой области. Исследована творческая деятельность хоров, выступления коллективов, их репертуар. Осуществлен анализ работы руководителей хоров на протяжении существования коллективов до 1937 года. Обнаружена особенность работы, условия и последствия влияния советской идеологии на творчество хоровых коллективов, существовавших при филиалах в Тульчине, Виннице, Гайсине, Шпикове, Зятковцах, Дашеве, Сутисках.

Ключевые слова: хоровая культура Винницкой области, общество имени Н. Леонтовича, хоровое пение, дирижер.