

УДК 781.2+78.01 «21»

**Вишинський В.В.,**

*доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва  
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка,  
кандидат мистецтвознавства*

### ПОНЯТТЯ РУХУ В МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ СИСТЕМАХ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

У статті досліджена роль поняття руху в музично-педагогічних системах першої третини ХХ ст.; визначено його значення для музичної творчості та теорії цього періоду; вивчено характер його використання в музично-теоретичних системах художніх епох минулого.

**Ключові слова:** поняття руху, перша третина ХХ ст., Платон, Аристотель, Е. Жак-Далькрос, К. Орф.

Питання простору / часу та їх художнє вирішення не порушувалися так гостро в музичному мистецтві після епохи Бароко, як це відбулося в першій третині ХХ ст. У цей час, як зауважує М. Лобанова, найрізноманітніші властивості, якості, аспекти часу та простору часто ставали основою естетичної концепції твору [18, 64].

Безумовно, інтерес композиторів і дослідників музики до цих двох фундаментальних категорій був значною мірою зумовлений неповторною науково-філософською атмосферою епохи. Відомий німецький фізик-теоретик і математик Герман Вейль [9, 12] пояснював це не інакше як революційним штурмом, що перевернув уявлення про простір, час і матерію, які ще до початку ХХ ст. вважались надійними опорами природознавства. Провідну роль у цій «революції» зіграла теорія відносності Альберта Ейнштейна, де був констатований новий характер відношень між простором і часом.

Що важливо, своєрідним «координатором» цих відношень було виведено рух<sup>1</sup>.

А що таке рух? Як слід розуміти слово «рух»? Як переміщення? Як зміну? Метафорично? Складно відповісти. Проте знайти відповідь необхідно, адже ми часто мислимо рух як головну ознаку життя, як його основну властивість. І природу вбачаємо як вічно рухливу й мінливу. Невипадково давньогрецький філософ Аристотель застерігав, що не можна залишати питання руху нерозглянутим, тому що незнання того, що є рух, спричинить незнання природи [5, 103].

Справді, як засвідчила історія, саме осягнення законів руху стало найважливішим кроком людини на шляху осмислення явищ навколишнього світу, які вона спостерігає щодня. Тому не випадково проблеми простору / часу, що постали у природознавчому середовищі на початку ХХ ст., разом актуалізували й питання того, що таке рух.

Схожа ситуація склалася й у музичному мистецтві: прагнення композиторів, услід за вченими, подати у своїй творчості нове розуміння часу і простору обернулося активним переосмисленням теми руху та експериментами в її музичному розкритті. Водночас поняття руху виявилось потужним фактором новацій не лише в музичній творчості першої третини ХХ ст., а й у музичній науці та педагогіці. Звідси **мета** дослідження — виявити передумови, а також історичну спадкоємність використання поняття руху в художньо-педагогічній практиці. У **завданні** дослідження входить: з'ясувати значення поняття руху для музичної творчості, теорії й педагогіки першої третини ХХ ст.; вивчити характер його використання в музично-теоретичних системах різних художніх епох минулого. **Об'єктом** дослідження є ситуація, яка склалася в музичному мистецтві й педагогіці в першій третині ХХ ст., а **предметом** — роль поняття руху в музично-педагогічних системах зазначеного періоду.

У сучасному музикознавстві осмислення поняття руху почалося нещодавно. Мабуть, першою роботою, де рух було визначено як ключове поняття та здійснено його розбір, стала наша дисертація, захищена в 2012 р. [15]. Окрім того, тема руху отримала розвиток у низці наступних статей [11; 14]. Своєрідним підтвердженням

---

<sup>1</sup> Теорія вказала на те, що просторово-часові властивості залежать від характеру руху, і на той факт, що матерія, яка рухається, є змістом простору та часу [2, 447].

успішності цих теоретичних розробок стало проведення XIII Науково-практичної конференції українського товариства аналізу музики «Організація музичного руху: композитор і виконавець». Матеріали конференції склали основу збірника статей, який згодом вийшов друком [21].

Велику цінність для музично-теоретичного осмислення поняття руху мають узагальнення, здійснені дослідниками різноманітних проблем і питань танцювального мистецтва [1; 24]. Разом з тим спеціального дослідження ролі поняття руху в педагогічних практиках поки ще немає. Питанню руху був присвячений підрозділ роботи Т. Тютюнникової, у якій вона розглядає різні сторони виховної концепції К. Орфа [25]. Про рух писали в невеликих методичних статтях, де йшлося про значення музично-рухового виховання. Натомість автори цих статей не здійснювали дослідження джерел цього дієвого підходу виховання, його концептуальних засад<sup>2</sup>. Сукупність викладених положень і визначає **актуальність** цієї роботи.

Для багатьох композиторів і творчих груп першої третини ХХ ст. рух виявився тим фактором, що визначив спрямованість і характер їхніх художніх експериментів.

Зокрема, рух став:

1) музично-естетичною настановою (ідея «нового руху» у експресіоністів або ідея зображення рухів душі за допомогою різних видів механістичних рухів у композиторів французької «Шістки»);

2) обґрунтуванням нових технік і засобів композиції (ідея «поліфонічного тембру» Д. Шостаковича, лінійна поліфонія П. Хіндеміта);

3) принципом музичного конструювання та структурування (Е. Варез, Ч. Айвз, І. Стравінський, Д. Шостакович)<sup>3</sup>;

4) драматургічним фактором (Д. Шостакович);

5) змістом твору (наприклад, твір А. Онеггера "*Pacific 231*", у якому головним є не зображення паровоза, тобто *що* рухається, а вираження невимовності, спрямованості руху — *як* рухається)<sup>4</sup>;

6) своєрідним художнім «інформатором»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Винятком стали дві наші невеликі роботи [10; 12].

<sup>3</sup> Докладніше див. [11; 13; 15].

<sup>4</sup> Докладніше див. [13].

<sup>5</sup> Докладніше див. [11; 15].

Різноманітні аспекти руху опинилися також у фокусі найбільших музично-теоретичних і музично-філософських досліджень. Це, зокрема, роботи Ернста Курта<sup>6</sup> та його «енергетична теорія». Саме з його іменем пов'язують закріплення у музикознавчому категоріальному апараті цілого комплексу динамічних визначень.

Важливою віхою у вивченні проблеми руху в музиці стали дослідження російського музичного теоретика Б. Асаф'єва. У центрі уваги дослідника перебуває процес музичного формотворення та інструменти, що дають змогу зрозуміти його специфіку. На думку Б. Асаф'єва, поряд із механізмом сприйняття й запам'ятовування музики таким інструментом є саме рух [7, 29]. Дослідник активно користується цим інструментом під час аналізу як музичних творів минулого, так і творів його сучасників. У підсумку Б. Асаф'єв зазначає, що композитори першої третини ХХ ст. вибудовували «свої звукові концепції на основі реально випробуваних рухів, а не тільки внутрішніх переживань, споглядань, спогадів» [6, 248]<sup>7</sup>.

Зрештою, рух став одним з основних понять у музичній педагогіці першої третини ХХ ст. На його основі були зведені провідні музично-педагогічні системи, зокрема система ритмічного виховання Е. Жака-Далькроза. Він стверджував, що музика здатна змінювати, перебудовувати людину, оскільки має потужну кінетичну силу, яка впливає на людину у двох напрямках: зовнішньому — змушує її здійснювати рухи усім тілом або його частинами; внутрішньому — активізує її психоемоційні рухи. Тілесні та психоемоційні рухи мають об'єднатися в експресивний (виразний) пластичний танець. Фактором, який сприятиме створенню музично-пластичної цілісності, або, інакше кажучи, часово-просторової єдності (оскільки музика є часовим мистецтвом, а пластика просторовим), є *ритм* — вираження ідеї руху як такого.

Думка про ритм як про рух була особливо важливою для Е. Жака-Далькроза, бо саме вона є наріжним каменем його ритмічної гімнастики зокрема та його міркувань про синтез мистецтв за-

---

<sup>6</sup> «Основи лінійного контрапункту. Мелодична поліфонія Баха» (1917, друге видання книги було здійснене у 1920-му, третє — у 1925-му р.), «Романтична гармонія та її криза у "Тристані" Вагнера» (1920).

<sup>7</sup> Докладніше див. [14].

галом<sup>8</sup>. Підкреслимо, що не ритм, а саме рух, втілений у музичному й пластичному ритмі, є ядром системи Е. Жака-Далькроза. Це уточнення необхідне, адже ще й досі дослідники часто розглядають як основоположне у вченні Е. Жака-Далькроза поняття ритму замість поняття руху<sup>9</sup>.

Ідеї Е. Жака-Далькроза про ритмічне виховання виявилися співзвучними німецькому композитору, автору оригінальної педагогічної системи дитячого музичного виховання «Шульверк» Карлу Орфу. У 1924 р. він разом з Доротеєю Гюнтер відкрив у Мюнхені школу музики й танцю (Гюнтершуле), де розпочав утілювати ідею взаємного «проникнення і доповнення рухового й музичного виховання» [22, 52]. К. Орф прагнув дати учням змогу самим, хоча б у найпростішій формі, створювати музику як супровід до рухів, які вони вже опанували, емоційно осмислили й закріпили. Первинним проявом музикальності він називав саме ритмічні рухи тіла, а не спів (як ще й досі подекуди вважають). К. Орф наголошував, що фактор руху в музичному вихованні важливий ще й тому, що єдність руху й музики дитина сприймає як щось природне: рух тіла — перша, елементарна форма реакції на емоційно забарвлене сприймання музики. Так *emotio* (емоція) виявляє себе в *motio* (рух). Зрештою була знайдена формула, яка стала базовою для ранньої концепції «Шульверка»: «Із руху — музика, а з музики — танець»<sup>10</sup>.

Пізніше концепція ускладнилася: до руху, пластики був доданий спів і слово. Утім, рух залишився в колі уваги К. Орфа, коли той міркував про ідею «елементарної музики». Згідно з його думкою, елементарна музика (або споконвічна, первинна музика) — це не музика сама по собі, а така, що пов'язана з «рухом, танцем і словом; її потрібно самому створити, у неї потрібно включитися не як слухачеві, а як учасникові» [22, 57–58]. Таким чином рух поряд із грою

---

<sup>8</sup> «Ритм реформує виховання, ритм здійснить возз'єднання мистецтва», — писав він [17, 114]. Або: «Ритм у музиці і ритм у пластиці об'єднані між собою найтіснішими зв'язками. Вони мають спільну основу — рух» [17, 115].

<sup>9</sup> Наприклад: «Система Е. Жак-Далькроза вирізняється детальним опрацюванням і чіткістю структури. У її основу покладено поняття ритму як універсального начала, що творить та організує життя у всіх його проявах та формах» [23, 14].

<sup>10</sup> Це слова Доротеї Гюнтер із передмови до першого варіанта «Шульверка» [цит. за : 8, 24]

на музичних інструментах, співом і мовою став одним із основних засобів музичної педагогіки К. Орфа.

Підсумовуючи огляд деяких особливостей систем музичного виховання Е. Жака-Далькроза і К. Орфа, відзначимо, що обидва у своїх міркуваннях прагнули повернутися до нерозривної єдності всіх мистецтв; намагалися досягнути максимальної сили виразності й художньої повноти, яку лише в цілісності можуть дати жест, слово, пластика й музика. Очевидно, що у витоках цих уявлень про мистецтво — думки та ідеї філософів античності. Зокрема, для роботи Е. Жака-Далькроза неоціненними виявилися філософсько-естетичні засади античного танцювального мистецтва *орхестуки*<sup>11</sup>. Ідеї античного виховання виявилися істотними також і для К. Орфа<sup>12</sup>. Звідси центральне питання нашої роботи: чи є поняття руху ланкою ланцюга спадкоємності ідей музичного виховання античності засновниками музично-педагогічних шкіл першої третини ХХ ст.?

У пошуках відповіді на це питання звернемося до міркувань Платона про музику, але скоріше Аристотеля, адже саме він першим дав визначення руху і спробував його системно описати. Проте парадокс — у своїх судженнях про мистецтво Аристотель зненацька, усупереч своїм загальним філософським висновкам<sup>13</sup>, відокремив рух від предмета, що рухається, і уявив цей чистий рух спеціальним предметом цілого мистецтва — музики. Далі, осмислюючи музику як засіб виховання, Аристотель услід за Платоном констатував близькість руху музичного і психічного<sup>14</sup>. Звідси положення про музику як про дієвий інструмент формування морально-ціннісних орієнтирів, зміцлення душі, її очищення від руйнівних пристрастей. Аристотель вважає, що музика викликає в людині шляхетні почуття, закладає фундамент характеру, навчає радіти прекрасному. «Якщо музика має такі властивості, то очевидно, що вона має бути

<sup>11</sup> Див., зокрема, його роздуми на сторінках книги «Ритм» [17, 106–109].

<sup>12</sup> До цього висновку дійшла у своїй дисертації і Т. Тютюнникова [25].

<sup>13</sup> Так, П. Гайдено писала, що Аристотель принципово не міг відмовитися від того, що рухається, оскільки не мислив рух як самостійний суб'єкт, а уявляв його завжди предикатом [16].

<sup>14</sup> Ці аристотелівські висновки О. Лосев називав «історичним дивом» та «світовим відкриттям». Дослідник вважав, що такі вчення про музику можна знайти лише у ХІХ та ХХ ст. (докладно його аналіз музичної естетики Аристотеля див. [19, 629–639]).

віднесена до предметів виховання молоді», — постулює філософ [4, 638] і наполягає на тому, що виховання музикою слід починати з наймолодшого віку, оскільки вона приваблює дітей, а вони не займатимуться тим, що для них є неприємним і нецікавим<sup>15</sup>.

Виявлена спорідненість руху музичного і психічного підштовхнула античних мислителів до міркувань про здатність музики *виражати* різні емоції й рухи душі, а не *зображати* їх, як це відбувалося в інших видах мистецтвах. Тож давньогрецькі філософи приділяли багато уваги ритмам і ладам, оскільки вважали, що ті мають здатність безпосередньо впливати на психоемоційний стан людини, формуючи у неї те або те переживання, змінюючи настрій. Так був закладений фундамент античної теорії музичного етосу, у якій здійснювалася спроба об'єднати людину, світ і мистецтво. Об'єднувальним елементом став саме «почутий рух», як писав О. Лосев [20, 590].

Філософи наступних епох, пояснюючи природу музики, відкриваючи її закони, у той чи той спосіб торкалися проблеми руху як такого. Утім, вони не залишали без уваги також ідею тотожності руху із рухом психічним. Як результат, у Середньовіччі антична теорія музичного етосу трансформувалася у вчення про моральне значення музики, в епоху Ренесансу — у концепцію про темпераменти, яка далі розвинулася у теорію афектів.

Відкриття експресивних властивостей і можливостей руху в XVII ст. призвело до того, що рух став провідним принципом у всіх видах мистецтва, але насамперед у музиці. Спрямуванням на рух характеризуються такі улюблені форми музичного бароко як fuga або, наприклад, сюїта, у чергуванні контрастних танців і, відповідно, різних типів руху.

У добу музичного класицизму принцип руху зіграв істотну роль у формуванні жанру симфонії. Дослідник М. Арановський вказував на те, що відповідно до інструментальних форм бароко інноваційним критерієм у симфонії став метод показу емоцій у русі, у становленні, у зміні [3, 19].

Думка про чистий рух мала першорядне значення і для філософів-романтиків у їхніх метафізичних тлумаченнях музики. Для них музика — це «чистий рух, не скутий жодною тілесною формою,

---

<sup>15</sup> Докладніше про виховання музикою в Аристотеля див. [19, 645–656].

який носить мов на невидимих крилах, і утворює гармонійний живий світ», — так узагальнював погляди Ф.В. Шеллінга історик філософії Куно Фішер [26, 9559–9560].

Отже, у період від античності й до ХХ ст. у музичній творчості філософсько-естетичні аспекти тої чи тої концепції руху були каталізатором його нових форм, принципів, прийомів. Рух був засобом осягнення природи музики; мислився як її дійсність, як її предмет. Натомість у ХХ ст. каталізатором натхнення композиторів ідеєю руху стали не стільки уявлення античності, скільки особливий науково-технічний модус епохи. Схожа ситуація склалася і в музичній теорії першої третини ХХ ст.

Для музичної педагогіки цього періоду, навпаки, саме античні уявлення про музику й рух мали визначальне значення. У новостворених системах музичного виховання рух виконував роль своєрідного каналу, яким учневі передавався зміст, закладений у музиці; рух був фактором прямого впливу на внутрішній світ людини. Особливе значення для музично-виховних практик першої третини ХХ ст. мала антична ідея тотожності музичного й психологічного руху. Її відбиття знаходимо в міркуваннях про формування морально-ціннісних якостей особистості, її емоційно-духовних засад. Таким чином, поняття руху виявилось ключовим елементом у спадкоємному зв'язку античних і сучасних уявлень про музичне виховання.

### **Джерела**

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии : Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Абдоков. — М. : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. — 272 с.
2. Алексеев П. Философия / П. Алексеев, А. Панин. — М. : ТК Велби, Изд-во «Проспект», 2003. — 608 с.
3. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 289 с.
4. Аристотель. Политика / Аристотель // Аристотель. Сочинения в четырёх томах. — М. : Мысль, 1983. — Т. IV. — С. 638.
5. Аристотель. Сочинения в четырёх томах / Аристотель. — М. : Мысль, 1981. — Том III. — 613 с.
6. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.



7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
8. Баренбойм Л. Карл Орф и институт его имени / Л. Баренбойм // Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа ; [сост. Л. Баренбойм]. — М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978. — С. 7–50.
9. Вейль К. Пространство, время, материя. Лекции по общей теории относительности / К. Вейль. — М. : Янус, 1996. — 480 с.
10. Вишинський В. Музично-рухове виховання дітей раннього віку / В. Вишинський, Н. Вишинська // Музичний керівник. — 2012. — № 7. — С. 4–6.
11. Вышинский В. Движения как композиционно-драматургический фактор во Второй симфонии Д. Шостаковича / В. Вышинский // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Драматургічна організація музичного твору : зб. наук. праць ; [упорядник В. Москаленко].— К., 2012. — Вип. 104. — С. 87–96.
12. Вышинский В. Роль музыкально-двигательного воспитания в процессе формирования морально-ценностных качеств личности / В. Вышинский // Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. — Умань : ПП Жовтий О.О., 2012. — 24–28 с.
13. Вышинский В. Темповая прогрессия в музыке XX века / В. Вышинский // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Механізми новачій у музичній творчості : зб. наук. праць ; [упорядник В. Москаленко].— К., 2013. — Вип. 108. — С. 11–21.
14. Вышинский В. Движение как предмет науки о музыке / В. Вышинский // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Принципи організації руху в музичному творі : зб. наук. статей ; [упор. В. Москаленко]. — К., 2014. — Вип. 111. — С. 13–24
15. Вышинский В. Симфонизм Д. Шостаковича и Г. Малера: движение как структурирующий и музыкально-драматургический фактор : дис. ... кандидата искусствовед. : 17.00.03 / Виталий Владимирович Вышинский. — К., 2011. — 223 с.
16. Гайденко П. История греческой философии в её связи с наукой / П. Гайденко. — М. : Либроком, 2009. — 264 с.
17. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. — 247 с.
18. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
19. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Лосев. — Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. — 880 с.
20. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Лосев. — М. : Искусство, 1979. — 815 с.

21. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Принципи організації руху в музичному творі : зб. наук. статей ; [упор. В. Москаленко]. — К., 2014. — Вип. 111. — С. 13–24
22. Орф К. «Шульверк». Итоги и задачи / К. Орф // Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа; [сост. Л. Баренбойм]. — М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978. — С. 51–64.
23. Панова Ж. Предисловие к книге Э. Жак-Далькроз «Ритм» / Ж. Панова // Э. Жак-Далькроз. Ритм. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. — С. 3–19.
24. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России / И. Сироткина. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 320 с.
25. Тютюнникова Т. Концепция творческого обучения Карла Орфа: история, теория, методика : дис. ... кандидата искусствовед. : 17.00.02 / Татьяна Эдуардовна Тютюнникова. — М., 1999. — 199 с.
26. Фишер К. История новой философии / К. Фишер. — М. : Директмедиа Паблишинг, 2008. — 15547 с.

В статье исследована роль понятия движения в музыкально-педагогических системах первой трети XX в.; определено его значение для музыкального творчества и теории этого периода; изучен характер его использования в музыкально-теоретических системах художественных эпох прошлого.

**Ключевые слова:** понятие движения, первая треть XX в., Платон, Аристотель, Э. Жак-Далькроз, К. Орф.

The article examines the role of the concept of movement in music educational systems of the first third of the 20<sup>th</sup> century; defines its meaning for musical theory and creative work of the following period; examines the character of its application in music theoretical systems of art eporchs of the past.

**Key words:** concept of movement, first third of the 20<sup>th</sup> century, Plato, Aristotle, E. Jaques-Dalcroze, C. Orff.