

РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІ ПОШУКИ У ПРОСТОРІ МИСТЕЦТВА

Ірина Іванівна Герц
Галина Юріївна Ніколаї

Тілесність як концепт виразності в музичному та хореографічному мистецтві

УДК 78:793.111.852:572
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.13>

Ірина Іванівна Герц
доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0003-3721-9594

Галина Юріївна Ніколаї
доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-6751-1209

Метою статті стало визначення концептуального поля тілесної виразності в музичному та хореографічному мистецтві. Методологія дослідження вибудовувалась з огляду на концептуалізацію проблематики тілесності (як багатомірного екзистенціального атрибуту людини), що вимагає методологічного плюралізму, а отже ґрунтується на низці наукових підходів. Так, історичний дискурс дозволяє послідовно простежити кардинальні зміни у трактовці категорії тілесності. Завдяки антропологічному підходу визначається: взаємозв'язок еволюції тілесного концепту і когнітивних механізмів музичної рецепції та творчості; функціонування музики й танцю як універсального для homo sapiens символічного комуніката; здатність людини виражати свої думки та емоції за допомогою власного тіла. Використання дискурсивного підходу дозволило обґрунтувати спорідненість поняття «моторність» із низкою філософських, естетичних, культурологічних, музикологічних та хореологічних категорій, як от: час, простір, хронотоп, рух, жест, інтонація, ритм і метр. Семіологічний підхід надав можливість охарактеризувати музичну моторність в цілому як знакову сферу, виявити пластичні типи музичної моторності.

Встановлено, що смислове значення концепту виразності слід пошукувати в його комунікативній сутності, тому тілесність варто розглядати і як феномен специфічної мови музичного та хореографічного мистецтва. До мовних засобів виразності означених мистецтв віднесено їх специфічні виражальні засоби та засоби художньої образності, які здатні привертати увагу, викликати інтерес, впливати на емоції та почуття. Доведено, що тілесна присутність у всьому справжньому музичному досвіді наявна не просто як чуттєва «відповідь» на слуховий «стимул», а як принципово конститутивний елемент. Тілесний момент іманентно присутній в кожному акті музичної творчості як сполучна ланка між знанням, дією і буттям. Інтуїтивні основи музичного пізнання і творчості становить, насамперед, опосередковане тілом відчуття потенційно плідних варіантів.

Ключові слова: тілесність, музичне і хореографічне мистецтво, методологічні підходи, комунікація, рецепція, творчість.

Постановка проблеми. Категорія тілесності, яка в минулому столітті довго залишалась на гребні феноменологічної хвилі філософської думки щодо нероздільності тіла та свідомості як джерела епістемологічної цілісності пізнання та яка пізніше, в річищі антропологічних пошуків культурології й мистецтвознавства набуває нових значень, в суспільстві споживання перебуває під загрозою впливів консюмеристських ідей, особливо у сфері мистецтва.

Сьогодні саме на часі семіологічні розвідки та пошуки комунікативної сутності тілесності в музикології й хореології, що дозволять визнати тіло сполучною ланкою між знанням, дією і буттям, а тілесну виразність атрибутом специфічної мови музичного та хореографічного мистецтва.

Аналіз актуальних досліджень. Завдяки активному впровадженню знакових праць західних дослідників в україномовний науковий простір нині актуалізуються ідеї Моріса Мерло-Понті (2001), що дозволяють з'ясувати феноменологічні засади концепту тілесності. Французький феноме-

нолог трактує сприйняття як первинний, дорефлексивний зв'язок людини (живого тіла) зі світом, коли відбувається її самовираження й конститування світу культури.

В. Боумен звертає увагу на присутність в когнітивному осягненні музики тілесного чинника як принципово конститутивного (Bowman, 2000). Актуальною залишається думка Мак-Роббі, який, говорячи про танцювальні наративи, серед інших визначень (перформанс, соціальна діяльність, сексуальний ритуал тощо), дефініціює танець як спосіб самовираження через тіло. (McRobbie, 1997).

У розвідках О. Субботи (2005) досліджується концепційне поле музичної моторності, починаючи від первинно-жанрової сфери і закінчуючи моторністю як диригентським феноменом. Науки визначає категорію музичної моторності як пульсацію життєвої енергії в звуках і розглядає її у двох аспектах – як засадничу наукову категорію музикології та як специфічне музичне поняття, семантичний, знаковий прототип художнього образу в музиці, що занотовує її жанрово-стилістичний зміст.

Проблеми тілесності актуалізуються останнім часом і в науково-мистецькому просторі Польщі. Так, Маґдалена Стенпень, заперечуючи картезіанський дуалізм, наголошує на необхідності повернення тілу його предметності засобами ритміки (Stępień, 2010). У своєму дисертаційному дослідженні «Людина і танець: хореографічні системи як профілі дослідження культури» Томаш Дрозд доводить важливість вивчення хореологічних проблем в річищі антропології з урахуванням концептуальних положень і методологічних інструментів культурології, а також філософського трактування категорії тілесності (Drozd, 2012).

У розвідках І. Печеранського обґрунтовується сутність тілесного логосу, в якому відсутня аналітика, який використовує мову танцю, мислення в русі (Печеранський, 2017). У контексті наших розвідок привертає увагу ідея В. Косяка щодо інтерпретації ритму як ритмопластики; трактовки танцю як мови, що виражає відчуття життя як втіленого ритму; актуалізації ритмомислення, що трактувалось в античному світі як загальна єдинотілесність (Косяк, 2008). Інтенаційно-тілесні контексти музичного сприйняття досліджує В. Рева, стверджуючи, що «інтонація дозволяє встановлювати зв'язок музичного образу з глибинними сферами життєвого досвіду людини, з логікою й синтаксем мови, диханням, рухами, пластикою, мімікою, жестами» (Рева, 2013: 17).

Мета статті полягає в визначенні концептуального поля тілесної виразності в музичному та хореографічному мистецтві.

Методологія дослідження ґрунтується на низці наукових підходів, як от: історичний дискурс, що дозволяє послідовно простежити кардинальні зміни у трактовці категорії тілесності; антропологічний підхід, завдяки якому людина потрактована як жива істота, здатна в пластичній формі виразити свої думки та емоції за допомогою власного тіла; дискурсивний підхід, що надає можливість обґрунтувати спорідненість понять «тілесність», «моторність» із низкою філософських, естетичних, культурологічних, музикологічних та хореологічних категорій; семіологічний підхід, що дозволяє віднести музичну моторність та хореографічну пластику до знакової сфери.

Результати та їх обговорення. Результати історико-генетичного дискурсу дозволяють нам стверджувати, що кожна культурна епоха характеризується зміною ставлення до проблеми тілесності. В античну добу людське тіло вважалося взірцем краси й космічної гармонії, у середньовіччі – символом гріховності. На межі ХХ ст. «склалася своєрідна антропологічна парадигма бачення людини, яка вможливорює необхідність обговорення проблеми тілесності поряд з поняттями психіки, свідомості, уяви та пам'яті» (Герц, 2017: 78). Наголосимо, що звернення до категорії тілес-

ності «стає одним із головних проявів онтологічного повороту філософської думки ХХ ст., завдяки якому відбувається подолання редукції феномена людини до самосвідомого суб'єкта та редукції буття до суцього» (Ключко, 2015: 248). Крім того, «поширення серед культурологів розуміння тіла як першого джерела знаків, символів і комунікації сприяло осмисленню людської тілесності як знакової системи» (Герц, 2017: 78).

У другій половині минулого століття переміщення економіки й економічних цінностей у центр соціокультурної реальності, підвищення уваги людей до комфортного задоволення власних «тілесних» потреб спричиняє перехід до суспільства споживання і формування консюмеристської культури, коли сенсом споживання стає не задоволення життєвих потреб, а саме споживання, у тому разі і споживання мистецьких творів маскультурного штибу, де тілесність часто-густо зводиться до своїх фізіологічних початків. Культ тіла стимулює розвиток різноманітних практик його (тіла) «поліпшення» в межах індустрії оздоровчого дозвілля та створення прийняттого тілесного іміджу (Герц, 2017: 79). Із другого боку, в мистецтві танцю пластика людського тіла набуває «дещо іншого смислу, оскільки передбачає виразність руху, жестикуляцій, через які розкривається внутрішній світ людини» (там само, 82). Нам також близькі концепти, які запропонувала у своїй роботі «Перебування в тілі; перебування в звуку» Елеонора Сабтлей – «розум, що танцює» (розум здатен зробити все, що робить танцівник) та «тіло, що думає» (тіло має здатність пізнавати) (Subtle, 1998)

Результати поняттєво-термінологічного аналізу міждисциплінарних досліджень засвідчили, що концепт тіла стає однією із сутнісних характеристик людини, її невід'ємним онтологічним виміром, а крім того є тісно пов'язаним з такими базовими філософськими категоріями, як рух, час і простір. Рух є формою і способом буття матерії, її атрибутом, час є способом зміни матеріальних явищ, а простір – способом співіснування різноманітних матеріальних утворень. Саме категорія руху, конкретизуючись у понятті «моторність» стає ланкою, що пов'язує тілесний вимір в музикології та хореології. Саме категорія тіла фіксує присутність людини у світі через конкретизацію понять простору і часу як просторовості і темпоральності.

Отже, музичний час, як частина музичного задуму, отілеснюється просторовими координатами, наділяючи їх новими виражальними можливостями. У зв'язку з цим про музичні хронотопи можна говорити як про особливу галузь прийомів, що вирішують подвійне завдання: з одного боку, виявити вічне в аспекті тимчасового, з іншого боку – затвердити позачасове, тобто незалежне від часу буття людини.

Науковий дискурс у річищі некласичної філософської думки виявляє тенденцію до руйнування ієрархічної конструкції «дух – тіло», перетворюючи її на рівноправну дихотомію обох категорій шляхом своєрідної позитивізації тілесної складової. Так, у некласичній філософії тілесність стає важливою категорією, що активно включається в розвідки когнітивістів, коли чуттєвість постає органічною та аподиктичною (доказовою, абсолютно достовірною) присутністю у структурі мислення; без неї останнє є просто неможливим. Чуттєвість імпліцитно «супроводжує» мисленнєві процеси, де є присутньою в образах втіленого розуму (власне механізму роботи свідомості), а, отже, набуває статусу тіла, що пізнає світ чуттєво. Найбільш яскраво означений феномен притаманний музичному та хореографічному мистецтву.

У цьому контексті, можна стверджувати, що в почутті руху моторика нашого тіла актуалізується як текст нашої сутності. Так, почуття рівноваги дозволяє танцівнику усвідомлювати своє положення у просторі, що, насамкінець, призводить до єдності відчуття життя і відчуття руху. Отже, відчуття життя, руху та рівноваги також дано людині внутрішньо-тілесно.

Результати подальшого історичного дискурсу засвідчили, що реалізація концепту тілесності в першій чверті минулого століття на перетині музичної та хореографічної освіти відбувалась у системі ритмічного виховання Еміля Жак-Далькроза. Знаменною є його позиція стосовно діалектики тіла, розуму й духа в людській особі: «Чим більше впорядковане наше життя, тим більш вільними почуваємося. Чим більше розвиненою стає наша мова, тим багатшими стають наші думки. Чим більшої автоматизації набуває наше тіло, тим з більшою радістю дух наш возноситься над матерією» (Jaques-Dalcroze, 1992: 37). Далькроз підкреслює важливість безпосередньої тілесно-емоційної реакції на музику: «Коли ми змушені думати про наше тіло, тоді природно втрачаємо певну частину свободи нашого розуму, який є невід'язком своєї тілесної форми, в'язнем матерії» (там само).

Прибічник концепції втілення Моріс Мерло-Понті наголошував на тілесній основі людського досвіду, навчання й мислення, виступаючи проти картезіанського поділу на духовне й тілесне та віднесення досвіду суто до сфери духовного, що було характерним для західної культури. За Мерло-Понті сутність сприйняття становить невичерпний діалог між живим тілом і світом. Тіло сприймає світ, прагнучи пасивно й активно його виразити у взаємодії з іншими (Мерло-Понті, 2001).

Звертаючись до інтерпретації тілесності як концепту виразності в музичному мистецтві, нагадаємо, що вона сягає своїм корінням античних часів, коли тілесність трактувалась як «поєднання нашої чуттєвої та психічної сфер, як змінної спонтанної

симфонії нових відчуттів, сформованих, нарешті, стилізованих уявою, підпорядкованих ритму, гармонізованих свідомістю» (Rytmika, 1963: 22). На початку XXI століття у вітчизняному науковому полі актуалізується концепт музичної тілесності, який «носить комплексний характер і охоплює три сфери музичного становлення, в яких специфічно виявляє себе людське тіло: виконання, виразові засоби мови і слухове сприйняття» (Полтавцева, 2005: 6). Таким чином, категорія тілесності легітимізується в музикології й музичній культурології, долаючи традиційну онтологічну опозицію між духовним і тілесним, раціональним і чуттєвим. Інтерес викликають запропонований О. Полтавцевою постулат щодо темпоральної естетизації слухацької тілесності в процесі музичного сприйняття та її твердження про те, що в музичному творі «містяться метазвукові перцептивно-афективні структури, які означають “позамузичні” смисли музичного дискурсу» (Полтавцева, 2005: 7).

Фундаментом хореологічних розвідок сутності тілесної виразності слід пошукувати у концепції експресивного танцю Рудольфа фон Лабана. Геніальний хореограф розробляє його філософію в категоріях самовираження та самосвідомості. Експресивний танець можна схарактеризувати як систему, що, з одного боку, допомагає втілити й розвинути руховий потенціал людини, пари, соціальної групи, а з другого – дозволяє індивідууму повне творче самовираження.

За результатами аналізу значного масиву джерел стає очевидним, що концепт тілесності об'єднує проблематику музикологічних та хореологічних досліджень. Не можна оминати увагою той факт, що при поєднанні музики з процесією, пантомімою танцем, саме моторно-пластичний чинник безпосередньо організовував музичний рух. Важливо, що саме на концепті людської тілесності, який стає онтологічною формулою смисловорення, базується феномен музичної моторності. У той же час «тип музичної моторності, який організує музичний рух, виступає умовою існування інтонаційної системи музики» (Суббота, 2005:8).

Привертає увагу твердження, що в музичній моторності серед інших виокремлюються пластичні типи інтонування, «в яких переважає імпульсно-енергетична подільність потоку музичного часу, тобто регулярна ритміка» (там само, с. 11). Задля визначення двох варіантів пластичного типу музичної моторності О. Суббота пропонує використовувати поняття загальних форм руху «з характерною загально-впорядкованою ритмікою, яка умовно розділена за статуарним та динамічним принципами пластичності» (там само), а також термін «танцювальність», що характеризується індивідуалізовано-впорядкованою ритмікою (там само). Авторка пропонує розподіляти танцювальність як тип музичної моторності «на декларовану

(конкретно-жанрова, узагальнено-жанрова, комбінована форми танцювальності), недеklarовану (завуальована та «знята» форми)», ... а також балетну танцювальність, якій властиві «конкретно-жанрова, дансатна, музика-хід та мімічна форми» (там само, с. 11).

Вивчення феномену тілесності як концепту виразності в музичному мистецтві передбачає, на думку О. Субботи, генетичний і семантичний аналіз категорії музичної моторності, її жестової природи, здатності відображати в музиці ритм життєвої пульсації. Дослідниця пропонує вивчати музичну моторність як енергію музичного руху. Наукиня вважає, що розуміння сутності музичної моторності дозволяє музиканту «в процесі виконання твору вірно розподіляти прийоми агогіки та артикуляції, темпові градації» (Суббота, 2005: 6).

У той же час пропозиції авторки у сфері хореології викликають незгоду представників останньої. Дискусивною видається пропозиція О. Субботи (2005) щодо власного методу графічного запису танцювальних рухів. Авторка співвідносить пластично-рухову лексику танцю з музичною артикуляцією, що є зумовленою структурою, а також характером і експресивністю танцювальних рухів. На цій основі вона класифікує основні «па» українського танцю за принципом однорідності руху, а також за ступенем складності та характером виконання. Для окремих видів українських танців наукиня пропонує загальні моторно-композиційні формули, які підтверджують підпорядкованість всіх компонентів танцю єдиному енергетичному процесу, тобто певній моторній організації Крім того, авторка виокремлює види артикуляційно-ритмічних формул (Суббота, 2005). Однак, упровадження авторського методу графічного запису танцювальних рухів залишається доволі спірним.

Проблеми тілесності становлять предмет розвідок танцювальної антропології (антропології танцю), яка нині активно розвивається, використовуючи інструменти й методологію як соціокультурної антропології, так і театрології. Досліджуючи соціокультурний контекст певних танцювальних явищ, танцювальна антропологія вивчає людину, живу істоту, яка у пластичній формі, рухаючись у символічний спосіб, виражає свої думки та емоції.

У контексті культурологічного підходу наголошено, що танець як культурне явище розвивався і змінював своє обличчя разом із розвитком окремих культур, супроводжуючи людину в кожен важливий момент її життя. Протягом століть він виконував багато різних функцій у різному соціокультурному середовищі. Принагідно згадаємо вислів Конфуція, що вказує на важливість набуття танцювальних навичок військовими: «ніколи не давай меча людині, яка не вміє танцювати» (цит. за Hughes, 2010: 17.).

Не слід оминати увагою і дослідження у сфері танцювальної етнографії. Так, Джоан Д. Фрош узагальнила досягнення антропології танцю у своїй праці «Етнографія танцю. Відстеження переплетення танцю в тканині культури», запропонувавши десять об'єктивних показників, які потрібно використовувати у контекстуальному дослідженні задля виявлення зв'язків між танцем і культурою. Серед них: 1) визначення підходу до дослідження танцю в культурі в межах його власних правил та аналізу мережі танцювальних відносин і контексту, частиною якого є танець; 2) дослідження перформативних традицій як інструментів вираження цінностей і знань; 3) знайомство зі способом, у який видовище конструює та опосередковує суспільно прийнятні концепції статі, статусу, духовності тощо; 4) дослідження взаємозв'язку між етикою та естетикою як у виконанні, так і в суспільстві; 5) дослідження зв'язку між танцем і способами організації життєвого досвіду (наприклад, ритуал, освіта, робота, відпочинок, лікування тощо); 6) розміщення динаміки танцювальних явищ у контексті напруги між тим, що є постійним, і тим, що є мінливим; 7) дослідження ролі виконавця в суспільстві та дослідження творчого процесу на рівні перформансу та творчості танцю; 8) визнання ролі дослідника в ході дослідження та звернення уваги на варіативність відносин «дослідник – виконавець» у постколоніальному світі; 9) конструювання кінетичного етосу за допомогою різних методів (спостереження, втілення, кінестезії, опису, обговорення, співпраці, перформансу); 10) аналіз того, як дослідження та участь у культурно чужих видовищах впливають на знання форм, відомих досліднику (Frosch, (1999). Для наших розвідок стосовно тілесності як концепту виразності в хореографічному мистецтві особливо важливим є вказівки щодо вибору конкретних дослідницьких методів, за допомогою яких стає можливим конструювання кінетичного етосу.

Слід наголосити, що здатність тіла відображати душевний стан визначає й виявляє комунікативний сенс тілесності, оскільки рухи тіла в танці мають певну комунікативну спрямованість, що зумовлено, з-поміж іншого, здатністю людською тіла бути посередником у спілкуванні, його орієнтованістю на комунікацію. Роль тіла в комунікативній практиці особистості істотна – починаючи від тілесного контакту як найінформативнішого і найщирішого способу відносин між індивідами та завершуючи значенням «тілесного іміджу» в міжособистісних стосунках (Герц, 2017).

Науковий екскурс у проблематику тілесності не був би повний без аналізу хореотерапевтичних розвідок. Зауважимо, що більшість європейських танцювальних терапевтів використовують систему аналізу рухів Рудольфа фон Лабана, який, вивчаючи рухи тіла, розробляє критерії для оцінки тілес-

ної напруги, динаміки й параметрів руху (Ніколаї, 2017: 28). Його послідовники Штегер і Хейер-Грот визначили шість ключових пунктів, як от: «напруга, рівновага, почуття тіла, ритм, відчуття простору та адаптація», за допомогою яких досліджувалися психічне «почуття й утворення мосту від чисто фізичного та функціонального підходу до психотерапевтичних заходів» (цит. за Ніколаї, 2017: 29).

Згадаємо ще одну важливу постать у розвитку Лабан-аналізу (LMA – Laban Movement Analysis) та танцювальної терапії в цілому – Ірмгард Бартен'єф (Irmgard Bartenieff), яка поєднала принципи руху Лабана з принципами неврології й анатомії та розробила систему коригувальних вправ для пацієнтів, що перенесли поліомієліт. Наукове обґрунтування власних досягнень дозволило Ірмгард створити «Основи Бартен'єф» – високодиференційованого підходу до розуміння тривимірного, повнофункціонального потенціалу руху людського тіла: «Коли в центрі уваги терапевта знаходиться тільки суб'єктивні, одиничні тіла без якого-небудь відношення до простору або структури, є велика небезпека, що пацієнт може застрягнути в окремих моментах його проблеми й фрагментації його рухової активності зростають» (цит. за Ніколаї, 2017: 31). Зауважимо, що Ірмгард Бартен'єф викладала свій курс як танцівникам і постановникам, так і хореотерапевтам, фізіотерапевтам, психологам і навіть антропологам.

Отже, у міжнародному хореографічному просторі існує значна кількість напрямів танцювальної терапії. Вони відрізняються вибором певних методик, як от: «психіатричних, ерго-терапевтичних, соціально-психологічних, арт-терапевтичних, танцювально-рухових (гуманно-структуральна танцювальна терапія, Лабан-аналіз руху, ритмічно-рухова та танцювально-рухова терапія тощо)» (Ніколаї, 2017: 33).

Насамкінець наголосимо, що концепт тілесної виразності органічно притаманний саме хореографічному мистецтву. Отже, філософську категорію тілесності, що уособлює чуттєвий характер людського буття, можна конкретизувати у такому постулаті: через танець і рух внутрішній світ особистості стає відчутним.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Визначення концептуального поля тілесної виразності в музичному та хореографічному мистецтві дозволяє стверджувати: у вітчизняному науковому дискурсі спостерігається тенденція концептуалізації проблематики тілесності як багатомірного екзистенціального атрибуту людини, що вимагає методологічного плюралізму. У музикології та хореології категорія тілесності легітимізується, долаючи традиційну онтологічну опозицію між духовним і тілесним, раціональним і чуттєвим.

Тілесна присутність у всьому справжньому музичному досвіді наявна не просто як чуттєва

«відповідь» на слуховий «стимул», а як принципово конститутивний елемент. У тілесному логосі відсутня аналітика. Він використовує мову танцю, мислення в русі. Тілесність іманентно присутня в кожному акті музичної і хореографічної творчості як сполучна ланка між знанням, дією і буттям.

Смислове значення концепту виразності слід пошукувати в його комунікативній сутності, тому тілесність варто розглядати і як феномен специфічної мови музичного та хореографічного мистецтва. До мовних засобів виразності означених мистецтв відносимо їх специфічні виражальні засоби та засоби художньої образності, які здатні привертати увагу, викликати інтерес, впливати на емоції та почуття.

Перспективними вважаємо дослідження проблем тілесної виразності у польових розвідках, у процесі розробки і реалізації творчих проєктів здобувачів вищої освіти мистецького профілю.

ЛІТЕРАТУРА

Герц, І. І., Нечаєнко, Т. В. (2017). Тілесність як компонент танцювальної виразності. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство, Вип. 56, 77–87. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_56_9.

Косяк, В. А. (2008). *Універсум ритму*. Суми: ВТД «Університетська книга».

Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменологія сприйняття*. Пер. з фр., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенко. Київ: Український Центр духовної культури.

Ніколаї, Г., Медведєв О. (2017). Теоретико-методологічні орієнтири танцювально-терапевтичних розвідок: європейський контекст, *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8, 23–35. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2017_8_5.

Печеранський, І., Базела, Д. (2017). *Вступ до філософії танцю: монографія*. Київ: КНУКІМ.

Полтавцева, О. М. (2005). *Антропологія музичної тілесності* (автореф. дис. ... кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури). Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, Харків.

Рева, В. П. (2013). Інтонційно-тілесні контексти музичного сприйняття (педагогічний аспект): монографія. Могильов: МДУ імені О.О. Кулешова. 180 с.

Суббота, О. В. (2005). *Музична моторність як категорія музикознавства* (автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво). Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса.

Bowman, W. (2000). A somatic, 'here-and-now' semantic: Music, body, and self. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 144, 45–60).

Drożdż, T. (2012). *Człowiek i taniec: systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, Praca doktorska, Katowice: Uniwersytet Śląski.

Frosch, J. (1999). *Dance Ethnography. Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture*. W S. H. Leigh, P. Hanstein (Red.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, s. 250–251.

Jaques-Dalcroze, E. (1992). *Pisma wybrane*. Warszawa.

Hughes, M. (2010). *The Pocket Guide to Ballroom Dancing*. Barnsley.

McRobbie, A. (1997). Dance narratives and fantasies of achievement, *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. London.

Rytmika, Przedmowa do II tomu (1963), *Émile Jaques-Dalcroze, Le Rythm, La Musique et l'Education. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA, Z. 71*, Warszawa, s. 5–23.

Stępień, M. (2010). Prekursorskie idee Emila Jaques-Dalcroze'a w świetle osiągnięć współczesnej pedagogiki. *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji : materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej*. Łódź, 2010. ss. 11–22.

Subtley, E. (1998). Being in the body; being in the sound: a tale of modulating identities. *Journal of Aesthetic Education, 32 (4)*, 93–106.

REFERENCES

Hertz, I. I., Nechaienko, T. V. (2017). Tilesnist yak komponent tantsiuvalnoi vyraznosti [Corporeality as a component of dance expressiveness]. *Culture of Ukraine. Series: Art history, 56*, 77–87. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2017_56_9.

Kosyak, V. A. (2008). *Universum rytmu [The universe of rhythm]*. Sumy: VTD "University Book".

Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenolohiia spryiniattia [The Phenomenology of Perception]*; trans. from French. Kyiv: Ukrainian Center of Spiritual Culture.

Nikolai, H., Medvediev, O. (2017). Teoretyko-metodolohichni oriientyry tantsiuvalno-terapevtychnykh rozvidok: yevropeiskyi kontekst [Theoretical and methodological guidelines of dance-therapeutic research: the European context]. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies, 8*, 23–35. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2017_8_5.

Pecheranskyi, I., Basela, D. (2017). *Vstup do filosofii tantsiu [Introduction to the philosophy of dance]*: monograph. Kyiv: KNUKIM.

Poltavtseva, O.M. (2005). *Anthropology of musical corporeality* (PhD thesis abstract). Kharkiv National University named after V.N. Karazin, Kharkiv.

Reva, V. P. (2013). Intonatsiino-tilesni konteksty muzychnoho spryiniattia (pedahohichnyi aspekt) [Intonational and bodily contexts of musical perception (pedagogical aspect)]: monograph. Mogilev: MSU named after A.A. Kuleshov.

Subbota, O. V. (2005). *Muzychna motornist yak katehoriia muzykoznavstva [Musical motority as a category of musicology* (PhD thesis abstract)]. Odesa State Academy of Music named after A.V. Nezhdanova, Odesa.

Bowman, W. (2000). A somatic, 'here-and-now' semantic: Music, body, and self. *Bulletin of the Council for Research in Music Education, 144*, 45–60.

Drożdź, T. (2012). *Człowiek i taniec: systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, Praca doktorska, Katowice: Uniwersytet Śląski.

Frosch, J. (1999). *Dance Ethnography. Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture*. W S. H. Leigh, P. Hanstein (Red.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh, s. 250–251.

Jaques-Dalcroze, E. (1992). *Pisma wybrane*. Warszawa.

Hughes, M. (2010). *The Pocket Guide to Ballroom Dancing*. Barnsley.

McRobbie, A. (1997). Dance narratives and fantasies of achievement, *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. London.

Rytmika, Przedmowa do II tomu (1963), *Émile Jaques-Dalcroze, Le Rythm, La Musique et l'Education. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA, Z. 71*, Warszawa, s. 5–23.

Stępień, M. (2010). Prekursorskie idee Emila Jaques-Dalcroze'a w świetle osiągnięć współczesnej pedagogiki. *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji : materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej*. Łódź, 2010. ss. 11–22.

Subtley, E. (1998). Being in the body; being in the sound: a tale of modulating identities. *Journal of Aesthetic Education, 32 (4)*, 93–106.

Corporeality as a concept of expression in musical and choreographic art

Iryna Ivanivna Hertz
Associate Professor at the Department
of Musical Art and Choreography
The State Institution «South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky»
ORCID: 0000-0003-3721-9594

Halyna Yuriivna Nikolai
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Professor at the Department of Music Art
and Choreography The State Institution
«South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky»
ORCID: 0000-0001-6751-1209

The article is aimed at defining the conceptual field of bodily expressiveness in musical and choreographic art. The research methodology was developed based on the conceptualization of the issue of corporeality (as a multidimensional existential attribute of a person), which requires methodological pluralism, and therefore is based on several scientific approaches. Thus, historical discourse allows us to consistently trace radical changes in the interpretation of the category of corporeality. Thanks to the anthropological approach, the following is determined: the relationship between the evolution of the bodily concept and the cognitive mechanisms of musical reception and creativity; functioning of music and dance as a universal symbolic communication for homo sapiens; the ability of a person to express his thoughts and emotions with the help of his own body. The use of a discursive approach made it possible to substantiate the kinship of the concept of "motority" with philosophical, aesthetic, culturological, musicological and choreological categories, such as: time, space, chronotope, movement, gesture, intonation, rhythm and meter. The semiological approach made it possible to characterize musical motority as a symbolic sphere, to reveal plastic types of musical motority.

It has been established that the meaning of the concept of expressiveness should be sought in its communicative essence, therefore corporeality should also be considered as a phenomenon of the specific language of musical and choreographic art. The linguistic means of expressiveness of the specified arts include their specific means of expression and means of artistic imagery, which can attract attention, arouse interest, influence emotions and feelings. It has been proved that the bodily presence in all real musical experience is not simply a sensory "response" to an auditory "stimulus", but an important constitutive element. The bodily moment is immanently present in every act of musical creativity as a connecting link between knowledge, action and being. The intuitive basis of musical knowledge and creativity is, first of all, the sense of potentially fruitful options mediated by the body.

Keywords: corporeality, musical and choreographic art, methodological approaches, communication, reception, creativity.