

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. — Постигание внутренней формы музыкального произведения или конституирование нового мелоса средствами музыкального движения? // Культура и искусство. – 2023. – № 11. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.11.69066 EDN: ZWRISR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=69066

Постигание внутренней формы музыкального произведения или конституирование нового мелоса средствами музыкального движения?

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии, Российская академия наук

109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310

✉ rozinvm@gmail.com



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.11.69066

EDN:

ZWRISR

Дата направления статьи в редакцию:

22-11-2023

Аннотация: В работе обсуждается альтернатива: постижение внутренней формы музыкального произведения или конституирование нового мелоса средствами музыкального движения. Речь идет об особом жанре искусства, свободном танце, получившем название «музыкальное движение», причем в двух ее важных контекстах – постановке спектаклей и обучении. Анализируется понятие внутренней формы и обращение к нему педагогом и постановщиком спектаклей Аидой Айламазьян. Автор предлагает другое, чем Айламазьян, понимание внутренней формы. Музыкальное движение формально складывается из двух разных начал – восприятия серьезной музыки и организованного движения в широком понимании (позы, напряжения, эмоции, координации движений с другими танцорами); первое начало сложилось в записях и прослушивании музыки, второе – осваивается на занятиях. Вхождение в музыкальное движение происходит, если эти два начала сливаются в одно. Движения танцующих не должны противоречить музыке, не разрушать ее восприятие. Кроме того, они должны задавать новую организацию музыки, а именно такую, которая отвечает замыслу

организатора танца. В результате складывается новая предметность – музыкальная интонация, организованная музыкальным движением. В статье предложен новый взгляд на понятие внутренней формы музыкального произведения, а также на понимание самого музыкального движения. Сформулированная альтернатива разрешается, если мы различаем два разных типа работы: обучение музыкальному движению и постановку новых спектаклей. В рамках обучения важно адекватное понимание музыки. Большую роль здесь играет интерпретация музыкального произведения, которая создается на основе семиотических схем. Не меньшее значение – подготовка танцоров музыкального движения, в ходе которой у них формируется новое слышание и понимание музыки. Как педагог Айламазян опирается на понятие внутренней формы, как постановщик она должна обнаружить новое содержание музыкального произведения, которое можно раскрыть в концерте с помощью музыкального движения.

Ключевые слова:

музыкальное движение, танец, интерпретация, мелос, произведение, интонация, педагог, постановщик, форма, содержание

Эта статья является размышлением по поводу интересной новеллы Аиды Айламазян «Музыкальное движение как средство постижения внутренней формы музыкального произведения», опубликованной недавно в «Национальном психологическом журнале» [\[1\]](#). Айламазян не только художественный руководитель Центра музыкального движения «Гептахор», но также известный психолог, одним из направлений исследований которой является психология искусства и в том числе психология музыкального движения. Я уже писал об Айламазян [\[4\]](#), и все же два слова, чтобы читатель смог понять, к какому виду искусства, нужно отнести музыкальное движение.

Музыкальное движение – это исполняемый под серьезную музыку свободный импровизационный танец в духе Айседоры Дункан (он и был создан во второй половине 10-х годов прошлого столетия несколькими девушками с Бестужевских курсов – Стефанидой Рудневой, Л. С. Генераловой, О. К. Поповой, Э. М. Фиш и др. – еще в период посещения России знаменитой танцовщицей).



Аида Айламазян современный продолжатель этого движения как в практическом плане (она ведет несколько групп, включая детскую), так и в теоретическом, создав культурно-психологическую концепцию практики музыкального движения [\[4\]](#).

В указанной выше статье Айламазян сравнивает обычное восприятие музыкального произведения (в концертном зале или в записи) с его восприятием исполнителем музыкального движения, которое существенно отличается от первого восприятия. Чтобы схватить сущность этого нового восприятия Айламазян обращается к понятиям *внутренней формы* и *интонации* (думаю, как они были введены Борисом Асафьевым в книге «Музыкальная форма как процесс» [\[5\]](#)), показывая, что восприятие музыки в контексте музыкального движения существенно преобразуется движением и по-новому осмысливается.

«Открывается, – пишет Айламазян, – и проблемная сторона музыкального восприятия: интонационный процесс, обусловленный формой музыкального произведения, тем не менее, не сводим ни к нотной записи, ни к музыкальной фактуре. Пользуясь языком и понятиями, сложившимися в искусствоведении и литературоведении, можно сказать, что интонационный процесс не совпадает с формой материала музыкального произведения, он ближе к тому, что можно назвать внутренней формой музыкального произведения <...>

Как пишет Р. Грюбель: «В процессе коммуникации мы превращаем внешние формы сообщения во внутренние формы понимания»... Это содержание и ценностное отношение передаётся с помощью преобразования материала, когда новые смыслы появляются в связи с его новым использованием или новыми связями, возникающими между отдельными элементами композиции целого <...>

Первое наблюдение и вывод состоит в том, что специально организованные движения тела во время восприятия музыки не являются простым сходственным подстраиванием. Они не воспроизводят в точности внешний «телесный» слой музыкально-звуковой «ткани», а отражают сложный скрытый процесс музыкального развития и становления. Исследования Г.А. Ильиной, посвящённые восприятию ритма детьми, показали, что «ритмические рисунки детей, синхронно отвечавшие музыке, выглядят по отношению к ней, как обобщение, то есть являются своеобразным 'переводом' музыки в ответное движение». В дальнейшем Г.А. Ильина и С.Д. Руднева показали, что «в двигательных реакциях тела на целостное содержание музыки зеркально не отражается ни один из элементов воспринимаемого произведения. Но происходит избирательность, или трансформация всех структурных моментов музыки» [\[1, с. 58, 59\]](#)

Прекрасно, кажется, что можно сделать такой вывод – в рамках музыкального движения рождается новый «мелос» (термин тоже часто употребляемый Асафьевым) с новым пониманием и переживанием музыки. Но Айламазян пишет совсем о другом, скорее в психолого-педагогической манере, а именно, что в самой музыке, в ее интонациях нужно научиться различать внутреннюю форму. «Проведённый анализ музыкально-двигательных форм, – подводит итог своего исследования Айламазян, – позволяет также показать, что в отличие от методов, воспроизводящих с помощью движения формальную структуру музыки (например, длительность в ритмике), *музыкальное движение направлено на постижение внутренней формы музыкального произведения*» [\[1, с. 65\]](#). (курсив наш. – В.Р.)

Но тут же эта ясность исчезает. «Выслушивание» внутренней смысловой стороны музыкального произведения представляет собой сложную деятельность, не сводимую к чисто аналитическому процессу. Она является «живым» процессом восприятия звучащей музыки, в ходе которого происходит преобразование внешней формы музыкального произведения. Сложившиеся устойчивые интонационные формулы, жанры в их стандартном выражении становятся материалом художественной работы и приобретают новые черты. Например, вальс может потерять свою равномерность, движение кружения, но приобрести новый характер, выражающийся всплесками, взлётами, выбросами энергии. Маршевая форма может оказаться достаточно статичной и не требовать движения в пространстве и т.п. Можно встретиться и с противоположным: услышать марш там, где формально он отсутствует. Самый известный пример — это песня «Священная война» А.В. Александрова, которую мы слышим, как марш, но она написана в размере $\frac{3}{4}$. Смыслы не столько понимаются, сколько переживаются, имеют конкретно-чувственное воплощение в пространственно-временных и двигательных формах.

“Рождение” и переживание содержательной стороны музыки носит “открытый” характер, предполагает каждый раз обретение заново смысла произведения» [\[1, с. 64\]](#)

Короче, что нужно принять: или постижение внутренней формы музыкального произведения или конституирование нового мелоса средствами музыкального движения? Чтобы разрешить эту дилемму, предложим интерпретацию того, что происходит в процессе обучения музыкальному движению, в процессе вхождения в него. Но сначала один пример. На занятиях «Гептахора» идет постановка движения и восприятия под музыку Й. Гайдена «Венгерское рондо». «В данном отрывке, – поясняет Айламазян, – части отличаются прежде всего ритмически; если в первой части аккомпанемент левой руки представляет собой плавную и ровную звуковую линию, то во второй он акцентированный, с повторяющимися аккордами, звучащими ударно. Эти контрасты не всегда удаётся отразить занимающимся, как взрослым, так и детям, и основное затруднение представляет первая часть.

Поначалу, участники слышат все повороты, изгибы мелодии и отражают, так или иначе, эту изменчивость. В качестве приспособления участникам предлагается взять в руки ленты и использовать их в импровизационном ответе. Но и это приспособление не всегда помогает услышать общее течение музыки. Движения с лентами так же могут носить дробный характер, выглядят избыточными и суетливыми по сравнению со звучащей музыкой, хотя и достаточно точно передают её внешний ритмический и мелодический рисунок. Если удаётся привлечь внимание к музыкальной фразе, то можно заметить, как у некоторых участников резко меняются движения, приобретая устремлённый и слитный характер. Они перестают дёргать ленты в разные стороны пытаются вести их плавно, покрывая звучание одной линией движения. Помогает этому и лёгкий равномерный бег.

Найденная форма выглядит наиболее убедительно, хотя формально её как будто нет в нотном тексте. Вторая часть, в которой участники двигаются сильными подскоками, резко вскидывая ленты вверх, теперь являет собой яркий контраст и переживается как всплеск и выброс тех сил и чувств, которые были держаны в первой части. Ещё С.Д. Рудневой и Г.А. Ильиной было замечено, что выражающие движения, как целостный ответ на звучащее музыкальное произведение, отражают внутренние динамические закономерности музыки. К ним относятся ладовые тяготения, переживания устоев и неустоев, рождающиеся из этих переживаний общие стремления» [\[1, с. 60\]](#).

Опять та же двойственность: с одной стороны, «найденная форма выглядит наиболее убедительно, хотя формально её как будто нет в нотном тексте», с другой – «выражающие движения, как целостный ответ на звучащее музыкальное произведение, отражают внутренние динамические закономерности музыки». (курсив наш. – В.Р.)

Начнем с очевидного факта: музыкальное движение формально складывается из двух разных начал – восприятия серьезной музыки и организованного движения в широком понимании (включая позы, напряжения, эмоции, координации движений с другими танцорами). Первое начало сложилось в записях и прослушивании музыки, второе – осваивается на занятиях. Собственно вхождение в музыкальное движение происходит, если эти два начала сливаются в одно, начинают работать на задачи музыкального движения. Что значит «сливаются в одно»? Подвизающийся в музыкальном движении, как пишут Руднева и Ильина, начинают слышать «ладовые тяготения, переживания устоев и неустоев, рождающиеся из этих переживаний общие стремления»? Вряд ли, их не слышат даже многие продвинутые музыканты и музыковеды. Тогда что здесь происходит? Подвесим пока этот вопрос и рассмотрим один кейс, проанализированный

мною в статье «Три концепции психологии искусства (соотношение психологического, искусствоведческого и философского дискурсов)» [\[6\]](#)

«Когда моей дочери было около трех лет, я спохватился: она не умела рисовать, хотя сказки я ей читал давно. Дело было в деревне, у нас там старая, отремонтированная изба, недалеко от Волги. Я позвал Лену, взял гуаш, нарисовал красное солнце и сказал: "Смотри, вот красное солнышко". Лена с недоумением посмотрела на бумагу, потом на меня и спросила: "Где солнышко?". Я не сразу, но все-таки понял, что она солнца не видит. Да и почему она должна видеть солнце, подумал я, оно высоко на небе, горячее, слепящее, а я показываю на бумагу, где просто красное пятно. Что делать дальше, я не знал, но на всякий случай продолжал рисовать солнце и показывал его дочери. Через два дня пошли вечером на Волгу смотреть закат солнца. Любуясь закатом, я без всякой задней мысли произнес: "Смотри, какое большое красное солнце, как на бумаге".

На следующий день вижу, Лена сама берет бумагу и гуаш, макает кисточку в краску, ляпает краску на бумагу и кричит: "Ура, красное солнышко". И пошло-поехало: солнышко, домик, травка, даже девочка, как у аборигенов – палочки крестом и кружочек сверху. Но поразил меня другой рисунок. Пришла соседка с дочкой, Машей. Лена стала с ней играть в такую игру: когда солнце заходило за облака и становилось холоднее, они кричали: "Холодно", а когда оно показывалось: "Тепло". Но вот стало пасмурно и сколько Лена с Машей не кричали "Холодно", солнце не появлялось. На следующий день Лена нарисовала солнце, травку и девочку и стала мне объяснять: "Смотри папа, Маша замерзла, солнышко вышло и согрело ее". Ба, подумал я, ведь Лена играет, а ее рисунок, пожалуй, первый художественный опус.

Попробуем осмыслить этот материал теоретически. Первый фрагмент наших взаимоотношений можно понять, как кристаллизацию у Лены "проблемной ситуации" (это в языке методологии), а в языке психологии – как формирование "первичной установки" или "напряженности". Кроме того, здесь можно говорить о невозможности реализовать "установку", ведь Лена доверяя мне, ожидала появления солнца там, где я указывал (но его там не было). Другими словами, одним из условий действия установки выступало наше с Леной "общение" ("сообщительность"). Первичная установка имела еще одно следствие – "непонимание", "смысл" в моем тексте ("смотри какое солнышко") для Лены отсутствовал.

Вторая ситуация – разрешение проблемной ситуации с помощью "схемы" – "смотри, какое большое красное солнце, как на бумаге". Напоминаю, схема это семиотическое образование, изобретаемое человеком, позволяющее разрешить проблемную ситуацию, она задает новую реальность (в данном случае "нарисованное солнце"), обеспечивает понимание и возможность действовать по-новому.

В психологическом плане мы здесь можем говорить о формировании "нового смысла" и "нового предмета" в сознании. "Жизненный мир" Лены пока прежний, но в нем появился новый предмет – нарисованное солнце, который, вероятно, Лена поняла (конечно, не сразу) в той же условности, в которой она воспринимала предметы и персонажи сказок. Есть обычное солнце, на небе, и есть солнце на бумаге; обычное солнце высоко, светит и греет, а нарисованное солнце холодное и живет на бумаге, но зато его можно создать самой. Каков механизм формирования нового предмета и смысла? Главное звено в нем – во-первых, перенос "опыта" (психических структур), сложившегося при восприятии обычного солнца, на "семиотический материал", представленный в данном случае рисунком, во-вторых, "осмысление" увиденного как солнца, правда, отличающегося от обычного.

Следующей ситуации предшествовала еще одна, а именно, формирование "проблемной ситуации": очень хотелось заставить солнце выйти из-за облаков, чтобы оно согрело девочек. В психологическом плане можно говорить о кристаллизации "желания" и "установки" и их "блокирования" в плане реализации.

Четвертая ситуация – разрешение данной проблемной ситуации за счет художественного творчества, пусть еще очень несовершенного, но все-таки творчества в рамках искусства. С психологической точки зрения, этот процесс состоял, с одной стороны, в удовлетворении желания (реализации установки) обходным путем, то есть не в реальности природы, а в семиотической реальности, где средствами живописи и воображения были созданы виртуальные события. С другой стороны, Лена обнаружила (по моим наблюдениям, тоже не сразу), что эти события не только можно прожить вместо обычных, но и то, что такое проживание ("переживание") – источник новых интересных впечатлений.

Осознавала ли моя дочь, что имеет дело уже с другой реальностью? В какой-то мере да. Об этом свидетельствует такой ее разговор с Машей. Лена показала Маше рисунок, который она за день до этого объясняла мне. При этом она сказала: "Это Маша, тебя согревает солнышко". На что Маша обиделась, заявив, что она не такая худая, не палка. Лена стала ее успокаивать, приговаривая: "Не плачь, это ты в сказке, а так ты толстая". Пока сфера искусства для Лены существовала только как мир сказки. Через несколько лет, научившись читать, обсудив со мною свои сновидения, сходяв несколько раз в театр, Лена лучше поняла разницу между искусством и не искусством. Она поняла, что и сказка, и рисунок, и музыка относятся к искусству, а в сновидениях и обычной жизни все может быть иначе.

Так вот, чтобы возник новый живой образ, необходимы, предполагаю, по меньшей мере три условия: во-первых, создание и действие выразительных средств и схем, во-вторых, появление в сложившемся жизненном мире нового предмета (начинаем видеть солнышко), в-третьих, осмысление нового предмета в определенной реальности (в данном случае, солнышко в сказке)» [\[6, с. 10-11\]](#). Вернемся к истолкованию музыкального движения.

Нет ли и в музыкальном движении этих трех моментов? Сначала у обучающихся восприятие музыки и движения не соединяются. Потом намечается сдвиг, участники начинают порождать новую реальность с помощью подсказок Айламазьян и манипуляций с лентами, т.е. схем (в качестве схем могут браться не только семиотические материалы – звуки, рисунки, но и предметы, как в данном случае). В результате складывается новая предметность – музыкальная интонация, организованная движением подвизающегося и схемами. Последняя и осознается танцором как новый мелос. Понятие мелос Асафьев вводил именно для того, чтобы связать музыку (ее понимание и переживание) с внемusicalными содержаниями – коммуникацией, изменением времени и проблем, новыми способами исполнения и пр. [\[5, с. 368-369\]](#)

«Соединив музыку и движение в самом процессе обучения, – пишет Айламазьян, анализируя историю становления музыкального движения, – сделав восприятие музыки смысловым источником и эмоциональным побудителем движения, «Гептахор» вступил на путь создания оригинального *метода музыкального движения*. Главная идея метода – как бы мы сейчас сказали – состояла в моделировании целостной ситуации порождения движения в ответ на звучащую музыку; это была ситуация совместной импровизации, совместного творчества, совместного вслушивания в музыку и поиска способа ее выражения. Сам метод состоял в прислушивании к собственным моторным импульсам,

возникающим в ответ на музыку, к рождающимся «спонтанным» движениям и высвобождении их в развернутой двигательной форме. В результате таких самостоятельных, индивидуальных и вместе с тем коллективных поисков стали возникать музыкально-двигательные формы, которые являются кристаллизацией предыдущих импровизаций, некоторым пониманием и закреплением найденного. Движение не выдумывается отдельно от музыки и не накладывается на нее. Музыка выступает главным действующим лицом.

Задача ответить на музыку движением – это *творческая задача, не имеющая однозначного решения*, обращенная к человеку широко: к его чувствам, интеллекту, всему душевному составу, включая жизненные ценности и смыслы, к способности к концентрации, сосредоточенности, а также умению сопереживать, соучаствовать и сострадать» [\[2\]](#).

Анализ показывает, что движения обучающихся должны удовлетворять нескольким требованиям. Во-первых, они не должны противоречить музыке, не разрушать ее восприятие, например, «Венгерское рондо» Гайдена все же должно оставаться музыкой этого великого композитора. Для этого ритм и общий рисунок движений должны быть уподоблены ритму и рисунку музыки, однако, не во всей структуре, а в основных «опорных точках».

Во-вторых, движения подвигающихся в музыкальном движении должны задавать новую организацию музыки, а именно такую, которая отвечает замыслу организатора танца. Как правило, этот замысел задается интерпретацией музыки под углом музыкального движения. Аида Айламазьян большой мастер подобных интерпретаций. В свое время, в 2005 году на фестивале «Московское действо» она создала замечательную интерпретацию музыки Скрябина «Поэма экстаза», которая исполнялась сразу несколькими коллективами свободного танца.

«Когда, – вспоминает Айламазьян, – я искала "ход" к Скрябину, то на самом деле решала ряд задач. Это действительно "ход", то есть нужно было найти некую идею, которая бы позволила все эти задачи "собрать", как-то одним махом связать...

Одновременно надо было решать собственные задачи: 1) объединить группы разных направлений свободного танца в совместном действе; 2) не нарушать принципы музыкального движения – слияния с музыкой, проживания музыки, импровизационность танца, живое присутствие участников "здесь и теперь", реальность их переживаний. Один из принципов связан с тем, что музыка изначально берется импровизационно, и потом в совместной работе рождается музыкально-двигательная форма, композиция. Но в этой ситуации у меня были разные группы, множество участников, несовпадающие принципы работы и т.п.. Да и музыка была слишком грандиозной, сложной, это большое симфоническое произведение и опыта таких постановок у групп – участников проекта не было...

В случае со Скрябиным пришел не миг, не отдельный фрагмент или какое-то ощущение, а вдруг увиделось целиком все произведение как ясно развернутое, последовательное движение мысли, как символическое выражение некоторых теософских (и не только теософских) идей, как очень продуманная и точно просчитанная музыкальная форма, имеющая четкую структуру. И вот эта структура была услышана и обозначена, хотя в то время я еще не знакомилась с партитурой "Поэмы экстаза". А эта структура оказалась удивительно подходящей к поставленной задаче – включить разные группы в действие, так как явственно выделялись отличающиеся по характеру темы и части, несущие

очевидно разные энергии и духовные содержания. Сопоставление этих энергий, представляющих в целом универсум космических и духовных сил, с танцем, с движением, свойственным разным направлениям, неожиданно открыло, что свободный танец в его разнообразных проявлениях, замыслах и опытах также представляет этот универсум человеческого, а может быть и не только человеческого бытия. Идея была найдена. И тогда подумалось, вернее, почувствовалось, что живое выражение этих стихий, присущих каждому из представленных направлений (музыкальное движение, ритмика, Алексеевская гимнастика, эвритмия, буюто) в их борьбе и слиянии, противопоставлении и взаимодополнении будет реальным действием, что даст ощущение мистерии как здесь совершающегося события - события объединения людей в танце» (цит. по [\[7, с. 334-336\]](#)).



Сцена из спектакля «Поэма экстаза», поставленного Айламазян

Бывая на концертах «Гептахора» я отметил, что слушаю известные мне музыкальные произведения как совершенно новые. Спрашивается почему? Новая организация музыкального текста с помощью движений танцующих порождает новую музыкальную реальность, новые события. Музыка может плавно течь, а движения разбивают ее на фрагменты, привносят в них новые отношения за счет поз, телесных напряжений, визуальных композиций. Или наоборот, музыка взрывается сценами борьбы, а движения танцующих организуют эти сцены в единый поток.

Можно ли считать возникающий мелос просто по-новому прочитанной, написанной композитором музыкой, постижением внутренней формы музыкального произведения? Если и можно говорить о внутренней форме, то она в музыкальном движении впервые создается. А осознается она при сравнении восприятия обычной музыки (в записи или в зале) с восприятием этой же (по названию) музыки в музыкальном движении. Эти восприятия существенно различаются.

Еще одно требование к музыкальным движениям такое. Музыкальное движение не только способ новой организации музыки, но и новый вид танца, решающий сразу две задачи – эстетическую и, если можно сказать так, психотерапевтическую. Первая сторона сразу бросается в глаза, при условии, что танцоры подготовлены (освоили музыкальное движение), а также постановщику танца удалась интерпретация и постановка.

Вторая сторона раскрывается в некоторых рефлексивных высказываниях творцов

музыкального движения. Например, Ольга Кондратьевна Попова, учитель Аиды Айламазян пишет следующее. «Я была ребенком страшной психической отзывчивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все года эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне – поддержку? или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни. Абсолютно точно. Что это такое? А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь в этой деятельности пережить... Ведь я опять повторяю: мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха – да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность – это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю. Сейчас я в этом убеждена глубоко. Это возможность жить. И возможность регулировать свои состояния.» (цит. по [\[3, с. 227\]](#))

Могу понять и позицию Айламазян, которая формулирует сразу два несовпадающих положения: что в ходе обучения музыкальному движению имеет место постижение внутренней формы музыкального произведения и одновременно, особенно в процессе постановки и исполнения новых произведений происходит конституирование нового мелоса средствами музыкального движения. Дело в том, что она решает две разные задачи: как педагог приобщает новых участников к музыкальному движению, как постановщик создает новые интерпретации музыкальных произведений и ставит танцы в форме произведений музыкального движения. Как педагог Айламазян заинтересована в том, чтобы подвизающиеся в музыкальном движении осваивали его, придерживаясь музыки, соответствуя ей, выражая ее дух, чтобы их фантазия и новая организация музыкального произведения не блокировали адекватное восприятие последнего. Эту установку и выражает понятие внутренней формы. Это те опоры в музыкальном произведении, которых во все случаи должен придерживаться обучающийся. Осознание их и схватывается понятием внутренней форма.

Но как постановщик Айламазян должна обнаружить новое содержание музыкального произведения, которое можно раскрыть в концерте с помощью музыкального движения. Тогда не внутренняя форма, а

вывод Ильиной и Рудневой: «в двигательных реакциях тела на целостное содержание музыки зеркально не отражается ни один из элементов воспринимаемого произведения. Но происходит избирательность, или трансформация всех структурных моментов музыки».

Библиография

1. Айламазян А.М. Музыкальное движение как средство постижения внутренней формы музыкального произведения // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, No 3 (51) 56-71.
2. Айламазян А.М. Культурные практики: от свободного танца к свободному действию // *Mobilis in mobili: личность в эпоху перемен*, место издания Издательский дом ЯСК, Москва, 2021. с. 485-500.
3. Айламазян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N. 2. С. 206-244.

4. Розин В.М. — Музыкальное движение: образ жизни, реальность нетрадиционного искусства, пространство обучения и самообразования (три комментария к концепции Аиды Айламазьян) // Культура и искусство. – 2023. – № 4. – С. 35-45.
5. Розин В.М. Сравнительный анализ музыковедческих концепций э. Курта и Б. Асафьева // Культурология. 3-е изд. Юрайт, 2018. С. 361-370.
6. Розин В.М. Три концепции психологии искусства (соотношение психологического, искусствovedческого и философского дискурсов) // Национальный психологический журнал. 2023. No 3 (51). 6-15.
7. Розин В.М. Природа свободного танца (на материале анализа танцевального действия «Поэма экстаза» А. Скрябина) / Розин. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). ИФРАН, М.: Голос, 2011. С. 322-339.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Данная статья выполнена на интересную и актуальную в научно-практическом отношении тему. Ее теоретическая значимость заключается в том, что автор уточнил и конкретизировал психологические механизмы постижения внутренней формы музыкального произведения. Причем это сделано на модели свободного танца, что очень правильно и корректно по соображениям психофизиологического и нейропсихологического обеспечения такого типа музыкальных движений. Практическое значение данного исследования заключается в его музыкально-педагогическом смысле, когда открывается возможность психологической настройки обучающихся такому танцу или при освоении новых музыкальных ритмов через создание внутренних форм музыкального произведения.

Данная статья содержит научную новизну. Хотя в тексте не представлена ее формулировка, но совершенно очевидно, что такой подход к пониманию освоения внутренних форм музыкальных движений имеет перспективное выражение в виде возможностей по самореализации человека в танце. Автор верно обращает внимание на рефлексию, экспрессию, психо- и социотерапевтическое значение таких танцев через постижение внутренней формы музыкального произведения.

Стиль изложения текста научно-исследовательский. Материал изложен логично и последовательно. В нем приводятся результаты анализа не только литературных данных по теме исследования, но и, что очень важно, результаты собственных наблюдений и размышлений о психологических механизмах восприятия музыкальных произведений. На рецензента очень благоприятное впечатление произвели данные по наблюдению за развитием и формированием внутренних образов с участием собственного ребенка автора. Точность и корректность полученных таким образом представлений свидетельствует о существовании аналогий между семантикой восприятия музыкальных образов у взрослых и развитием образного мышления у детей.

Все, что отмечает автор в отношении тонкой психической организации как условию постижения внутренней формы музыкального произведения, укладывается в некоторые психофизиологические и нейропсихологические концепции. Так, в соответствии с сутью идеомоторики, имеются внутренние механизмы произвольных мышечных сокращений, которые адекватны нейропсихологической активности участков коры головного мозга при восприятии, например, ритмической музыки. Вся эта динамика сопряжена с

динамикой образов. Собственно говоря, внутренняя форма музыкального движения в свободном танце – это и есть его образ.

В данном случае можно говорить о свободном танце как модели, обеспечивающей понимание зрителями (а может быть и самим исполнителем) совершенно новых смыслов музыки. Автор и сам об этом пишет, отмечая, что иногда одно и то же музыкальное произведение или его отдельные части воспринимаются с новым смыслом. Отмечается также, что сложившиеся устойчивые интонационные формулы, жанры в их стандартном выражении становятся материалом художественной работы и приобретают новые черты. Например, вальс, как пишет автор, может потерять свою равномерность, движение кружения, но приобрести новый характер, выражающийся всплесками, взлётами, выбросами энергии.

Речь идет о том, что главная задача заключается в том, чтобы ответить на музыку движением. Это творческая задача, не имеющая однозначного решения, обращенная к человеку широко: к его чувствам, интеллекту, всему душевному составу, включая жизненные ценности и смыслы, к способности к концентрации, сосредоточенности, а также умению сопереживать, соучаствовать и сострадать. С решением таких задач справиться может далеко не каждый. Автор приводит ряд условий, которые способствуют или препятствуют их решению. По его мнению, движения обучающихся должны удовлетворять нескольким требованиям. Во-первых, они не должны противоречить музыке, не разрушать ее восприятие. Для этого ритм и общий рисунок движений должны быть уподоблены ритму и рисунку музыки, однако, не во всей структуре, а в основных «опорных точках». Во-вторых, «движения подвизающихся в музыкальном движении должны задавать новую организацию музыки, а именно такую, которая отвечает замыслу организатора танца. Как правило, этот замысел задается интерпретацией музыки под углом музыкального движения». Рецензент полностью согласен с такой интерпретацией условий освоения внутренних форм музыкальных движений.

Можно только добавить, что успех этого процесса в значительной мере зависит от эмоционального (музыкального) интеллекта исполнителя. В нейрофизиологическом отношении это связано также с количеством активных нейронов в двигательных зонах коры головного мозга. А это количество активных нейронов зависит от многих обстоятельств, в том числе и от функционального состояния организма самого исполнителя.

По-видимому, при идеальном стечении обстоятельств исполнитель свободного танца максимально образно используя экспрессию двигательной активности, не тормозит процесс передачи смысла музыкального произведения зрителю, и как бы продолжает и дополняет это произведение.

В тексте верно расставлены акценты по поводу того, можно ли считать возникающий мелос просто по-новому прочитанной, написанной композитором музыкой, постижением внутренней формы музыкального произведения? Автор считает, если и можно говорить о внутренней форме, то она в музыкальном движении впервые создается. А осознается она при сравнении восприятия обычной музыки (в записи или в зале) с восприятием этой же (по названию) музыки в музыкальном движении. Эти восприятия существенно различаются.

Музыкальное движение не только способ новой организации музыки, но и новый вид танца, решающий сразу две задачи – эстетическую и, если можно сказать так, психотерапевтическую. Первая сторона сразу бросается в глаза, при условии, что танцоры подготовлены (освоили музыкальное движение), а также постановщику танца удалась интерпретация и постановка. Вторая сторона раскрывается в некоторых рефлексивных высказываниях творцов музыкального движения. Рецензент согласен с

мнением автора.

В конечном итоге отмечается, что в двигательных реакциях тела на целостное содержание музыки зеркально не отражается ни один из элементов воспринимаемого произведения. Но происходит избирательность, или трансформация всех структурных моментов музыки. Эта ссылка автора является логичным заключением всей статьи.

Библиографический список состоит из источников по теме исследования.

Данная статья производит очень благоприятное впечатление. Текст читается легко и даже с некоторым увлечением. Поэтому данную статью вполне можно рекомендовать к опубликованию в научном журнале, как представляющую интерес для потенциального читателя.