

Вишинський В.В.,

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

Концепт руху у музичній творчості, теорії та педагогіці 20–30-х років ХХ ст.

У статті досліджено концепт руху в музично-педагогічних системах першої третини ХХ ст., визначено його значення для музичної творчості та теорії зазначеного періоду, вивчено характер використання поняття в музично-теоретичних системах художніх епох минулого.

Ключові слова: концепт руху, перша третина ХХ ст., Платон, Аристотель, Е. Жак-Далькроз, К. Орф.

Вышинский В.В.

Концепт движения в музыкальном творчестве, теории и педагогике 20–30-х годов ХХ в.

В статье исследован концепт движения в музыкально-педагогических системах первой трети ХХ в., определено его значение для музыкального творчества и теории обозначенного периода, изучен характер использования понятия в музыкально-теоретических системах художественных эпох прошлого.

Ключевые слова: концепт движения, первая треть ХХ в., Платон, Аристотель, Э. Жак-Далькроз, К. Орф.

Vyshynskiy V.V.

Concept of Movement in Musical Heritage, Theory and Pedagogy of 20-30s of 20th Century

The concept of movement in music education systems of the first third of 20th century is analyzed. Its meaning for musical theory and creative work of the following period is defined. The approach to its application in music theory of art periods of the past is scrutinized.

The goal of research is to reveal preconditions and historical heredity in usage of the concept of movement in musical practice of the first third of 20th century. The tasks of research are to define the significance of the concept of movement for music creative work, music theory and pedagogy of the first third of 20th century; to research the tradition of distraction of the concept of movement in different musical-theoretical systems of the past. The object of the research is the situation in music art and pedagogy of that period, while the subject of the research is the mode of operation of the concept of movement in indicated fields of music activity.

In music art from Antiquity till the 20th century philosophical and aesthetic aspects of different concepts of movement accelerated development of its new forms, principles and techniques. Movement was considered as the way of comprehension of the nature of music, its actuality and subject. Further, in 20th century composers were inspired by the concept of movement primarily because of the specific scientific and technical mode of the epoch. The same situation happened in music theory of the first third of the 20th century.

Conversely, for music pedagogy of the period the views of Antiquity were pivotal. In the new systems of music education movement was considered a channel for passing a content of music to the pupil, a force that directly affected person's inner world. The idea of identity of music and psychological movement was specifically important. Thus, the concept of movement proved to be the centrepiece in connection between ancient and modern ideas of music education.

Key words: concept of movement, first third of 20th century, Plato, Aristotle, Emile Jaques-Dalcroze, Carl Orff.

Постановка проблеми. У музичному мистецтві після епохи бароко гостро не порушувалися питання, котрі стосувалися б простору та часу, їх художнього вирішення, як це відбулось у першій третині ХХ ст. Так, відповідно до зауважень Марини Лобанової, нерідко базисом естетичної концепції твору ставали найрізноманітніші властивості, якості, аспекти часу й простору — «від моделювання окремих

властивостей до створення композицій, котрі б відбивали уявлення про просторово-часовий континуум» [24, 64]. Варто зазначити, що тема простору й часу опинилася також і у центрі музично-теоретичних та музично-естетичних робіт¹.

¹ Детально це питання розглянуто у статті «Музикальне время. Ритм» В. Ценової [36].

Без сумніву, цікавість композиторів і музичних дослідників до обох цих фундаментальних категорій була значною мірою зумовлена неповторною науково-філософською атмосферою епохи. Не інакше, як революційним штурмом, котрий перевернув уявлення про простір, час та матерію, які до початку ХХ ст. вважалися надійними опорами природознавства, назвав ситуацію, що склалася на межі століть, відомий німецький фізик-теоретик Герман Вейль [12, 12]. Провідну роль у цій «революції» відіграла теорія відносності Альберта Ейнштейна, яка описувала новий характер відношень між простором та часом і, що важливо, своєрідним «координатором» визначала рух¹.

Але що ж таке рух? У якому сенсі варто розуміти це слово? У метафоричному? Як переміщення? Як зміна? Важко відповісти. Проте знайти відповідь необхідно, оскільки рух ми часто мислимо як основну ознаку життя, її головну властивість. Так, першою навичкою, яку людина мусить опанувати, є навичка руху. І природа видається нам вічно рухливою та мінливою. Невипадково Аристотель застерігав, що не можна залишати питання руху без розгляду, оскільки незнання того, що є рух, спричинить й незнання природи [6, 103]. Справді, як засвідчила історія, саме осягнення законів руху стало важливою сходинкою на шляху усвідомлення людиною явищ навколишнього світу, котрі вона щоденно спостерігала². Тому не випадково проблеми простору/часу, до яких знову звернулися у природничому середовищі на початку ХХ ст., актуалізували і питання того, що ж є рух.

Схожа ситуація склалася в музичному мистецтві: прагнення митців, услід за вченими, продемонструвати у своїй творчості власне розуміння часу й простору обернулося активним переосмисленням ідеї руху та експериментами в її музичному розкритті. Водночас концепт руху виявився потужним фактором новацій не лише у музичній творчості першої третини ХХ ст., але й у музичній науці та педагогіці.

Мета статті — виявити передумови, а також історичну спадковість використання концепту руху у музичній практиці, яка розгорталася у першій третині ХХ ст. **Завдання статті:** визначити значення концепту руху для музичної творчості, теорії та педагогіки першої третини ХХ ст.; дослідити традицію його зламу у музично-теоретичних системах різноманітних художніх епох минулого.

Зауважимо, що у статті термін «концепт» використовується у доволі близькому до терміна

¹ Теорія вказала на залежність просторово-часових властивостей від характеру руху та взаємодії матеріальних систем і на те, що матерія у стані руху виступила як зміст простору та часу [2, 447].

² Показово, що перші дві книги трактату «Математичні начала натуральної філософії» І. Ньютон назвав «Про рух тіл». Нагадаємо, що у цьому трактаті англійський фізик обґрунтував усі три відомі закони руху.

«поняття» значенні, лише з тією різницею, що концепт відображає усю екстенсію знань та уявлень про об'єкт; будь-які, а не лише суттєві його ознаки³. Вибір подібного терміна зумовлений складністю феномена руху, котрий є предметом осягнення чи не всіх галузей знань, володіє безліччю смислових нюансів, які ускладнюються ще й побутовими уявленнями.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному музикознавстві осмислення концепту руху розпочалося відносно нещодавно. Мабуть, першою роботою, де рух було визначено ключовим поняттям і здійснено його розбір, стала дисертація автора, захищена у 2011 р. [19]. Окрім того, тема руху отримала розвиток у низці статей [15; 18]. Своєрідним підтвердженням успішності наших теоретичних розробок стало проведення XIII науково-практичної конференції українського товариства аналізу музики «Організація музичного руху: композитор та виконавець». Матеріали конференції склали основу збірки статей, яка згодом вийшла друком [28]. Зауважимо особливу цінність для музично-теоретичного осмислення концепту руху узагальнень, виконаних дослідниками тих чи інших проблем й питань танцювального мистецтва. Це передусім розробки Ю. Абдокова [1] та І. Сироткіної [32].

Таким чином, концепт руху вивчався у різноманітних аспектах музичної творчості та виконавства, а також мистецтва танцю у його зв'язку з музикою. Водночас спеціального дослідження ролі концепту руху у різноманітних педагогічних практиках поки немає. Питання руху порушувалося у невеличкому підрозділі роботи Т. Тютюнникової, присвяченої виховній концепції Карла Орфа [34]. Про рух писали у невеликих статтях методичного плану, коли мова заходила про значення музично-рухового виховання. Однак автори даних статей не здійснювали дослідження витоків подібного підходу, його концепційних засад⁴. Зрештою концепт руху не розглядався як загальний елемент трьох вкрай важливих складових музичної діяльності: творчості, теорії, педагогіки. Таким чином, сукупність вказаних вище положень і визначає актуальність роботи⁵.

³ Подібне розуміння терміна «концепт» пропонує у своїй праці В. Телія [33, 97].

⁴ Певним винятком стали дві невеличкі роботи автора [13; 16].

⁵ Зауважимо, що своє часткове висвітлення (із акцентом на педагогічній складовій) це питання набуло у доповіді автора, яка у скороченому вигляді була опублікована у збірнику матеріалів науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» [14]. У пропонованій статті здійснюється розвиток спостережень, викладених раніше у доповіді, а в дослідницькому фокусі, як вже зазначалося, опиняється не тільки музична педагогіка, а й музична творчість і теорія.

Виклад основного матеріалу. У музичній творчості першої третини ХХ ст., з його неодмінним прагненням до пошуків нового, до створення нових композиційних технік, нових форм та жанрів, з його положенням про необхідність оновлення образності й тематики творів, рух виявився для багатьох композиторів і творчих груп фактором, котрий визначив спрямованість та характер їхніх художніх експериментів. Рух став:

— музично-естетичною установкою (ідея «нового руху» у експресіоністів або ідея змалювання порухів душі за допомогою різноманітних видів механічних рухів у композиторів французької «Шістки»);

— обґрунтуванням нових технік та прийомів письма (наприклад, ідея «поліфонічного тембру» Дмитра Шостаковича, лінійна поліфонія Пауля Хіндеміта тощо);

— принципом музичного конструювання та структурування (Едгар Варез, Чарлз Айвз, Ігор Стравінський, Дмитро Шостакович);

— драматургічним фактором (Густав Малер, Дмитро Шостакович).

Рух також ставав темою для деяких творів. Яскравим прикладом цьому слугує відомий твір Артура Онеггера «*Pacific 231*», у якому на перший план виходить зображення нестримності, прагнення до руху (як рухається), а не змалювання руху потяга (що рухається)¹.

Нарешті, рух мислився композиторами як своєрідний художній «інформатор». Так, радянський дослідник Віктор Бобровський писав про захоплення юного Дмитра Шостаковича передачею руху як такого, оскільки досягнення сенсу здійснюваного втілювалося композитором «через малюнки руху та об'єктів зовнішнього світу, і власне людей (як одного з елементів)» [11, 6].

Різноманітні аспекти руху опинилися у фокусі значних музично-теоретичних та музично-філософських досліджень 20–30-х років ХХ ст. У цей час Ернст Курт формулює свою «енергетичну теорію» та публікує низку важливих робіт, зокрема «Основи лінійного контрапункту. Мелодична поліфонія Баха» (1917) і «Романтична гармонія та її криза у “Трістані” Вагнера» (1920). Саме з Е. Куртом пов'язують закріплення у музикознавчому категоріальному апараті цілого комплексу динамічних визначень². У його дослідженнях категорія руху згадується не лише під час розгляду музично-естетичних питань чи проблем музичного сприймання, але й активно застосовується під час аналізу музичних явищ. «Все в музиці є переходом, плинним розмаїттям рухів», — зазначає вчений на останніх сторінках

праці «Романтична гармонія та її криза у “Трістані” Вагнера» [23, 521]³.

У 1927 р. виходить друком робота російського філософа Олексія Лосева «Музика як предмет логіки». Серед іншого у цій роботі О. Лосев торкається проблеми музичної форми, зародження музичного руху та змалювання спокою; вказує на те, що «нове підґрунтя музики мусить говорити про музичний рух» [27, 331].

Важливою віхою у вивченні проблеми руху в музиці стали дослідження російського музичного теоретика Б. Асаф'єва, на котрі, як відомо, значною мірою вплинули розробки Е. Курта. Однак Б. Асаф'єв дає розвиток ідеям швейцарського вченого на прагматичній, так би мовити, «фізичній» основі: рух стає вузькопрофільною проблемою, і аж ніяк не естетичною чи філософською. Так, у центрі уваги вченого — процес музичного формотворення та інструменти, котрі дають змогу зрозуміти його специфіку. На думку Б. Асаф'єва, поряд із механізмом сприйняття та запам'ятовування музики таким інструментом є не що інше, як рух [9, 29]. Дослідник активно користується цим інструментом під час аналізу музичних творів не лише минулого, але сучасних йому. У підсумку Б. Асаф'єв зазначає, що композитори першої третини ХХ ст. вибудовували «свої звукові концепції на основі реально випробуваних рухів, а не лише внутрішніх переживань, споглядань та спогадів» [7, 248].

Зрештою рух став одним з головних понять у музичній педагогіці першої третини ХХ ст. На його основі вибудовувалися передові музично-педагогічні системи, зокрема система ритмічного виховання Еміля Жак-Далькроза. Ключова ідея композитора і педагога полягала у тому, що музика здатна видозмінити людину, оскільки наділена потужною кінетичною силою, котра впливає на людину у двох напрямках: зовнішньому, змушуючи здійснювати механічні рухи усього тіла та його частин, та внутрішньому, активізуючи психоемоційні рухи. Зрештою усі ці рухи мусять скластися в експресивний (виразний) пластичний танець. Фактором, що сприяє утворенню музично-пластичної цілісності, чи просторово-часової єдності (оскільки музика є часовим мистецтвом, а пластика — просторовим), є ритм, що втілює ідею руху як такого.

Думка про ритм як про рух була особливо важливою для Е. Жак-Далькроза, оскільки саме вона стала наріжним каменем його ритмічної гімнастики

¹ Більш детально див. у нашій статті [17].

² На цьому неодноразово наголошував Б. Асаф'єв [9, 198; 8, 23].

³ «Адже ми мусимо визнати приховане під чуттєвим враженням звучання відчуття руху за потік сили, що струмує через тони та поєднує їх; це відчуття руху вказує на первісні процеси музичного становлення, на енергії, характер котрих пізнається у станах психічного напруження, що прагнуть до розв'язку через рух», — писав вчений раніше в «Основах <...>» [22, 37].

зокрема та його міркувань про синтез мистецтва загалом¹. Підкреслимо, що не ритм, а саме *рух, втілений у музичному й пластичному ритмі*, є ядром системи Е. Жак-Далькроза. Це уточнення необхідне, адже ще й досі дослідники часто розглядають як основоположне у вченні Е. Жак-Далькроза поняття ритму замість руху².

Ідеї Е. Жак-Далькроза стосовно ритмічного виховання виявилися співзвучними висловленим німецьким композитором, автором оригінальної педагогічної системи дитячого музичного виховання «Шульверк» Карлом Орфом. У 1924 р. він разом з Доротеєю Гюнтер у Мюнхені відкрив власну школу музики й танцю (Гюнтершуле), де розпочав утілювати ідею «взаємного проникнення та доповнення рухового й музичного виховання» [29, 52]. К. Орф прагнув дати учням можливість самостійно складати музику та супровід до рухів, вже опанованих й усвідомлених ними раніше. 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»³.

Згодом концепція стала складнішою: до руху, пластики були додані спів та 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» [29, 57–58]. Таким чином рух поряд із грою на музичних інструментах, співом і мовою став одним із головних засобів музичної педагогіки Карла Орфа.

Підсумовуючи огляд деяких особливостей систем музичного виховання Е. Жак-Далькроза і К. Орфа, відзначимо, що обидва у своїх міркуваннях прагнули повернутися до нерозривної єдності всіх мистецтв, намагалися досягти максимальної сили виразності й художньої повноти, яку лише в цілісності можуть дати жест, слово, пластика й музика. Очевидно, що у витоках цих

¹ «Ритм створить реформу у освіті, ритм здійснить возз'єднання мистецтва», — писав він [21, 114]. Або: «Ритм у музиці та ритм у пластичці поєднані між собою найміцнішим зв'язком. У них одна спільна основа — рух» [21, 115].

² Наприклад: «Система Е. Жак-Далькроза вирізняється детальною опрацьованістю й чіткістю структури. В її основу покладено поняття ритму як універсального начала, що творить та організує життя у всіх його проявах та формах» [30, 14].

³ Це слова Доротеї Гюнтер із передмови до першого варіанту «Шульверку» [цит. за: 10, 24].

уявлень про мистецтво — думки та ідеї філософів античності. Зокрема, для роботи Е. Жак-Далькроза неocenними виявилися філософсько-естетичні засади античного танцювального мистецтва *орхестики*⁴. Ідеї античного виховання виявилися істотними і для К. Орфа⁵. Звідси центральне питання нашої роботи: чи є концепт руху ланкою ланцюга спадкоємності ідей музичного виховання античності засновниками музично-педагогічних шкіл першої третини ХХ ст.?

Для його вирішення варто звернутися до роздумів про музику та її роль Платона, але спочатку Аристотеля, оскільки саме він першим дав визначення рухові, здійснив спробу його системного опису. І ось парадокс — у своїх судженнях про мистецтво Аристотель неочікувано, йдучи врозріз із власними філософськими висновками⁶, відокремив рух від предмета, що рухається, і уявив цей чистий рух спеціальним предметом цілого мистецтва — музики. Згодом, осмислюючи музику як засіб виховання, Аристотель, слідом за Платоном, констатував близькість руху музичного та психічного⁷. Звідси положення про музику як про дієвий інструмент формування морально-ціннісних орієнтирів, зцілення душі, очищення її від руйнівних пристрастей. Аристотель вважав, що музика викликає у людини шляхетні почуття, закладає фундамент характеру, навчає радіти прекрасному. «Якщо музика має такі властивості, то очевидно, що вона має бути віднесена до предметів виховання молоді», — постулює філософ [5, 638] і наполягає, що виховання музикою слід починати з наймолодшого віку, оскільки вона приваблює дітей, а вони не займатимуться тим, що для них є неприємним і нецікавим⁸. Зауважимо, що подібні міркування є близькими до визначень К. Орфа щодо рухової реакції дітей на музику як найбільш природної форми вияву емоційного переживання музичного твору (див. про це вище).

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

⁴ Див., зокрема, його роздуми на сторінках книги «Ритм» [21, 106–109].

⁵ До цього висновку дійшла у своїй дисертації й Т. Тюнникова [34].

⁶ 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 [20].

⁷ 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. 25, 629–639).

⁸ Докладніше про виховання музикою в Аристотеля див. 25, 645–656.

філософи приділяли багато уваги ритмам і ладам, оскільки вважали, що ті мають здатність безпосередньо впливати на психоемоційний стан людини, формуючи у неї певні 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 Олексій Лосев [26, 590].

Філософи наступних епох, пояснюючи природу музики, відкриваючи її закони, у той чи інший 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 та можливостей руху у XVII ст. спровокувало перегляд активів виразності того чи іншого мистецтва. Принцип руху став провідним у живописі, архітектурі, скульптурі, театрі, літературі, ну, і, звісно ж, у музиці. Установкою на рух характеризуються такі передові форми музичного бароко, як fuga чи, наприклад, сюїта, у чергуванні контрастних танців котрої і відповідно різноманітних типів руху представлено розмаїття афектів.

Ця тенденція розвивалася й надалі. Принцип руху відіграв суттєву роль у формуванні жанру, котрий став своєрідним репрезентантом музичного класицизму — симфонії. Марк Арановський вказував, що відповідно до інструментальних форм бароко критерієм новизни у симфонії став метод представлення емоцій у русі, у становленні, у зміні [4, 19]. Так, рух отримав нову якісну характеристику, структуру та результат, яким стала

сонатна форма, котра акумулювала у собі усі необхідні умови моделювання «процесу, у якому переважають зміни» (за М. Арановським [3, 152]).

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, який носить мов на невидимих крилах і утворює гармонійний живий світ», — так узагальнював погляди Ф.В. Шеллінга історик філософії Куно Фішер [35, 578].

Висновки. Отже, у період від античності й до XX ст. в музичній творчості філософсько-естетичні аспекти різних концепцій руху були каталізатором її нових форм, принципів, прийомів. Рух був засобом осягнення природи музики; мислився як її дійсність, предмет. Натомість у XX 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 XX 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 XX 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, Проспект, 2003. — 608 с.
3. Арановский М. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время / М. Арановский, А. Бендицкий // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / [ред.-сост. М. Арановский]. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — С. 142–156.
4. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 289 с.
5. Аристотель. Политика / Аристотель // Аристотель. Сочинения : в 4 т. — М. : Мысль, 1983. — Т. IV. — С. 638.
6. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель. — М. : Мысль, 1981. — Т. III. — 613 с.
7. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.
8. Асафьев Б. Предисловие редактора к книге Э. Курт «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха» / Б. Асафьев // Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Эрнст Курт ; [пер. с нем. З. Эвальд]. — М. : Госмузиздат, 1931. — С. 11–31.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
10. Баренбойм Л. Карл Орф и институт его имени / Л. Баренбойм // Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа ; [сост. Л. Баренбойм]. — М. : Советский композитор, 1978. — С. 7–50.

11. Бобровский В. Четвертая симфония (истоки симфонизма Шостаковича) / В. Бобровский // Д. Шостакович. Проблемы стиля : сб. ст. / [сост. и ред. Т. Лейе]. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — Вып. 149. — С. 6–29.
12. Вейль Г. Пространство, время, материя. Лекции по общей теории относительности / Г. Вейль. — М. : Янус, 1996. — 480 с.
13. Вишинський В. Музично-рухове виховання дітей раннього віку / В. Вишинський, Н. Вишинська // Музичний керівник. — 2012. — № 7. — С. 4–6.
14. Вишинський В. Поняття руху в музично-педагогічних системах першої третини ХХ ст. / В. Вишинський // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття : матер. Міжнар. наук.-практ. конф., (Київ, 16–17 жовт. 2014 р.) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. — К., 2014. — С. 268–277.
15. 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. пр. / [упоряд. В. Москаленко]. — К., 2012. — Вип. 104. — С. 87–96.
16. Вышинский В. Роль музыкально-двигательного воспитания в процессе формирования морально-ценностных качеств личности / В. Вышинский // Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : матер. II Всеукр. наук.-практ. конф. — Умань : ПП Жовтий О.О., 2012. — 24–28 с.
17. Вышинский В. Темповая прогрессия в музыке ХХ века / В. Вышинский // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Механізми новацій у музичній творчості : зб. наук. пр. / [упоряд. В. Москаленко]. — К., 2013. — Вип. 108. — С. 11–21.
18. 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. ст. / [упоряд. В. Москаленко]. — К., 2014. — Вип. 111. — С. 13–24.
19. Вышинский В. Симфонизм Д. Шостаковича и Г. Малера: движение как структурирующий и музыкально-драматургический фактор : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Виталий Владимирович Вышинский. — К., 2011. — 223 с.
20. Гайденко П. История греческой философии в ее связи с наукой / П. Гайденко. — М. : Либроком, 2009. — 264 с.
21. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. — 247 с.
22. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Э. Курт ; [пер. с нем. З. Эвальд]. — М. : Госмузиздат, 1931. — 304 с.
23. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; [пер. с нем. Г. Балтер]. — М. : Музыка, 1975. — 552 с.
24. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
25. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Лосев. — Х. : Фолио ; М. : АСТ, 2000. — 880 с.
26. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Лосев. — М. : Искусство, 1979. — 815 с.
27. Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев // А. Лосев. Из ранних произведений. — М. : Правда, 1990. — С. 195–390.
28. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Принципи організації руху в музичному творі : зб. наук. ст. / [упоряд. В. Москаленко]. — К., 2014. — Вип. 111. — С. 13–24.
29. Орф К. «Шульверк». Итоги и задачи / К. Орф // Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / [сост. Л. Баренбойм]. — М. : Советский композитор, 1978. — С. 51–64.
30. Панова Ж. Предисловие к книге Э. Жака-Далькроза «Ритм» / Ж. Панова // Э. Жак-Далькроз. Ритм. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. — С. 3–19.
31. Платон. Государство / Платон // Платон. Сочинения : в 4 т. — СПб. : СПб. ун-т ; Изд-во Олега Абышко, 2006. — Т. III, ч. 1. — С. 97–493.
32. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России / И. Сироткина. — М. : Новое литературное обозрение, 2011. — 320 с.
33. Телия В. Русская фразеология: Семантический, прагматический, культурологический аспекты / В. Телия. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. — 288 с.
34. Тютюнникова Т. Концепция творческого обучения Карла Орфа: история, теория, методика : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Татьяна Эдуардовна Тютюнникова. — М., 1999. — 199 с.
35. Фишер К. История новой философии / К. Фишер. — М. : Директмедиа Паблишинг, 2008. — 986 с.
36. Ценова В. Музыкальное время. Ритм / В. Ценова // Теория современной композиции / [отв. ред. В. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — С. 71–121.