

## УДК 130.2.78.01

## Т.І.РОСУЛ

Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет», Ужгород

**ГРА ЯК КУЛЬТУРНА ДОМІНАНТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА (У ДЗЕРКАЛІ РЕФЛЕКСІЇ Й.ХЕЙЗІНГІ)**

У статті феномен гри розглянуто із врахуванням ігрової природи музики через призму концепції Й.Хейзінги. Обґрунтовано універсальність функцій гри в музичному мистецтві. Логіка гри виявляється еквівалентом художнього мислення і відкриває шлях до досягнення музичного змісту та феномена творчості.

**Ключові слова:** культура, культура, музика, гра, інтерпретація, творчість, ігрові структури, ігрова логіка

Гра як унікальний соціокультурний феномен привертає увагу багатьох вчених з найдавніших часів. Складність проблеми, розмаїтість думок щодо феномену гри є наслідком того, що, по суті, немає такої людської діяльності, котру б не можна було розглядати з позиції гри. Наразі гра є однією з унікальних, і в той же час універсальних моделей вираження соціальної практики. Філософія, антропологія, культурологія, мистецтвознавство, психологія, педагогіка, лінгвістика – ці та інші науки в рамках специфічних методологічних стратегій формують різні, але не менш значні для розуміння даного феномена дискурси. Гра, як відомо, є особливою якістю творчого процесу. Музичне мистецтво являє собою такий вид творчої діяльності, в якому гра є одним із найзначніших компонентів передачі художньої інформації і її сприйняття слухачем. Різноманітність музичних ігрових проявів, пов'язана з високим рівнем умовності музичного змісту, можливості його багатозначного трактування, спонукає замислюватись про природу ігрових явищ і вимагає їх усестороннього дослідження. Специфіка прояву феномена гри в музичному мистецтві - проблема малодосліджена. При відсутності фундаментальних розробок в галузі мистецтвознавства, поняття гри часто застосовується в музикознавчих дослідженнях як стилізація, пародія, іронія, ексцентріада, синонім веселощів, свята. Науковому усвідомленню сутності гри в музиці заважає відсутність методологічної бази аналізу, класифікації можливих типів гри, тощо. Це обумовлює актуальність екстраполяції загальних ігрових засад в сферу музики.

**Мета статті:** здійснити філософсько-культурологічний аналіз ігрових проявів людської життєдіяльності у сфері музичного мистецтва крізь призму концепції гри Й. Хейзінги.

**Обговорення проблеми**

Філософська рефлексія відносно феномену гри має давню історію. В

епоху Античності гра вперше була поставлена в ряд фундаментальних проблем буття. Вона зливалася з космічним законом і відповідно до нього була прообразом законів держави, набуваючи онтологічного статусу. У «Законах» Платон осмислює дуалістичну природу гри, зазначаючи, що людина – «це якась видумана іграшка богів, і за суттю це стало кращим її призначенням... Треба жити, граючи. Що ж це за гра? Жертвопринесення, пісні, танці, щоб, граючи, отримати милість богів і прожити відповідно до властивостей своєї природи; адже люди в більшій своїй частині ляльки і тільки небагато з них причетні до істини» [4, с. 967]. В «Евтидемі» він говорив про «гру пізнання», вказуючи на її дидактичний потенціал. В «Політику» поняттям гра Платон позначив всі мистецтва, котрі приносять задоволення: музику, а також «мистецтва прикрашання і живопису» [5, с. 735]. Погляди Аристотеля про неможливість «розчинити» життя в грі породжують протилежні трактування семантики гри. Виникають ідеї про розмежування «серйозного» та «ігрового» (Цицерон), про усвідомлення гри тільки як особливого прийому навчання (Квінтіліан). Гра надовго втрачає статус всеосяжного прояву космічного закону й найважливішого феномену життя людини. Розробка онтологічної теорії гри пов'язана з філософією німецького романтизму, зокрема, з працями Ф. Шлегеля, який говорив про існування «безкінечної гри» в оточуючому світі і називав цю гру «твором, що вічно формується» [9, с. 394]. І.Кант зазначав, що гра – це розкриття сутнісних сил людини, реалізація її здібностей і можливостей. Ф.Шиллер теж наголошував, що гра визначає сутність людини: «Людина грає тільки тоді, коли вона у повному розумінні слова людина, і вона буває власне людиною лиш тоді, коли грає» [7, с.301]. Гносеологічні аспекти вивчення феномена гри знайшли відображення в працях І.Канта і Г.Гегеля в контексті визначення зв'язків між грою і мистецтвом. ХІХ ст. внесло у дослідженні проблеми гри суто позитивістську точку зору, яка поєднала ідеї фізіології і психології (Г.Аллен, Г.Спенсер). На думку Г.Спенсера, гра є видом тренування, яке «приносить задоволення, і тому...корисна для організму» [6, с.216]. Досліджуючи гру, Х.-Г.Гадамер прийшов до висновку, що гра не уявляється серйозною ситуацією для того, хто грає. «Те, що представляє тільки гру, несерйозно. ...Важливіше те, що у грі закладена її власна серйозність. ...Сам граючий знає, що гра – це тільки гра, і вона відбувається у світі, що визначається серйозністю мети» [1, с.146]. На думку іспанського філософа Х.Ортеги-і-Гассета, життя видатних людей зосереджене в сфері ігрової діяльності, гра протиставляється буденності, утилітаризму і бруталності людського буття, надаючи йому нових відтінків: від трагічного до піднесеного, спортивно-святкового відчуття життя. Радикально нове пояснення природи гри пропонує на початку ХХ ст. З.Фрейд. В його концепції об'єднуються два фундаментальних постулати: вирішальне значення гри в дитинстві і вплив дитинства на «дорослу» долю людини. На його думку, в основі дитячих ігор лежить тенденція до нав'язливого повторення «хворобливої» ситуації з метою подолання негативних наслідків. Різновекторність дослідження феномену гри спричинила появу на

Гра як культурна домінанта музичного мистецтва (у дзеркалі рефлексії Й.Хейзінги)

початку XX ст. лудологічної концепції Й.Хейзінги. У відомому дослідженні «Homo ludens» (1938) вчений висуває і обґрунтовує ідею про ігровий характер культури. За Й.Хейзінгою, «гра – це дія, що відбувається в певних рамках місця, часу і смислу, у осяжному порядку, за добровільно прийнятими правилами і поза сферою матеріальної користі чи необхідності. Настрій гри – відчуженість і захват – священний або просто святковий, в залежності від того, чи гра є сакральним дійством, чи забавою. Саме дійство супроводжується почуттями піднесення і напруження й несе з собою радість і розрядку» [7, с. 152].

На думку культуролога, гра старша, ніж культура, так як поняття культури передбачає людську спільноту, а «тварини не очікували появи людини, щоб навчити їх грати» [7, с. 15]. Гра передує культурі, творить її – це лейтмотив концепції Й.Хейзінги. Вчений оголошує культуру грою і намагається простежити роль гри у всіх сферах людського життя – у поезії, науці, праві, філософії, війні й мирі, в побуті тощо. Разом з тим, за тезою «все є гра» автор не стирає емпіричні межі між окремими явищами культури, а осмислює їх через певний єдиний пізнавальний конструкт «гри» (*sub specie ludi*). Аналізуючи ігрові форми «мусичних» мистецтв, культуролог зауважує, що в ряді мов (германських, слов'янських, французькій, арабській) виконання на музичних інструментах зветься грою, а це можна вважати зовнішньою ознакою глибокого психологічного зв'язку між музикою і грою. Однак, не через це вчений ототожнює дані явища. На думку Й.Хейзінги, «ігрову за своєю сутністю якість музики взагалі не потрібно доводити. Вона є найчистішим і найвищим проявом людської *facultas ludendi* (здібності до гри)» [7, с.178]. Оминаючи примітивні ігри немовлят чи тварин, Й.Хейзінга визначає характерні ознаки гри як соціального явища: 1) «будь-яка гра – перш за все вільна дія, спрямована на задоволення» [7, с. 27]; 2) гра не є «буденним» чи «справжнім» життям, вона – життя «навмисне» [7, с. 25]; 3) гра відмежована від буденного життя місцем і часом, де діють свої правила. «Повторюваність — одна з найсуттєвіших властивостей гри» [7, с. 29]; 4) гра встановлює порядок, «тимчасову обмежену досконалість» [7, с. 29], в ній є ритм і гармонія; 5) для гри властива «напруга – свідчення невпевненості, але і наявність шансу» [7, с. 30], тобто елемент змагання, азарту, ризику; 6) гра базується «на певному образному перетворенні дійсності» [7, с. 24]. Виникає запитання: чи можна дані ознаки гри екстраполювати в сферу музики? Гра завжди несе в собі певний творчий заряд, а творча функція виступає як одна з рис людського буття. Творчість є грою з системою знаків і символів. Митець грає в своє мистецтво: така гра виникає в результаті появи нового символу і його змісту на основі бачення загальновідомого в новому, оригінальному ракурсі, на основі спонтанних сполучень інтонацій, мотивів, фраз, гармонічних комплексів, що створюють ігрові структури. Ігрові структури спроможні діяти на будь-якому рівні: від мікропроцесів, що протікають у музичній матерії, аж до включення в ігрове поле жанрових, стильових, культурно-історичних моделей; від ледь відчутного «натяку» – присутності, що

Росул Т.І., 2011

активізує сприйняття досвідченого слухача, до яскравої ефектної маніфестації, очевидної для усіх. Французський філософ Ж.Дерріда закликає визнати, що усе співіснує рівноправно і «грає» у вічному круговороті. Цілісність такого типу неможлива поза осмисленням множинності музичних кодів, традицій, моделей, що вільно взаємодіють один з одним. Цей процес «знімає» на себе універсальність ігрового акту. Саме гра дозволяє багатогранно розкрити можливі зв'язки і значення, що кожен раз по-новому виявляють ігрові структури.

Часто гра виступає в ролі метафори, породжуючи ілюзію дійсності і створюючи творчий, евристичний натяк на існуючу реальність. Й. Хейзінга наголошував на тому, що «гра завжди дозволяла людям вийти за межі повсякденності, у тимчасову сферу діяльності, яка має власну спрямованість» [7, с. 18]. Митець Й.Хейзінгою розглядається як виняткова особа, що підноситься над натовпом своїх сучасників, усвідомлює свою винятковість і потребує пошестей захоплених шанувальників. Творчі особистості часто визнають, що вся їх діяльність є своєрідною грою реальністю і її суб'єктивним відображенням. Ігрові компоненти надають буттю суб'єкта унікальність, гармонію, одухотвореність, інваріантність – властивості, без яких неможливо адекватно уявити існування людини і суспільства. Тобто, мистецтву «необхідна певна міра езотеричності..., наявність певного ігрового співтовариства, котре огорнуте своєю таємницею» [7, с.192-193]. Творча атмосфера музичної культури з концертами, фестивалями, презентаціями, витонченою критикою сприяє підвищенню ігрового характеру мистецьких акцій.

Творчий дух композитора, що створює музичні шедеври та виконавця, котрий реалізує авторський задум, віддається грі зі звуковими образами із захопленням, що переходить у справжній захват і екстаз. Справжня творчість не обумовлена ніякими матеріальними інтересами або корисливими намірами. Зміст цієї духовної гри – у ній самій, у її процесуальності й тій естетичній насолоді, яку вона приносить. Діяльність людини по створенню музичної реальності завжди вільна. Митець творить за покликом серця, у ті моменти, коли на нього сходить натхнення. Він вільний у вираженні своїх почуттів і переживань незалежно від конкретних обставин свого повсякденного життя й соціальних умов, у яких існує. Гра за примусом – це вже не гра, а хіба що вимушена імітація гри. Грають тому, що черпають у грі задоволення, і в цьому отриманні задоволення саме й полягає свобода діяльності. Найчастіше музика пов'язується у свідомості людей зі святом, радістю, щастям. На відміну від обов'язкової праці музика задовольняє потреби в активних розвагах, особистому і груповому спілкуванні, психофізіологічній розрядці, приваблює свободою, можливістю виявити невикористані творчі здібності, слугує засобом самореалізації і самоствердження особистості. Спочатку протиставляючись «серйозному», музика поступово з прикраси буденності перетворилась на необхідну частину буття. Й.Хейзінга вважав, що ця необхідність впливала з біологічних функцій організму і пов'язувалася із суспільною «...внаслідок Гра як культурна домінанта музичного мистецтва (у дзеркалі рефлексії Й.Хейзінги)

закладеного в ній змісту, внаслідок значущості своєї виразної цінності, внаслідок духовних і соціальних зв'язків, які вона створювала...» [7, с. 19]. «В архаїчні епохи музика розуміється як освячуюча сила, як емоційне збудження, як гра. Лише значно пізніше сюди проникає ще і четвертий вид усвідомленої оцінки: як змістовне наповнення життя, як вираження відчуття життя, коротше кажучи, як мистецтво в його сучасному значенні» [7, с.179]. Вчений погоджується з античними мислителями, котрі вважали, що «проводячи вільний час, варто в чомусь себе вдосконалювати, чомусь навчатися, а саме таким речам, котрим люди навчаються не за робочої необхідності, а заради себе самих. І тому предки причисляли музику до пайдейї – виховання, формування, освіти – як щось таке, що не є необхідним чи корисним, подібно до читання чи письма, і придатне лише для проведення вільного часу» [7, с.157]. Однак, музична діяльність, в якій би формі вона не виявлялась, ніколи не є пустим гаянням часу, бо в її основі завжди лежить процес емоційного осягнення таємниць Всесвіту. Слухаючи музику, ми відчуваємо, що світ є «не що інше, ніж ми самі, або, краще сказати, ми самі містимо в собі життя світу. Музичне переживання стає ніби предметністю, що перебуває у процесі становлення, самим буттям у всій життєвості його проявів» [2, с. 456]. Потреба життя у вигаданому світі – одна з найважливіших іпостасей гри. Таким чином, у грі відбувається вихід з видимого світу у світ метафор, знаків і символів, а через нього – в семіотичний культурний простір. Музиканти і слухачі занурюються у специфічне ігрове смислове поле, яке наповнює новими культурно-символічними смислами звичайні звукові коливання. Ще Ф. Шіллер звертав увагу на іманентно властиву людині потребу створювати уявну атмосферу, яка більш досконала, витончена, емоційно багатша, ніж реальне життя, атмосферу, яка завжди панує у музичному мистецтві. Музика постає перед слухачем як своєрідний чуттєвий код, за допомогою якого композитор і виконавець відкривають нам моральний «зріз» людського буття.

Будь-яка гра, за Хейзінгою, відокремлюється від повсякденного життя певним місцем дії й тривалістю. Місце дії гри музичного духу людини – мислимий або реальний звуковий простір, а тривалість – час реального звучання твору, причому в музиці просторово-часові зв'язки об'єднані в єдине ціле – просторово-часовий континуум. Під час музичної дії в ньому, як і у всякій грі, відбуваються різні події – зав'язка, кульмінація, розв'язка, чергування, повтори, перетворення. У всьому цьому є властивий тільки даному ігровому простору порядок, «дві найблагородніші якості, котрі людина здатна зауважувати в речах, і які сама може виразити: ритм і гармонія» [7, с.24-25]. Ця гра сама є порядок. Відповідаючи ідеї порядку, часово-обмеженій досконалості у світі хаосу, гра, за висловом Хейзінги, «прагне бути гарною». Найменше порушення порядку порушує цю красу, позбавляє гру її власної цінності. Граючи, людина сполучає в цілісність не абстрактні правила гри, а безмежне багатство формальних рішень, характерних і для предмета гри, і для її процесу, і, звичайно – результату.

Весь широкий діапазон ігрових дій людини, від наївної гри в Росул Т.І., 2011

дрібнички до найвищих мистецьких досягнень, залишаючись по формі тією самою грою, підлягає правилам і в той же час відкриває можливість творчості, породження нового, незвіданого. «Музика, – зазначав Й.Хейзінга, – базується на добровільній підлеглості і строгому дотриманні системі умовних правил, котрі стосуються тону, розміру, мелодії й гармонії... Необхідність найсуворішої школи, точно заданий канон допустимого, прагнення будь-якої музики до виняткової переконливості як норми прекрасного – все це найважливіші риси ігрової специфіки музики» [7, с.178]. Разом з тим, в рамках жорстких правил суттєвим моментом виступає інтерпретаційність. Інтерпретаційність – загальна риса художньо-творчої діяльності. Однак найбільше значення вона відіграє у тих мистецтвах, де інтерпретація є необхідним атрибутом їх функціонування. «В мусичних мистецтвах художня актуалізація фактично полягає у виконанні. Якщо навіть художній твір вже створений, розучений чи записаний, він вперше оживає лише у виконанні, представленні, озвученні, показі, productio [виготовленні] – в буквальному сенсі цього слова... Мусичне мистецтво є діяльність і як діяльність сприймається в момент виконання кожного разу, коли це виконання відбувається» [7, с.160]. Інтерпретація музики являє собою безкінечний ігровий процес, в якому постійно відбувається розшифрування семантики музичних інтонацій, порівняння і співставлення різних трактовок авторського тексту. В результаті інтерпретатор (у ролі якого виступає і виконавець, і слухач) отримує величезну ігрову насолоду від багатолікості, багатомірності, полісемантичності продукту інтерпретації. Ці почуття пов'язані не тільки з тим, що можливо вдалось наблизитися до первинного коду-задуму автора, а з можливістю втілювати власне бачення музичного артефакту. Будь-яка інтерпретація музики, заповнюючи новими значеннями «відкрити форму» (за У. Еко) авторського тексту, дає початок новим трактуванням, котрі покликані збагачувати коди-символи, перебудовуючи їх і готуючи ґрунт для нових інтерпретацій. Визначаючи цей безперервний процес оновлення, аналізуючи різні його фази, інтерпретатор як істота, що грає символами, не може передбачити ті конкретні форми, в які він виліється. Отже, в інтерпретації музики необхідно враховувати багато факторів: історичне середовище; реальні обставини; уявлення, почуття інтерпретатора, викликані змістом музики; відтворення цілісності внутрішніх зв'язків; інтелектуальний рівень і технічну майстерність інтерпретатора; багатозначність авторського тексту; залежність від контексту; особисті якості автора й інтерпретатора. «Гра відразу ж закріплюється як культурна форма, – пише Й.Хейзінга. – Один раз зіграна, вона залишається в пам'яті як якесь духовне творіння або духовна цінність, передається від одних до інших і може бути повторена в будь-який час...» [8, с.24]. Побутування музичних творів у просторі культури, їх «життєздатність», постійна відтворюваність і здатність не губитися в зміні історичних епох говорить сама за себе й не має потреби в спеціальних коментарях.

Й. Хейзінга відмічає, що будь-яка гра, з одного боку, репрезентує Гра як культурна домінанта музичного мистецтва (у дзеркалі рефлексії Й.Хейзінги)

боротьбу за щось, а з іншого – є змаганням за те, щоб краще представити це щось. Ці дві мети діалектично взаємов'язані. «Майстерність виконання в пластичних мистецтвах, майже як і у всіх інших досягненнях людських умінь, найвищою мірою є предмет змагальності» [7, с.181]. Естетика ігрового змагання здатна подвигнути людину на щось більше, ніж похмура проза безрадінного і самотнього буття. Ігрове змагання в будь-яких його формах дає надію і перспективу на торжество духу. Агональність у музичному мистецтві проявляється на різних рівнях. По-перше – у принципі концертування, зіставлення різних інструментів і оркестрових груп, різних компонентів музичної тканини, які утворюють разом «стереофонічну» картину дійства. В конкретних творах, в авторських стилях ігрова логіка служить неповторному поєднанню ліричного, епічного і драматичного, по-різному співвідноситься з монологічними, діалогічними і полілогічними елементами музичного синтаксису, отримує різне інструментальне втілення. По-друге, гра яскраво виражена у композиторській концепції полістилістики, яка передбачає стильову багатошаровість, вільне оперування різноманітними стильовими елементами в рамках одного твору, що відображає ідею діалогу чи полеміки культур. У цьому ракурсі гра трактується як ознака формальної технологічності музичного авангарду (алеаторика, пуантилізм, геппенінг та ін.) і потребує використання певної техніки композиції, прийомів звукової і композиційної комбінаторики. По-третє, агональність обумовлює постійне прагнення до організації змагань музикантів-виконавців «починаючи від поєдинка між Аполлоном і Марсієм і до наших днів... В жодній іншій сфері так легко не відбувається формування партій. XVIII ст. сповнене розбратів між партіями, які підтримують той чи інший напрям в музиці: Бонончіні проти Генделя, буффони проти Гранд Опера, Глюк проти Піччіні. Суперечка між партіями, що належали до різних таборів, легко приймали характер жорсткого ворогування, як це було в конфлікті прихильників Вагнера і захисників Брамса» [7, с.159]. Культуролог застерігає, що «істинна гра виключає будь-яку пропаганду. Її мета – в ній самій. Її дух і її настрої – атмосфера радісного натхнення... Щоб цей ігровий зміст музики був культуротворчим, він повинен залишатися чистим. Він не повинен виражатися у обдуренні чи у відступництві від норм, визначених розумом, людяністю чи вірою. Він не повинен бути удаваним фантомом, який маскує задум здійснення певних цілей за допомогою навмисно культивованих ігрових форм» [7, с.193].

### ***Висновки***

Отже, вчений приходиться до висновку, що «музикування містить в собі майже всі формальні ознаки гри: діяльність ця відбувається всередині особливого обмеженого простору, характеризується повторюваністю, базується на порядку, ритмі, чергуванні й виводить і слухачів, і виконавців із сфери «буденного» до того відчуття радості, коли навіть скорботні звучання дають піднесену насолоду. Видається, саме собою зрозуміло всю музику сприймати як гру» [7, с.57].

### ***Перспективи подальших наукових досліджень:***

Концепція Й.Хейзинги не тільки задає перспективи розвитку лудології, але і знаходиться в точці перетину тих тенденцій, котрі визначають методологічну специфіку гуманітарного знання ХХІ ст. і актуальних проблем, в рамках яких відбувається самоідентифікація сучасної культури. На основі подальшого всебічного вивчення впливу ігрових структур на музичне мистецтво видається можливим створити узагальнюючу теорію гри в музиці, що займе своє місце в ряду ігрових теорій, вже сформованих в інших сферах знання.

#### **Список використаної літератури**

1. Гадамер Х.Г. Истина и метод. /Х.Г.Гадамер. – М.: Прогресс, 1998. – С.145-150.
2. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. /А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 1995. – 940с.
3. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о Дон-Кихоте. /Х. Ортега-и-Гассет. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1997. –112 с.
4. Платон. Законы /Пер. с древнегреч. //Платон. Диалоги. Книга вторая. – М.: Эксмо, 2008. – С. 767 – 1162.
5. Платон. Политик /Пер. с древнегреч. С.Я.Шейнман-Топштейн //Платон. Диалоги. Книга вторая. – М.: Эксмо, 2008. – С.693-766.
6. Спенсер Г. Основания психологии. /Г.Спенсер. – СПб., 1897. – 412 с.
7. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. /Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416с.
8. Хейзинга Й. Человек и культура /Й.Хейзинга //Современная западно-европейская и американская эстетика: Сб. переводов. – М.: Книжный дом «Университет», 2002. – 224 с.
9. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. /Ф.Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 480 с.

#### **Т.И.РОСУЛ**

Государственное высшее учебное заведение «Ужгородский национальный университет», Ужгород

#### **ИГРА КАК КУЛЬТУРНАЯ ДОМИНАНТА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА (В ЗЕРКАЛЕ РЕФЛЕКСИИ Й.ХЕЙЗИНГИ)**

В статье феномен игры рассмотрено с учетом игровой природы музыки сквозь призму концепции Й.Хейзинги. Обосновано универсальность функций игры в музыкальном искусстве. Логика игры проявляется эквивалентом художественного мышления и открывает путь к осмыслению музыкального содержания и феномена творчества.

**Ключевые слова:** культура, музыка, игра, интерпретация, творчество, игровые структуры, игровая логика

#### **T. ROSUL**

State Higher Educational Establishment “Uzhgorod National University”, Uzhgorod

#### **GAME AS CULTURAL DOMINANT OF MUSICAL ART (IN REFLECTION MIRROR OF J.HUIZINGA)**

In the article is considered the phenomenon of game recognition playing nature of music through the prism of conception of J.Huizinga. Grounded universality of functions of game in a musical art. Logic of game appears the equivalent of artistic thought and opens a way to understanding of musical maintenance and creation phenomena.

**Key words:** culture, music, game, interpretation, creation, playing structures, playing logic.

*Стаття надійшла до редакції 05.09.11р.*

Гра як культурна домінанта музичного мистецтва (у дзеркалі рефлексії Й.Хейзинги)