

Вороновська О.В.

Комплексний аналіз багатопластової ієрархічної структури українського народного танцю: від людського руху до музичної інтонації

У статті висвітлено суттєві риси нової методики аналізу українських народних танців, яка дозволила провести комплексний аналіз всіх компонентів мистецтва танцю. Розроблено класифікацію всіх основних «па» українського танцю. Досліджено відображення пластично-рухової лексики танцю в музичній артикуляції. Розглянуто співвідношення танцювальних «па» із артикуляційно-ритмічними формулами у танцювальній музиці. Створено загальні моторно-композиційні формули для окремих видів українських танців.

Ключові слова: танець, поліелементна структура танцю, пластично-рухова лексика, танцювальні «па», артикуляційно-ритмічна структура, моторно-композиційна формула.

Постановка проблеми . Жанр українського танцю являє собою великий за обсягом та різноманітний за змістом матеріал для наукового дослідження. Музикознавці та хореографи, автори багатьох наукових праць вже зробили свій внесок у вивчення пластично-рухової лексики. У своїх роботах вони пропонують варіанти класифікацій українського танцю [6], досліджують еволюцію народної хореографії [9], зв'язки музики і танцю [1]. Значно менше уваги приділяється дослідженню танцювальної музики [2], а комплексного аналізу танцювального мистецтва доки ще не було здійснено.

На даному етапі розвитку фольклористики всебічне визнання отримує концепція поліелементної структури творів фольклору, у яких в залежності від природи жанру слово, музика, пластика знаходяться у різних станах і взаємовідносинах. Танець як синкретичне художнє ціле також має поліелементну структуру і утворюється органічним взаємозв'язком пластично-рухового, музичного і словесного та зображального компонентів (якщо вони є присутніми). Пластично-руховий початок у танці – основний, тому що він, по-перше, завжди є обов'язковим, порівнюючи з іншими компонентами, по-друге, він у значній мірі зумовлює зміст та форму танцю. Джерела танцювальної пластики містяться у конкретних життєвих жестах: у рухах та поведінці людей, у їх праці та зовнішній реакції на події, що відбуваються.

Аналіз останніх досліджень. У сучасній науці дослідження теорії української хореографічної культури репрезентовані працями А.Кривохижа [12], С.Легка [13], К.Василенко [5]. Народні танцювальні мелодії в площині української фольклористики стали предметом наукового інтересу О.Лігус, яка досліджує еволюцію танцювальних жанрів української фортепіанної музики романтизму [14]. Т.Благова аналізує розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності відомих професійних вокально-хореографічних колективів України [3]. Л.Хоцяновська здійснила теоретичне обґрунтування нерозривного

зв'язку музики із танцем у балетах українських композиторів [18]. Л.Дуда визначає збереженість танцювальної першооснови в інструментальних жанрах композиторської бандурної творчості [10].

Мета статті.

- виявити, за допомогою запропонованого нами комплексного аналізу, генетичне джерело танцювальної музики – танцювальні людські рухи;
- обґрунтувати новий підхід до аналізу танцювальної музики, саме від пластично-рухової лексики;
- простежити залежність артикуляційно-ритмічних особливостей танцювальної мелодики від можливостей пластично-рухової лексики;
- довести, що всі компоненти танцю підкоряються єдиному принципу моторної організації, тобто єдиному енергетичному процесу.

Виклад основного матеріалу. Різноманітні за своїми образно-виражальними властивостями і за засобами художнього втілення елементи структури танцю, крім зображального, характеризуються лише однією загальною ознакою – ознакою розвитку у часі, іншою мовою, ознакою моторного упорядкування. Ритм є тим елементом, за допомогою якого здійснюється це поєднання, тобто він являє собою головний інтегруючий фактор поліелементної структури танцю.

Оскільки український танець відрізняється високорозвиненою технікою рухів ніг, то співвідношення у часі всіляких «кроків», взятих у їх послідовності, утворює пластично-руховий «фундамент» танцю. Йому відповідає метроритмічна організація музичного супроводження. Словесний, поетичний компонент, якщо він є присутнім, також підпорядковується загальному ритму танцю, отримуючи при цьому відповідну акцентність. Внаслідок цього інколи порушується природне розташування акцентів у віршах.

Таким чином, ритмічна структура танцю містить у собі кілька пластів – рухово-ритмічний, музично-ритмічний та словесно-ритмічний. Інакше кажучи, танець характеризується багатошаровою або «багатоярусною ритмічною структурою» [17, с. 24], яка разом із загальним образним характером виявлення енергії, темпом, метрикою, артикуляцією складає загальний ритм енергетичного процесу у танці.

Спираючись на спостереження Б. Яворського [19] та І. Браудо [4], ми стверджуємо, що артикуляція є зв'язковою ланкою між людським рухом (включаючи навіть рухи мовних органів) та музичною інтонацією, тобто між пластично-руховим і музичним пластами тощо. Цікаво, що сам термін «артикуляція» походить від латинського *articule* – «розчленюю», *articul* – «суглоб», тобто артикуляція, перш за все, пов'язана з різноманітними засобами рухів людського тіла. Виходячи з цього визначення, ми стверджуємо, що перехід від людського руху до музичної інтонації у танці виникає за рахунок відображення енергії цих рухів у артикуляції та їх проекції на інтонування взагалі.

У результаті аналізу українського танцю в артикуляційно-ритмічному аспекті, ми склали таблицю відображення пластично-рухової лексики танцю в артикуляції. В розбудові цієї таблиці ми спиралися на принцип посилення

експресивності рухів та артикуляцій. Наприклад, легкі підскоки, біг відповідають *staccato*; безперервні рухи, звороти – *legato*; різкий перескок з ноги на ногу – подвійному акценту; легке притупування – ударному *staccato* і т.д. Наведемо частину таблиці, яка відповідає безакцентній артикуляції:

Міра експресивності	Артикуляції		Типи пластичних рухів
безакцентність	1 . .	staccato	легкі стрибки, біг
	2 	залізоване staccato	ковзаючий крок, торкання на одному русі
	3	non legato (не позначене)	танцювальний крок
	4 	legato	безперервний рух, оберти, присідання
	5 - -	staccato-tenuto	уричастий рух з точно витриманим часом
	6 	залізоване staccato-tenuto	короткі торкання при одному напрямі руху
	7 - -	tenuto	постановка ноги на підлогу
	8 	legato-tenuto	крок з присідання, крок з обертом

Це дозволило нам ввести в аналіз танцю музичне поняття «артикуляції» та доповнити визначення танцю як багатшарової ритмічної структури (термін Е. Флорі, 17) тим, що він характеризується багатшаровою артикуляційно-ритмічною структурою, де артикуляція зумовлена характером, експресивністю танцювальних рухів, а ритм – їх упорядкованістю у часі.

Вивчивши всі основні «па» українського танцю (більше 130), ми класифікували їх за принципом однорідності руху, за ступенем складності та характером виконання: сольні (чоловічі, жіночі) і загальні. В результаті цієї класифікації ми виділили 10 груп основних танцювальних «па»:

1. Танцювальні кроки: танцювальні кроки з носка; танцювальні кроки з каблука; ковзаючі кроки; танцювальні кроки з перехрещенням ніг; танцювальні кроки з підскоком; танцювальні кроки з притупуванням.

2. Танцювальні біги, бігунки.

3. Доріжки (припадання) – пересування у будь-якому напрямі строго по одній лінії.

4. Вихилясники – «вивертання» ноги з каблука на носок і назад.

5. Дрібушки – пристукування ногами: дрібушки; притупування; тропак; ножички; переступання.

6. Тинки – пересування, описуючи ногами у повітрі невеликі круги.

7. Голубці – підбиття ніг у повітрі.

8. Стрибки: малі стрибки; великі стрибки.

9. Присядки.

10. Оберти.

Дотепно придумані українським народом назви красномовно передають загальний характер і вказують на походження цих рухів. Так, в основі «бігунця» – рух людини, що біжить. «Тинок» ніби імітує рух завзятого парубка, що перестрибує через тин. В «повзунку» виконавець, не піднімаючись з глибокого присідання, перескакує з однієї ноги на другу,

поперемінно викидаючи їх уперед. У «млині» виконавець, низько присівши, швидко обертається на одній нозі, допомагаючи собі руками.

Дослідження значної кількості українських танців (більше як 200) дало нам змогу скласти таблицю співвідношення танцювальних «па» із артикуляційно-ритмічними формулами у танцювальній музиці. У цій таблиці ритмічні фігури виводяться з аналізу структури українських «па», описаних О. Гуменюком [9], а артикуляція у них пропонується нами відповідно до характеру виконання елементів руху. Наведемо частину таблиці:

група	підгрупа	загальні па		чоловічі па		жіночі па	
		назва	позна-чення	назва	позна-чення	назва	позна-чення
1. Танцювальні кроки	1. танцювальні кроки з носка	1. простий танцювальний крок 2. боковий крок 3. крок з приставлянням ноги 4. кривий крок		1. аркан 2. крок з обертотом та винесенням ноги		1. крок з відходом назад і виставлянням ноги на каблук	
	2. танцювальні кроки з каблука	1. танцювальна хода 2. крок з ударом каблука					
	3. ковзаючі кроки	1. змінний крок 2. галоп		1. ковзаючий крок			
	4. танцювальні кроки з перехрещенням ніг	1. крок з перехрещенням ніг 2. крок із стрибками та перехрещенням ніг		1. крок «змїна»			
	5. танцювальні кроки з підскоком	1. крок з підскоком 2. крок з підскоком на обох ногах				1. «стрибунець»	
	6. танцювальні кроки з притупом	1. боковий крок з притупом		1. крок з притупом 2. крок з обертотом та притупом			
2. Танцювальні біги, бігунки		1. простий біг 2. бігунок 3. біг з підскоком 4. біг з підскоком та пробіжкою 5. біг з потрійним притупом		1. біг з підстрибуванням			

Одночасно всі артикуляційно-ритмічні формули, яких у таблиці більше ста, розподілені, відповідно до нашої класифікації українських «па», за групами та підгрупами. Наприклад, танцювальна група «дрібшшки» містить у собі п'ять підгруп, а саме – «дрібшшки», «притупи», «тропак», «ножички» та «переступання». Кожна з них ще розподілена на три частки за засобом виконання – загальні, чоловічі та жіночі «па». Складена таблиця стала для нас необхідним інструментом подальшого аналізу танцювальної музики.

До цього часу танцювальна музика вивчалась, виходячи тільки з нотного запису. За допомогою запропонованого нами аналізу вперше виявлене її генетичне джерело – танцювальні людські рухи. Тому таблиця є важливою для обґрунтованого підходу в аналізі танцювальної музики саме від пластично-рухової лексики. У таблиці чітко простежується залежність артикуляційно-ритмічних особливостей танцювальної мелодики від можливостей пластично-рухової лексики. Тут також підтверджується думка про те, що всі компоненти танцю підкоряються єдиному принципу моторної організації, тобто єдиному енергетичному процесу. За допомогою цієї таблиці ми можемо докладно виводити закономірності виконавського інтонування, тобто те, як виконувати українську танцювальну музику.

Звичайно, будова всіх пластів ґрунтується на будь-якій основній моторно-композиційній формулі, що містить у собі структуру інтонаційних, ритмічних та артикуляційних елементів. Е. Флоря характеризує це явище у понятті

«моторна ритмоформула» [17, с. 24]. Б. Яворський називає її «моторно-інтонаційною схемою» танцю [19, с. 14-15]. Спираючись на запропоновану нами нову методику аналізу танців, ми створили загальні моторно-композиційні формули для окремих видів українських танців – козачків, гопаків, коломийок, кадрилих і т.д.

Сама ідея партитурної схеми взята нами із запису «троїстих музик», які виконують музику до танців. Вивчаючи жанр української коломийки, В. Гошовський створив «типологічну ритмічну партитуру» коломийок, яка заснована на поєднанні ритму словесного, музичного та пластично-рухового компонентів танцю [8, с. 143].

Що собою представляє наша моторно-композиційна формула? Вона має вигляд партитури, складеної з трьох лінійок, з яких на нижчій позначаються рухи або самі танцювальні «па»; на середній – відбиття енергії цих рухів у ритмі та артикуляції; на верхній – звуковисотне інтонування танцювальної музики та відображення в ній артикуляції, яка виходить з танцювальних рухів.

Козачок

Очень быстро



Доріжка припадання Еулаочка переступки бігунці оверти потрійний притуп

Метелиця

Дуже швидко



танцюв. крок перемінний крок доріжка малий тинок потрійний притуп

Коломийка

Швидко



танцюваль. крок перемін. крок кружання потр. притуп великий тинок дрібний крок

Виходячи із стилістичних особливостей хореографії та музики, різні автори розподіляють всі українські побутові масові танці на кілька груп. А саме, Р. Гарасимчук поділяє їх на коломийкові, козачкові та гопаково-козачкові групи [7, с. 251]. Проте, базуючись на наших моторно-композиційних формулах танців, ми можемо стверджувати, що наведені вище розподіли танців на групи є неточними. З нашого погляду, кожному танцю властиві характерні образно-тематичні, лексичні та композиційні особливості. Наприклад, основними елементами лексики рухів у метелицях є бігунки, кружляння; у гопаках – присядки, голубці, повзунки, розтяжки; у козачках – вихиляси, припадання,

дрібущки. А ця характерність, у свою чергу, впливає на особливості моторно-композиційної структури танців.

Як ми вже знаємо, артикуляційно-ритмічна формула складається з більш дрібних елементів, які всередині її можуть співвідноситися різноманітно. Від античної теорії вірша збереглися назви для всіх 28 можливих стоп (до чотирискладових включно, хоча не всі вони вживались). Використовуючи ці назви стоп та їх структуру, і проаналізувавши українські танці, ми склали таблицю, в якій розподілили танцювальні «па» за їх приналежністю до тих або інших стоп, тому що саме сукупність танцювальних «па», тобто «стягання тих або інших стоп» [9, с. 177], створює моторну структуру танцю.

Кількість жестів і складів	Українські «па»	Античні стопи	Позначення стопи
2	танцювальні кроки, танцювальні біги	піррікій	⌚⌚
	качалочка, подвійна дубушка, тропак, прибивка	ямб	⌚ –
	танцювальна хода, метелиця	хорей	– ⌚
	крок з ударом каблуком, купалочка, свердлок, підбивка, стибки, присадки	спондей	– –
3	Оберти, стрибки	дактиль	– ⌚⌚
	кривий крок, дубони	амфібрахій	⌚ – ⌚
	потрійний притуп, перемінний крок, переступчик, тинки, переступчик, дрібушка, стукалочка	анapest	⌚⌚ –
4	дорожки, млинок, кубарик	діппірікій	⌚⌚⌚⌚
	Ножички, розтяжки	діспондей	– – – –

З цієї точки зору артикуляційно-ритмічні формули розподіляються на дві групи. До першої належать формули, засновані на багаторазовому повторюванні одного й того ж елемента, тобто однорідні. Вони узгоджуються із закономірностями пірріхія або спондея. До другої групи входить більшість формул, які засновані на сполученні різних елементів й можуть бути визначені як комбіновані. Ці формули у залежності від відповідних стоп розподіляються на наступні типи:

1. Хореїчний моторний мотив. У ньому тривалості розташовуються у послідовності від більш великих до більш дрібних, тобто перший елемент по відношенню до наступних виділяється метрично – «імпульс і його вичерпання, акцентований початок і пом'якшувальне продовження» [15, с.160]. Е. Флоря називає їх «десцендентні» ритмоформули [17, с. 36].

2. Ямбічний моторний мотив. У таких формулах тривалості розташовуються від більш дрібних до більш великих, а знаки артикуляції –

від менш експресивних до більш експресивних. Подібна побудова характеризується активним рухом вперед до найбільш тривалого звуку за принципом «розмах та удар». Е. Флоря називає їх «асцендентними» формулами [17, с. 36]. З точки зору місцеперебування найбільш ритмічно вагомого елементу формули подібного типу мають ознаки ямба.

3. Хоріямбічний моторний мотив. У цих артикуляційно-ритмічних формулах елементи розташовані таким чином: більш протяжні та акцентні тривалості – більш короткі та безакцентні – більш протяжні та акцентні. Ця формула включає дві ланки: перша становить собою хорей, друга – ямб. Е. Флоря надає аналогічним ритмоформулам назву «десцендентні зі зверненням» [17, с. 37].

4. Амфібрахічний моторний мотив. У цих артикуляційно-ритмічних формулах порядок розташування є аналогічним стопі амфібрахія: більш короткі та безакцентні тривалості – більш протяжні та акцентні – більш короткі та безакцентні. Е. Флоря визначає подібні формули як «асцендентні зі зверненням» [17, с. 37]. У них моторний упор знаходиться в середині.

5. Змішаний моторний мотив. У таких формулах водночас присутні ознаки різних стоп.

Також як в артикуляційно-ритмічних формулах, вплив пластично-рухової стопи виявляється і у ладо-інтонаційних формулах танцювальної музики. Наприклад, багато початкових мелодійних побудов завершуються затвердженням одного з опорних тонів (нижнього або верхнього), наділеного більшою, в порівнянні з попередніми звуками, ритмічною вагомістю. Таким побудовам відповідають, звичайно, ямбічні або хоріямбічні моторні мотиви. З іншого боку, у ряді початкових мелодійних побудов завершальний опорний тон збігається з початком нової побудови. Такі структури, які безпосередньо переходять до наступних, відповідають хореїчним моторним мотивам.

Розглянемо на прикладі «Херсонського гопака» відображення танцювальних рухів у інтонації. Цей танець складається з 10 фігур, у яких виконуються наступні танцювальні «па»: змінний крок, потрійний притуп, присядка з ударом, дрібний крок, повзунець, голубець з притупом, чобіток, перемиінний крок. Причому кожний з них може бути єдиним «па» всієї фігури, відповідної музичному періоду. З'єднавши артикуляційно-ритмічну структуру танцювальних «па» з мелодією, під яку вони виконуються, ми бачимо, що кожен рух відображується у певних елементах інтонації:



З цього прикладу ми бачимо, що артикуляційно-ритмічній структурі «присядки» відповідає широкий мелодійний розспів кожної частки (такт 1), а «дрібний крок», що вимагає набагато меншої витрати енергії, виражений в однакових, поступово висхідних терціях (такт 11). Однак, це відображення рухів у інтонуванні не пряме, а розосереджене. А саме, артикуляційно-ритмічна структура відокремленого «па», яке виконується на протязі цілого музичного періоду, відбивається у будь-якому відокремленому моменті інтонування. Наприклад, вся четверта фігура цього танцю побудована на виконанні «змінного кроку», структура якого відображена тільки в п'ятому і шостому тактах мелодії. Взагалі, для структури музичного інтонування танців та його пластично-рухового компоненту характерна комплексна (узагальнена) тотожність, яка виявляється тільки при повному аналізі синкретичної композиційної цілісності танцю.

Вплив пластично-рухової стопи на словесний компонент також легко помітити. Візьмемо, наприклад, жанр коломийки. При дводольному розмірі, основна артикуляційно-ритмічна формула танцю відповідає стопі дипіріхія. Такому ж ритму підпорядковується поетичний текст, який супроводжує танець:

«'Ой засвіти, 'місяченьку, 'та й ти зоре 'ясна,
'Та на геє 'подвіреньку, 'де дівчина 'красна...»

Ритм коломийки змінив розміщення акцентів у вірші, яке є властивим його дактиличній структурі. Первісний наголос змінюється іншим, при якому виділяються безударні склади. Таким чином, для словесного компоненту танцю характерним є «зустрічний ритм» (термін О. Руч'євської, 16).

Виходячи з аналізу моторно-композиційної структури танців, ми можемо зробити висновок про те, що в їх музичному пласті завжди відбивається той або інший вид стопи, який виконує роль метру у даному танці. Характерним прикладом може служити український гопак. Він записується у розмірі 2/4, проте, перша чверть завжди підкреслено розділена на дві восьмих, і це примушує визнати, що у цьому такті не дві, а три частки, з яких остання удвічі більше попередніх і рівна їх сумі. Іншими словами, дійсний розмір тут – формула анапеста.

Оновлення тематичного матеріалу здійснюється за рахунок вільного мелодичного та ритмічного перетворення теми, шляхом тонально-гармонічного варіювання і зміни інструментовки. Але робиться це не тільки заради самого оновлення, а для рішення адекватного відображення у музиці змісту хореографічного задуму, який реалізується у складі цілісної форми тієї або іншої конкретної танцювальної композиції.

Досліджуючи цілісну моторну структуру танців, ми відзначили декілька прикладів розвитку початкових моторних мотивів.

У багатьох танцях моторна структура будується за допомогою багаторазового повтору моторної формули. Повторення може бути точним (у русі), або з незначними змінами (у музиці).

Часто цілісна моторна структура утворюється внаслідок варіювання моторного мотиву, яке може здійснюватися за рахунок дроблення тривалостей та за рахунок розширення або усікання формули.

Буває що повторювана моторна формула чергується з іншими артикуляційно-ритмічними утвореннями. Часто зустрічаються танці, що складаються з контрастних моторних мотивів. У ряді випадків розвитку піддається не початковий моторний мотив, а його варіант.

Узагальнюючи дослідження прикладів розвитку початкового моторного мотиву у рамках цілісної моторної структури, можна зробити наступні висновки, що основними принципами артикуляційно-ритмічного розвитку в українських танцях є:

1. Повторення – точне, або з несуттєвими змінами.

2. Варіювання:

- збільшення ритмічної пульсації за рахунок дроблення окремих елементів;
- усікання початкового мотиву;
- розширення масштабів моторного мотиву внаслідок повторення або доповнення яких-небудь осередків.

3. Контрастне зіставлення різних моторних мотивів.

Висновки. Вивчаючи за допомогою комплексного аналізу структурні особливості моторних мотивів українських танців, закономірності органічного взаємозв'язку в них пластично-рухового, музичного та словесного компонентів, ми надійшли до висновку, що моторна будова танцювальної музики обумовлена, в основному, характером та часовою упорядкованістю танцювальних рухів, тобто розподілом енергії в них. Однак, в свою чергу, музика також впливає на хореографію, підкреслюючи її емоційність, а також сприяючи її ритмічній організації. Тексти, при всій їх значущості у створенні цілісного художнього образу у танці, все ж, на відзнаку від пластично-рухового та музичного компонентів, виконують допоміжну роль. Тому при аналізі моторно-композиційної структури танців вирішальне значення мають особливості пластично-рухової організації, яка відбивається і у організації словесного тексту, і у музичному інтонуванні. Це підтверджує нашу думку про головне значення моторності у музичному мистецтві і, особливо, у танцювальних жанрах.

Слід відзначити різницю у манері створення танців Східних та Західних областей України, яка пов'язана зі впливом геопсихічного аспекту. Наприклад, активність предметних настанов гуцулів відобразилася на «дискретності», «перервності» танцювальних рухів, переважаючій синкопованості ритміки, розповсюдженості так званого «зворотного пунктиру», що притаманний артикуляційно-ритмічним формулам коломийок, гуцулок, аркану та ін. Все це переконливо відрізняється від більш рівномірної ритміки метелиць, гопака, козачка, які розповсюджені на Сході країни.

Незалежно від жанру, всі українські танці відбивають особливості національного стилю хореографії, які природно втілюються у музичній мові українських композиторів. Якщо розглядати національну музичну мову як важливий комунікативний інструмент, спрямований на діалог національної

культури, тоді ми приймаємо визначення національної музичної мови О. Козаренко: «Це характерна невербальна знакова система, що забезпечує фіксацію–збереження–відтворення–передання (у синхронному і діяхронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [11, с. 57].

ЛІТЕРАТУРА

1. Астахова О. Принципы взаимосвязи музыки и танца: автореф. дис. .. канд. искусств.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 1993. 21 с.
2. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения. *Музыка и хореография современного балета*. Сборник статей. Москва: Музыка, 1982. Вып.4. С.8-35.
3. Благова Т. Розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. Львів, 2014. Вип. 14. С.125-130.
4. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. 202 с.
5. Василенко К. Український танець. Київ: Мистецтво, 1997. 282 с.
6. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ: Музична Україна, 1990. 152 с.
7. Гарасимчук Р. Развитие народного хореографического искусства советского Прикарпатья. Исследование гуцульских танцев: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Киев, 1956. 18 с.
8. Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов. У истоков народной музыки славян. Москва, 1971. 304 с.
9. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963. 236 с.
10. Дуда Л. Трансформація танцювальних фольклорних джерел у творчості для бандури. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2015. Вип. 13. С.95-102. Режим доступу: http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2015_13/95-%D0%94%D1%83%D0%B4%D0%B0.pdf
11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
12. Кривохижа А. Гармонія танцю: навч.-метод. посіб. для студ. пед. навч. закладів. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. 90 с.
13. Легка С. А. Художній образ в українському народному хореографічному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ: КНУКіМ, 2001. Вип. 2. С. 74–89.
14. Лігус О. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 125-130.

- 15.Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
- 16.Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. *Русская музыка на рубеже XX века*. Ленинград: Музыка, 1966. С.65-111.
- 17.Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинёв, 1983. 135 с.
- 18.Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії. *Народознавчі зошити. Часопис Інституту Народознавства НАН України*. Львів, 2018. № 3 (141). С. 719–725 Режим доступу: <http://nz.ethnology.lviv.ua/2018-3-23/>

REFERENCES

1. Astakhova, O. (1993). «Principles of the relationship of music and dance», Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.02, Saint Petersburg, 21 p. (in Russian).
2. Baranova, T. (1982). Dance music of the Renaissance. *Muzyka i horeografiya sovremennogo baleta. Sbornik statey* [Music and choreography of modern ballet. Digest of articles], issue 4, Moscow: Muzyka, pp. 8—35. (in Russian).
3. Blagova, T. (2014). Development of Ukrainian folk-stage dance in the activity of professional vocal-choreographic teams of the twentieth century. *Visnyk L'vivskogo universytetu. Seriya my'steczstvo* [Visnyk of Lviv University. Series Art Studies], issue 14, Lviv, pp.125—130. (in Ukrainian).
4. Braudo, I. (1961). Articulation (On the pronunciation of a melody), Leningrad: Gosudarstvennoe muzyikalnoe izdatelstvo, 202 p. (in Russian).
5. Vasylenko, K. (1997). Ukrainian dance, Kyiv: My'steczstvo, 282 p. (in Ukrainian).
6. Verhovinets, V. (1990). Theory of Ukrainian folk dance, view 5, Kyiv: Muzychna Ukrayina, 152 p. (in Ukrainian).
7. Garasimchuk, R. (1956). «The development of folk choreography art of the Soviet Carpathian. The study of Hutsul dance», Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.02, Kiev. 18 p. (in Russian).
8. Goshovsky, V. (1971). Kolomyechynaya structure in the songs of the Slavs and neighboring peoples. At the root of the folk music of the Slavs, Moscow, 304 p. (in Russian).
9. Gumenyuk, A. (1963). Folk choreographic art of Ukraine, Kiev, 236 p. (in Ukrainian).
- 10.Duda, L. (2015). Transformation of dance folklore sources in bandura work. *Aktual'ni py'tannya humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh pracz molodykh vchenykh Drohobychskogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu imeni Ivana Franka* [Actual questions of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of the Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych], issue 13, Drohobych, pp. 95-102. URL: http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2015_13/95-%D0%94%D1%83%D0%B4%D0%B0.pdf (in Ukrainian).

- 11.Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language, Lviv, 286 p. (in Ukrainian).
- 12.Krivohizha, A. (2006). Dance Harmony: *navchal`no-metody`chny`j posibny`k dlya studentiv pedagogichny`x navchal`ny`x zakladiv*. Kirovograd: CUSPU, 90 p. (in Ukrainian).
- 13.Legka, S. (2001). Art image in the Ukrainian folk choreographic art. *Kul`tura i my`stecztvo u suchasnomu sviti* [Culture and art in the modern world], issue 2, Kyiv: KNUKIM, pp.74–89. (in Ukrainian).
14. Ligus, O. (2009). Dance genres in Ukrainian piano creativity of the Romantic era: the problem of genre evolution. *Ukrayins`ke my`stecztvoznavstvo: materialy`, doslidzhennya, recenziyi: Zbirny`k naukovy`x pracz`* [Ukrainian art studies: materials, research, reviews: Collection of scientific works], issue 9, Kyiv: Insty`tut my`stecztvoznavstva, fol`klory`sty`ky` ta etnologiyi im. M. T. Ry`l`s`kogo Nacional`noyi akademiyi nauk Ukrayiny`, pp. 125-130. (in Ukrainian).
- 15.Mazel, L. and Zukkerman, V. (1967). Analysis of musical works. Elements of music and methods for analyzing small forms, Moscow: Muzyika, 752 p. (in Russian).
- 16.Ruchevskaya, E. (1966). On the relationship between words and melodies in Russian chamber-vocal music of the early twentieth century. *Russkaya muzyika na rubezhe XX veka* [Russian music at the turn of the 20th century], Leningrad: Muzyika, pp.65-111. (in Russian).
- 17.Florea, E. (1983). Music of folk dances of Moldova, Chisinau, 135 p. (in Russian).
- 18.Khotsianovska, L. (2018). Ballet music of Ukrainian composers and its reflection in choreography. *Narodoznavchi zoshy`ty`. Chasopy`s Insty`tutu Narodoznavstva NAN Ukrayiny`* [Cognitive notebooks. Journal of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine], no. 3 (141), Lviv, pp. 719-725. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/2018-3-23/> (in Ukrainian).

Voronovskaya Olga – Doctoral student at the Department of Music History and Musical Ethnography the Odessa National A.V.Nezhdanova Academy of Music, Associate Professor of the department of Musical Art and Choreography of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, Candidate of Art, Odessa, Ukraine.

Comprehensive analysis of multi-layer hierarchical structure of Ukrainian folk dance: from human movement to musical intonation.

The relevance of the research. The genre of Ukrainian dance is a large-scale material for scientific research, diverse in content. Musicologists and choreographers have already made their contribution to the study of the plastic-motor vocabulary of the dance. Less attention is paid to the study of dance music, and a comprehensive analysis of the Ukrainian dance art has not been undertaken yet. **The purpose of the study** is to substantiate the expediency of applying a comprehensive analysis in the study of Ukrainian folk dance art; justification of the new approach to the analysis of dance music, namely, from the plastic-motor vocabulary of the dance. **The research methodology** is based on the application of an integrated approach, which was based on the synthesis of knowledge about dance from various types of art - plastics, music, poetry, and the subsequent integration of all gained knowledge into a single complex. A static method was used to find stable connections in the polyelement structure of the Ukrainian dance. To identify the patterns and characteristics of the choreography national style, which were embodied in the musical language, the research used the abstract-analytical method. **Conclusions.** Studying the structural features of Ukrainian dances with the help of a complex analysis, the patterns of organic interconnection of plastic-motor, musical and verbal components in them, we came to the conclusion that the nature of dance music is mainly due to the nature and temporal ordering of dance movements, that is, energy distribution in them. However, in turn, music also influences the choreography, emphasizing its emotionality and contributing to its rhythmic organization. The texts play a supporting role, being important for creating a holistic artistic image in the dance, unlike the plastic-motor and musical components.

Key words: dance, polyelement dance structure, plastic-motor vocabulary, dance “pa”, articulation-rhythmic structure, motor-compositional formula.

Вороновская О.В. - докторант кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой, кандидат искусствоведения, доцент Южноукраинского национального педагогического университета имени К. Д. Ушинского, г.Одесса, Украина.

Комплексный анализ многопластовой иерархической структуры украинского народного танца: от человеческого движения к музыкальной интонации.

Актуальность исследования. Жанр украинского танца представляет собой большой по объёму и разнообразный по содержанию материал для научного исследования. Музыковеды и хореографы уже сделали свой вклад в изучение пластически-двигательной лексики танца. Гораздо меньше внимания уделяется исследованию танцевальной музыки, а комплексного анализа украинского танцевального искусства пока ещё не было предпринято. **Целью исследования** является обоснование целесообразности применения комплексного анализа при изучении украинского народного танцевального искусства; обоснование нового подхода к анализу танцевальной музыки, а именно, – от пластично-двигательной лексики танца. **Методология исследования** базируется на

применении комплексного подхода, основой которого стал синтез знаний о танце из различных видов искусства – пластики, музыки, поэзии, и последующая интеграция всех полученных знаний в единый комплекс. Для нахождения устойчивых связей в полиэлементной структуре украинского танца был применён статический метод. Для выявления закономерностей и особенностей национального стиля хореографии, воплощающихся и в музыкальном языке, в исследовании использовался абстрактно-аналитический метод. **Выводы.** Изучая с помощью комплексного анализа структурные особенности украинских танцев, закономерности органической взаимосвязи в них пластически-двигательного, музыкального и словесного компонентов, мы пришли к выводу, что характер танцевальной музыки обусловлен, в основном, характером и временной упорядоченностью танцевальных движений, то есть распределением энергии в них. Однако, в свою очередь, музыка также влияет на хореографию, подчёркивая её эмоциональность, и способствуя её ритмической организации. Тексты, при всей их значимости в создании целостного художественного образа в танце, все же, в отличие от пластически-двигательного и музыкального компонентов, выполняют вспомогательную роль.

Ключевые слова: танец, полиэлементная структура танца, пластически-двигательная лексика, танцевальные «па», артикуляционно-ритмическая структура, моторно-композиционная формула.

Вороновська Ольга Володимирівна

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Докторант кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової

Доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського, м.Одеса.

+38099-190-51-88, +38093-73-44-77

o_voron@ukr.net