

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 781.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.1>

Ольга Вороновська

<https://orcid.org/0000-0001-7181-996X>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського

o_voron@ukr.net

ПОЛІЕЛЕМЕНТНА СТРУКТУРА ТА ФУНКЦІЇ НАРОДНОГО ТАНЦЮ ЯК ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті комплексно проаналізовано всі компоненти мистецтва танцю в аспекті їх моторної організації. Введено поняття пластично-рухової композиції танцю, яка має провідне образно-виразне значення. Висвітлено цілісну структуру моторного інтонування танцю. Запропоновано аналогії між рухово-пластичними, музичними і словесними компонентами народного танцю. Розглянуто суспільні функції танцю як специфічного роду людського мислення та діяльності.

Ключові слова: танець, структура танцю, мова рухів, рух у танці, рух у музиці.

Ольга Вороновская

кандидат искусствоведения, доцент

Южноукраинский национальный педагогический университет

имени К. Д. Ушинского

ПОЛИЭЛЕМЕНТНАЯ СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА КАК ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье комплексно проанализированы все компоненты искусства танца в аспекте их моторной организации. Введено понятие пластически-двигательной композиции танца, которая имеет ведущее образно-выразительное значение. Освещена целостная структура моторного интонирования танца. Предложены аналогии между двигательными-пластическими, музыкальными и словесными компонентами народного танца. Рассмотрены общественные функции танца как специфического рода человеческого мышления и деятельности.

Ключевые слова: танец, структура танца, язык движений, движение в танце, движение в музыке.

Olga Voronovskaya

Candidate of Art Studies, Associate Professor
South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky

**MULTI-ELEMENT STRUCTURE AND FUNCTIONS OF FOLK DANCE
AS A FORM OF ARTISTIC ACTIVITY**

The article is research to a comprehensive study of all components of the dance art in the aspect of their motor organization. We believe that the question of the motor organization of dance deserves the closest attention, since it allows us to significantly expand the study of musical content through non-musical factors.

Comprehensive study of folk dance art is a complex and versatile task. It involves the study of all its components. In addition, each of them should be considered not in isolation, but in the general system of their internal relations – in the aspect of their rhythmic and metric, that is, motor organization.

The role of dance sources in music in the historical formation of its laws is enormous. In order to understand how the genre-stylistic formulas of dance become logical-semantic prototypes in music, the study examined the art of dance. Dances demonstrate themselves primarily through the rhythm. It has a great potential for emotional expression due to its connection with the vital activity of the body. And since a dance demonstrates itself through the rhythm, a large role in any piece of music of a sufficiently clear and active rhythm causes associations with certain dances. In other words, dance-motor rhythm symbols historically assign steady value to certain musical phrases.

There is still no consensus on the definition of the concept of dance. Summarizing the various definitions, we proposed our own definition of dance. So, dance is a space-time form of art consisting of musical, visual, (sometimes verbal and sonorous) and uniting the motor components, the material of which is rhythmically organized, aesthetically significant plastic and facial expression of a person.

The author proposed the concept of "plastic-motor composition", which has a figurative meaning. In turn, it is divided into certain structural constructions: knee, figure, pa, foot, arsis and thesis, gesture. Definitions for each of them are given. Plastic-motor composition as well as the verbal one, is very often incompatible with the musical structure in terms of its internal structure and size. This is demonstrated in the presence of several verses and several different figures on the same musical theme. It was concluded that the common for all minimal elements in kinetics, music and language is to combine them with one energy impulse (movement of ligaments, joints of a person's hand – dancing, singing, playing, speaking). In other words, the presence of a certain part of motor energy in them.

For a clearer view of the integrity of the motor intonation structure of the dance, the analogies between the motor-plastic, musical, and verbal (if any) components of the dance are given. Dance movements are peculiar plastic signs similar to a sound or a word. That is why it is inappropriate to translate movements into human language, but at the same time, they are language but only plastic. Like the words and sounds united in a group of sentences, they reflect aesthetic-motor images, as in music.

Based on the works by A. Leontiev, V. Kholopova, the author proposed the option of considering the possible functional values of the dances. They are closely connected with the genre typology: social purpose makes the genre vital and necessary, and the genre in turn stabilizes this social and practical inquiry in culture. The social role of genres in art is so significant that the main ones persist longer than historical eras, political structures last. The peculiarity of the dance genre is that it addresses the functions of dance in people's lives, their social structure and practical activities.

Keywords: *dance, dance structure, language of movements, movement in dance, movement in music.*

Роль танцювальних джерел у музиці, в історичному формуванні її закономірностей величезна. Вони виявляють себе насамперед через ритм. Отже, ритм має величезні можливості

емоційного вираження завдяки зв'язку із життєдіяльністю організму, з відчуттям подиху, швидких чи повільних рухів, ходьби, бігу, стрибків і т. д. І оскільки танець виявляє себе через ритм, велика роль у будь-якому музичному творі достатньо чіткого й активного ритму викликає асоціації з певними танцями. Іншими словами, танцювально-рухові ритмосимволи історично закріплюють за певними музичними оборотами стійке значення.

Про злиття музики і танцю за допомогою ритму в єдине мистецтво писав Ю. Панась: “Музика й танець тісно пов'язані, це дві грані одного мистецтва: музика виражає звуком те ж саме, що танець – жестом” [12, с. 27]. Л. Мазель називає жест інтонацією, що реалізована рухом, а музичну інтонацію – мов би голосовим жестом [9, с. 17], який відтворює ті або інші танцювальні па, чи ситуацію танцю в цілому (різного роду “галантні присідання”, “пробіжки”, “крутіння”, “стрибки”, “відштовхування” і т. п.). Гомофонна мелодика настільки асимілювала широке коло подібних деталей, що вони стали її традиційними оборотами. Стосовно цього Б. Галєєв вважає, що функціонування пластичних знаків у музиці пов'язане з процесом “синтетичної со-інтонації, а ці синтетичні інтонації (пластичні знаки) можна було б, на відміну від інтонацій чутного, називати синтонаціями” [2, с. 41]. Ця інтонаційна спорідненість музики й танцю пояснює можливість їх органічного поєднання в цілісних образних структурах.

Вітчизняна наука має низку значних праць із питань танцю (автори: О. Гуменюк [3], І. Мацієвський [10] та ін.). Більша їх частина висвітлює історію танців того чи іншого народу, жанрові особливості, композицію і класифікацію танців. Вивченню ж структури танцю й аналізу засобів його виразності існує дуже мало досліджень. Тим часом, як нам здається, питання про моторну організацію танцю заслуговує пильної уваги, тому що дає змогу значно розширити пізнання музичного змісту шляхом немусичних чинників.

Мета статті – комплексно дослідити всі компоненти мистецтва танцю в аспекті їх моторної організації. Запропонувати та обґрунтувати поняття пластично-рухової композиції танцю. Дослідити цілісну структуру моторного інтонування танцю в аналогії з музичними і словесними компонентами народного танцю. Розглянути функціональні значення танцю як специфічного роду людського мислення та діяльності.

Для того, щоб краще зрозуміти як жанрово-стилістичні формули танців стають “логіко-семантичними прототипами” (термін В. Холопової, [15]) в музиці, звернемося до мистецтва танцю. Танець, разом з іншими видами мистецтва – літературою, музикою, живописом, театром – є одним з видів (галузевих сфер) художньої культури суспільства і підкоряється її загальним закономірностям, але при цьому безумовно володіє певною специфікою. У питанні визначення поняття танцю все ще нема єдиної думки. Г. Вюільє свого часу говорив, що “танець – це мистецтво висловлювати все за допомогою жестів” [1, с. 8]. Це визначення уже містить у собі етичну і рухову характеристики, які завжди наявні в усіх наступних визначеннях – у К. Закса, С. Худекова, В. Уральської та ін. У “Музичній енциклопедії” про танець сказано, що це “вид мистецтва, базованого на виразному русі та пластиці людського тіла” [11, с. 423].

Слід відзначити, по-перше, що за формою буття художніх образів танець – це вид просторово-часового мистецтва. По-друге, багато дослідників танцю відзначали в ньому особливу образну виразність рухів і владну силу ритму (Г. Плеханов, О. Гуменюк). Е. Корольова у своєму визначенні поєднує ці тези. Для неї танець – це “вид просторово-часового мистецтва, художні образи якого створюються засобами естетично значущих, ритмічно систематизованих рухів і поз” [6, с. 21].

Приймаючи визначення Е. Корольової, хочемо додати, що танець як єдине художнє ціле має поліелементну структуру, котра містить у собі “руховий текст”, тобто мову рухів; музичну (вокальна та інструментальна) мову; образотворчу мову (малюнки на ґрунті, на тілі, на прикрасах і т. д.). У фольклорних танцях, окрім того, може бути наявною словесна мова (коли танець супроводжується танцювальною піснею) і сонорний супровід (брязкання прикрас, вигуки та ін.). Залежно від природи танцю (історичної, соціальної), пластика, музика, образотворчість перебувають у різних поєднаннях і взаємозв'язках. Наприклад, у тотемічних танцях австралійців музика і слово замінялися різноманітними поклацуваннями зубами, а образотворчість втілювалась у кольоровому символічному розфарбовуванні тіла. Сучасні танці

складаються, як правило, з пластики й музики, а найповнішу поліелементну структуру мають фольклорні (народні) танці.

Узагальнюючи всі наведені тут вислови, ми можемо дати своє визначення танцю. Отже, танець – це просторово-часовий вид мистецтва, який складається з музичного, образотворчого, (іноді словесного та сонорного) й об'єднувального рухового компонентів, матеріалом якого є ритмічно організовані, естетично значущі пластика і міміка людини.

Комплексне дослідження народного танцювального мистецтва – завдання складне та різнобічне, воно передбачає, в основному, вивчення усіх його компонентів. При цьому кожний із них слід розглядати не ізольовано, а у загальній системі їх внутрішніх зв'язків – у аспекті їх ритмічної та метричної, тобто моторної організації.

Отже, введемо поняття **пластично-рухової композиції** як загальної пластичної ідеї танцю, що має головне образно-виразне значення.

Цікаво зазначити, що пластично-рухова композиція, як і словесна, за внутрішньою структурою та величиною дуже часто не відповідає музичній. Це виявляється у наявності кількох віршових куплетів та кількох різних фігур на одну і ту ж саму музичну тему. Іншими словами, ця “одноманітність” музики у танці пояснюється великою мірою її узагальненості, наявністю у музичному тексті певних елементів, що зумовлюють варіантність рухових компонентів.

Пластично-рухова композиція, своєю чергою, “зйткана” з точно визначених структурних побудов. Ці побудови, в кожній з яких з найбільшою повнотою і закінченістю викладено складну рухову “думку”, звичайно називають **“колінами”**. У цьому значенні “коліно” танцю є близьким до поняття “частина” у простих формах музики й “частина” вірша.

Коліно в танці складається з кількох фігур. Ми сформулюємо поняття **“фігура”** як відносно завершену частину танцю, що складається з одного або кількох па. У музичному компоненті танцю фігурі звичайно відповідає період, а у словесному – строфа.

Танцювальне **“па”** – це характерний закінчений самостійний елемент рухів, неодноразово використовуваний у танці. Відмітною ознакою “па” в музиці постає повторна ритмоформула, а у словесному компоненті “па” аналогічне фразі. Танцювальні “па” можуть бути простими, що складаються з однієї стопи, та складними, які містять у собі дві, рідше три стопи.

Незалежно від тривалості та складності “па” в основі кожного з них закладений певний різновид стопи. Термін **“стопа”** (грец. *πους*) древні греки запозичили з латині (*pes* – “крок або танцювальне па”) й означає “окрему групу рухів, підкорену одному ритмічному акценту” [13, с. 54]. Поняття “стопа” має різні трактування. Розглянемо основні з них. У “Музичному енциклопедичному словнику” “стопа” визначена як “термін для позначення місця мотиву стосовно такту” [16, с. 258]. Е. Корольова замість “стопи” використовує термін “кінетичний осередок” [5, с. 118], який характерний одним акцентованим рухом, що об'єднує слабкі рухи. Ми можемо доповнити визначення “стопи” тим, що вона має особливо виразне значення, яке відображає основний характер танцю та об'єднує усі його компоненти. У музичному пласті танцю стопа здобула назву – “моторна фігура” (Б. Яворський [17]), “кінетичний мотив” (Е. Корольова [5]), “ритмічний мотив” (Л. Мазель [9]).

Візьмемо за основу термін “моторна фігура” Б. Яворського, однак, визнаючи те, що “фігура” у кінетичній структурі танцю постає складнішою пластичною одиницею, замінимо термін “фігура” на “мотив”. Таким чином, “стопа” у рухах танцю рівнозначна “моторному мотиву” в музиці та “стопі” у мові, де вона визначена як “певна група складів з одним постійним наголосом, повторення якого і становить розмір вірша” [17, с. 16]. “Моторний мотив” виявляється близьким до музичного значення поняття “мотиву”, тому що він, відбиваючись у звуковисотній інтонації, породжує те, що ми звичайно називаємо “мотивом” у музиці.

Стопа – це послідовність двох танцювальних поз, які відповідають двом стопним моментам – арсису і тезису, співвідношення яких за тривалістю, як пише М. Харлап [14, с. 78] звалось “ритмом” або “логосом” стопи. Грецькі терміни “арсис” (*αρσισ* – “підняття”) і “тезис” (*θεσις* – “положення”) узяті з орхестрики (наука про танець як державну справу). “Арсис

означає підняття ноги танцюючого, тезис – постановку ноги на землю” [13, с. 54]. Потім первісний зв’язок цих термінів з оркестрикою було витрачено, і стосовно віршової стопи вони стали означати сильну (арсис) та слабку (тезис) частини стопи.

Тут проявляється діалектика розвитку понять з єдиного генетичного кореня – руху частин тіла, тобто ритму руху в танці, який спочатку визначався ритмом праці. Потім ці поняття перейшли до теорії вірша, де поєднання арсиса і тезиса становлять ямб, хорей, анапест, дактиль та інші. Таким чином, грецькі назви стопних часів – арсис і тезис, або більш ранні “ано” й “като” [14, с. 79], означають “підвищення” та “зниження” і відповідають основним моментам будь-якої ритмічної структури. Далі відбулося перетворення їх з довготного (довгий та короткий склад) на гучнісне поняття (акцентність та безакцентність).

Перенесення на античну стопу уявлення про музичний такт призводить до ототожнення стопних часів із сильною та слабкою тактовими долями, але при цьому одні дослідники (переважно філологи) вважали сильною часткою арсис – підвищення (маючи на увазі підвищення голосу на ударному складі), інші (думки яких ми дотримуємося) – тезис (опускання ноги у танці) [14, с. 79]. Якщо прийняти, що моторна фігура в музичному русі аналогічна мотиву, поєднанню звуків у ладі, тоді можна говорити про наявність “ладу в моторному ритмі”, який міститься у збігу й розбіжності метрики та ритміки. Тоді опорність може характеризуватися стійкістю (як у музичному ладі), а неопорність – нестійкістю. Така близькість і перехідність термінів з одного виду мистецтва до інших свідчить про історичну єдність виникнення музичного, словесного й танцювального видів мистецтв.

У музиці арсису і тезису відповідає моторно-інтонаційний осередок, який є послідовністю двох або кількох моторно-інтонаційних елементів (предікт, ікт, постікт), з певним розподілом енергії між ними. У словесній мові арсису і тезису відповідає слово з його переднаголосним, наголосним та позанаголосним складами.

Та, нарешті, найдрібнішою пластичною одиницею, на яку розподіляються арсис і тезис, постає жест як “лаконічний значущий рух тіла, у котрому передається інформація про певний стан людини, про її ставлення до навколишнього середовища” [4, с. 29]. Проводячи аналогію людських рухів з музичною та словесною мовою, ми вирішили, що у музиці такою ж одиницею як жест буде музичний жест (рівний субмотиву), який є дрібною одиницею, виконаною з мінімальною, але відмежованою від інших порцією енергії. У словесній мові такими мінімальними одиницями постають склади. Отже, загальним для всіх мінімальних елементів у кінетиці, музиці та мові постає об’єднання їх одним енергетичним імпульсом (рух зв’язок, суглобів руки людини, яка танцює, співає, грає, говорить), іншими словами, наявністю в них певної частки моторної енергії.

Щоб краще уявити цілісність структури моторного інтонування танцю, наведемо схематично аналогії між пластично-руховими, музичними та словесними (якщо вони є) компонентами танцю:

Пластично-руховий	Музичний	Словесний
жест	моторно-інтонаційний елемент (субмотив)	склад
арсис і тезис	моторно-інтонаційний осередок	слово
стопа	моторний мотив	стопа
па	артикуляційно-ритмічна формула	фраза
фігура	період	строфа
коліно	частина	куплет
пластично-рухова композиція	музичний твір	вірш

Рухи танцю – це своєрідні пластичні знаки, подібні (але не рівнозначні) звуку чи слову. От чому недоцільно перекладати рухи мовою слів, але разом з тим вони і є мова, тільки

пластична. І вони, подібно словам і звукам, об'єднаним у групи-речення, відображають, як і в музиці, естетично-моторні образи.

Танець несе ті самі суспільні функції, що й мистецтво взагалі – як специфічний тип людського мислення та діяльності. Ми переконані, що головним призначенням мистецтва танцю, як і всієї музичної культури взагалі, можна сказати, їх зверхфункцією, є функція гармонізації відносин людини до суспільства, до природи і до самої себе. Найпоширеніше найменування сутності “гармонізації” – впорядкованість, відповідність, ритм, єдність, досконалість і ряд інших. Усі ці поняття, як зазначила В. Холопова, “тлумачили і космологічно, і теологічно, і природно-науково як універсальні якості життя на Землі” [15, с. 5]. Виходячи з цього, ми можемо говорити про три підфункції гармонізації: космологічну, теологічну і природно-наукову функцію танців.

Космологічне розуміння “музичного мистецтва” є характерним для всієї античної і східної естетики. Піфагорійці вважали, що музика (пісня і танець) пронизує собою увесь космос. Із теологічних позицій танець пояснювали як провідник божественної гармонії. І на Заході, й на Сході музичні лади і танцювальні ритми вважали створеними богами і посланими на землю людям. Окрім того, в єгиптян, іудеїв, еллінів усі релігійні урочистості розпочинались і супроводжувались священними танцями, тобто танці відображали релігійні вірування людей і вважались засобом спілкування з Творцем. Наука ХХ сторіччя на природно-фізичній основі розглянула питання про загальну впорядкованість світу, людини, творіння його рук. Учені ставлять у центр уваги унікальну роль універсального космічного ритму – явищ, що періодично повторюються, і процесів, за допомогою яких могло виникнути, розвиватись і підтримуватись життя на Землі.

Посилаючись на визначення О. Леонтєва, яке він дає стосовно всього мистецтва у цілому [7, с. 237], другою важливою функціональною групою танців будемо вважати танці, що здійснюють функції відкриття, вираження і комунікації особового сенсу дійсності, реальності. Головне призначення комунікативної функції полягає в людському спілкуванні. Особливість спілкування у танці зводиться до єднання людей навколо яскравої позитивної ідеї.

До третьої функціональної групи танців, як ми вважаємо, належать танці, що мають соціальні функції, котрі встановлені естетичною наукою стосовно всього мистецтва. Відзначимо найважливіші з них, розміщуючи їх залежно від міри їх дії на природу, соціум і людину: пізнавальна, канонізуюча, евристична, естетична, етична, суспільно-перетворювальна, прагматична, компенсаційна, гедоністична. Дамо коротке пояснення цим соціальним функціям танців.

Пізнавальна функція танців виходить із того, що їх, подібно до будь-якого явища культури, можна сприймати як документ епохи. Наприклад, систематизуючи побутові танці за їх дольністю, ми зіткнулися з цікавим фактом. Якщо до XV століття співвідношення дводольних і тридольних танців було однаковим, то в XVI–XVIII століттях переважали тридольні, а з ХХ століття – чотиридольні танці. Це пов'язано, як ми вважаємо, з прискоренням ритму життя соціуму і, разом з тим, із його ускладненням, оскільки тридольність є вже культивованим та різноманітнішим видом руху, котрий розвинувся за часів етикетних бальних танців. Із розвитком таких стилів, як джаз і рок, що містять у собі риси нових, раніше невідомих в Європі культур афро-американського походження, (ближчих до трудових джерел), чотирихдольність знову вийшла на перший план.

На долю канонічності випадає найважливіша роль культурної спадкоємності. Як зазначила В. Холопова, “без спадкоємності не може бути культури, отже, канонічність підтримує саму онтологію, буття мистецтва” [15, с. 12]. Феномен канону в танці має глибоке коріння, що йде від різних обрядів, оскільки будь-який обряд – це насамперед канон, який є суворо зафіксованим та періодично повторюваним. Отже, і танець, що супроводжує той або інший обряд, буде строго канонічним, охоплюючи всі його пласти – моторно-інтонаційний, музичний, словесний і образотворчий. Можна виділити ще один вид канонічної моделі в танцях – це безумовно головний і необхідний канон ритмоструктур.

Евристична функція. Евристика – протилежність канонічності, має сенс перетворення традицій, відкриття індивідуальних шляхів і нових віянь у мистецтві. У теорії танцю фантазія,

різноманітність, непередбачуваність займають відправне місце, оскільки кожне нове виконання танцю, виникнення усе нових і нових “па” містять у собі елементи імпровізаційності, тобто творчості.

Естетична функція. У мистецтві античного світу значення танцю, як і поняття про “прекрасне”, визначалося його доцільністю.

Етична функція. Згідно з теорією Лукіана Самосатського, “все людське життя повинне бути пройнятим “хореєю”, тобто співом і танцем; а освічена людина – лише та, яка уміє добре співати й танцювати, і вся держава від низу до верху повинна співати і танцювати, ...цим морально виховуючи людину” [8, с. 42].

Суспільно-перетворювальна функція. В давнину танцю як державній справі була присвячена спеціальна наука – орхестріка. Подібне відношення до танцю Лукіан пояснював його близькістю “не лише з музикою, а й ритмікою, геометрією, філософією, риторикою, ...оскільки вона прагне до тієї ж мети, що і оратори: показати людські звичаї і пристрасті..., і змінити їх” [8, с. 63].

Прагматична функція. У деяких народів танець і до наших часів має насамперед прагматичне значення. Це стосується передусім народів Африки. Наприклад, танцювальний ритм знаменитих “говорячих барабанів” виявляється одночасно родом “телетайпа”, що передає звукові сигнали на далекій відстані. У стародавніх греків танці входили у програму гімнастичних вправ, вживаних при навчанні воїнів. На європейському континенті прагматичною функцією наділені спеціальні жанри танців – військові, медичні, рекламні, спортивні, естрадні й ряд інших.

Компенсаційна функція у танці, як і в усьому мистецтві, належить до числа найбільш невивчених. Стосовно танців, якщо навіть розглядати найвужчу їх роль – вселити в людину бадьорість, прикрасити її життя, – то і тут наявний елемент компенсації за відсутність постійної частки позитивності й радості в людському житті.

Гедоністична функція у танцях виявляється дуже неоднозначно, залежно від певних танцювальних жанрів. Так, наприклад, етикетно-церемоніальні танці підкреслювали красу пози, витонченість руху, вишуканість “па”. У ХХ столітті функцію гедонізму виконують естрадні, а також дискотечні танці, які мають лише розважальне навантаження.

Отже, функціональні значення танців завжди тісно пов’язані з їх жанровою типологією: соціальне призначення робить жанр життєвим, необхідним, а жанр, своєю чергою, стабілізує в культурі цей суспільно-практичний запит. Соціальна роль жанрів у мистецтві є настільки значною, що основні з них зберігаються довше, ніж тривають історичні епохи, політичні структури і т. д. Особливість танцювального жанру в тому, що він звернений до функцій танцю в житті людей, до їх соціального устрою та практичної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вюилье Г. Танцы, их история и развитие с древних времён до наших дней. В 4-х ч. Санкт-Петербург., 1913–1914. 678 с.
2. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. Москва : Знание, 1982. 64 с.
3. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963. 236 с.
4. Добровольская Г. Танец, пантомима, балет. Ленинград, 1975. 125 с.
5. Королёва Э. О кинетической структуре молдавских фольклорных танцев. *Этнография и искусство Молдавии*. Кишинёв, 1972. С. 113–125.
6. Королёва Э. Ранние формы танца. Кишинёв, 1977. 215 с.
7. Леонтьев А. Избранные психологические произведения. Москва : Педагогика, 1983. 318 с.
8. Лукиан. О пляске. Собр. соч. Т. 2. / Перев., ред., авт. примеч. Б. Л. Богаевский. Москва–Ленинград : Academia, 1935. 792 с.
9. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. Москва : Музыка, 1991. 80 с.
10. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : автореф. дис. ... докт. искусств. : 17.00.03. Киев, 1990. 47 с.

11. Музыкальная энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия. Т. 5, 1981. 1056 стб.
12. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград, 1978. 127 с.
13. Теренций Публий. Адельфы, комедия / Введение и комментарии С. Соболевского. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1954. 462 с.
14. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва : Музыка, 1986. 103 с.
15. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, 1994. 260 с.
16. Энциклопедический музыкальный словарь. / Ред. Г. В. Келдыш. Москва : Большая советская энциклопедия, 1959. 327 с.
17. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. Москва : Советский композитор, 1987. 367 с.

REFERENCES

1. Vyuil'e, G. (1913). *Tantsy, ikh istoriya i razvitie s drevnikh vremen do nashikh dney* [Dances, their history and development from ancient times to the present day], St. Petersburg. (in Russian).
2. Galeev, B. (1982). *Sodruzhestvo chuvstv i sintez iskusstv* [Commonwealth of feelings and synthesis of the arts], Moscow: Znanie. (in Russian).
3. Gumenyuk, A. (1963). *Narodne khoreografichne mystetstvo Ukrainy* [Folk choreographic art of Ukraine], Kyiv. (in Ukrainian).
4. Dobovol'skaya, G. (1975). *Tanets, pantomima, balet* [Dance, pantomime, ballet], Leningrad. (in Russian).
5. Koroleva, E. (1972). About the kinetic structure of Moldavian folklore dances, *Etnografiya i iskusstvo Moldavii* [Ethnography and art of Moldavia], Kishinev. (in Russian).
6. Koroleva, E. (1977). *Rannie formy tantsa* [Early forms of dance], Kishinev. (in Russian).
7. Leont'ev, A. (1983). *Izbrannye psikhologicheskie proizvedeniya* [Select psychological works], Moscow: Pedagogika. (in Russian).
8. Lukian (1935). *O plyaske* [About dance], volume 1, translation, release of B. L. Bogaevskiy, Moscow–Leningrad: Academia. (in Russian).
9. Mazel', L. (1991). *O prirode i sredstvakh muzyki. Teoreticheskiy ocherk* [About nature and music facilities. Theoretical essay], Moscow: Muzyka. (in Russian).
10. Matsievskiy, I. (1990). "Folk instrumental music as phenomenon of traditional culture", Thesis abstract for Doct. Sc.: 17.00.03, Kyiv, 47 p. (in Russian).
11. *Muzykal'naya entsiklopediya* / Ed. Yu. Keldysh, vol. 5, Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
12. Panas'e, Yu. (1978). *Istoriya podlinnogo dzhaza* [History of authentic jazz], Leningrad. (in Russian).
13. Terentsiy, Publiy (1954). *Adel'fy, komediya* / Introduction and comments of S. Soboлевskiy, Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (in Russian).
14. Kharlap, M. (1986). *Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii* [Rhythm and meter in music of verbal tradition], Moscow: Muzyka. (in Russian).
15. Kholopova, V. (1994). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as type of art], Moscow. (in Russian).
16. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* (1959). / Ed. G. V. Keldysh, Moscow: Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
17. Yavorskiy, B. (1987). *Izbrannye trudy* [Select labours], volume 2, part 1, Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).