

УДК: 793.3:78.07

DOI <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.02.05>

© Катерина Жерьобкіна

викладач кафедри хореографії

ХНПУ імені Г.С. Сковороди

Харків, Україна

email: katemakogon@hnpu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-0272-1691>

© Борис Фоменко

викладач кафедри хореографії

ХНПУ імені Г.С. Сковороди

Харків, Україна

email: borboryss@hnpu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-9289-9169>

© Владислав Мукін

здобувач другого (магістерського) рівня

вищої освіти, спеціальності 024

Хореографія, факультету мистецтв

ХНПУ імені Г.С. Сковороди

Харків, Україна

email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

<https://orcid.org/0009-0005-8125-2297>

ОСОБЛИВОСТІ ІМПЛЕМЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНУ «МУЗИКАЛЬНІСТЬ» В ТАНЦІ ТАНГО

У статті здійснено аналіз особливостей імплементації феномену «музикальність» в хореографічному мистецтві, зокрема в танці Танго. З'ясовано, що підґрунтям виокремлення принципів, методів, прийомів або засобів втілення музикальності в танці виступає багатозначність її конотацій в хореографії, які віддзеркалюють специфіку художніх практик – сприймання, створення, виконання (інтерпретації) та імпровізації, в танцювальному мистецтві у цілому. Виокремлено та розкрито зміст методів втілення музикальності в танці Танго як відбиття її психологічних, виконавських, експертних та художніх аспектів. Розкрито історичний аспект виникнення танцю Танго та етимологія слова «танго». Визначені етапи становлення та розвитку Танго, у ході яких виокремилися такі його види, як-от, Креольське, Аргентинське, Бальне та Фінське танго, та форми – сценічні, спортивні та соціальні. Встановлено, що танго-танець розташовується посередині між танго-музикою, з якою його ріднить ритмічна, пластична природа, та танго-поезією, що виявляється в ньому опосередковано. Визначено, що танець Танго – лише третій в історії розвитку хореографічного мистецтва, який виконується у закритій позиції, в якій партнер та партнерка розташовані на невеликій відстані одне проти одного, ліва рука партнера з'єднана з правою рукою партнерки, утворюючи «замок» кистей рук, його права рука лежить на її лопатці, а ліва рука партнерки – на передпліччі правої руки партнера.

Ключові слова: жанр Танго, танго-танець, танго-музика, танго-поезія, Аргентинське танго, Бальне танго, музикальність, хореографічне мистецтво, методи, хореографія.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями.

Глибокий, органічний зв'язок з музикою, поглиблення в музику – історичне характерні властивості, що визначають специфіку хореографічного мистецтва, зокрема одного з його жанрів – танцю Танго, який заявив про себе як потужне та всеосяжне явище сучасної світової культури, яке відіграє важливу роль у розвит-

ку магістральних течій музичного та хореографічного мистецтва.

Зародження нового, вдумливого та професійного ставлення до музики виявилось не тільки у переосмислення її організуючої ролі та значення в танці, але й у вивченні її структурних особливостей.

Прагнення збагатити танець музикальністю, наповнити та оновити власні, натхненні

музикою, творчі методи та прийоми (балетмейстерські, виконавські, педагогічні, оцінні, художні) – одна з сучасних тенденцій нового покоління хореографів, яка потребує всебічного вивчення та дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Студіювання наукових джерел виявило, що у вітчизняній науці музикальність вивчають у психолого-педагогічній площині як сукупність здібностей особистості Ветлугіна (1978), Мозгальова (2015), Ростовський (1997) та ін., як здатність виконавців втілювати музику в танці (Онофрійчук Л., Пахольчак Є., Онофрійчук С., 2023), (Путіліна, 2017); у спортивній площині – як критерій оцінювання у танцювальному спорті (Горбенко, & Лисенко, 2023), (Кеба, 2017).

Шляхам візуалізації музичний штрихів легато та стаккато в бальних танцях, зокрема у танці Танго, присвячений науковий доробок Г. Сміт-Хемпшира (1998) «Як виховати Чемпіона».

Історія становлення жанру Танго розглянута у наукових доробках Collier, (1995); Cooper (1995); Lamas & Binda (1998); Thompson (2005); Федорченко (2020); Черепанин, & Булда (2023).

Мета статті – дослідити особливості втілення феномену «музикальність» в танці Танго.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що Танго це відносно молодий жанр мистецтва, і світова популярність та підтримка, яку він отримав, дозволили йому пройти безліч стадій публічного втілення: від дешевих прегундінес (кав'ярень) у портових кварталах Буенос-Айресу до «ревю» у стилі Бродвею, молодіжних диско-пабів та класичних концертних залів, від появи на сцені до візуалізації в кіно, театрі та телебаченні, історія виникнення феномену Танго ще й досі не визначена та суперечлива.

Не визначена й етимологія слова «танго». Приміром, Роберт Фарріс Томпсон вважає, що «креольська ідіома Буенос-Айреса танго, яка в той час означала «танець; барабан; місце танцю», має своє коріння в класичному терміні *Ki-Kongo tanga*» (Thompson, 2005, p. 81), а на переконання Сімона Коллієра (1995), існують «дві конкуруючі гіпотези: перша полягає в тому, що слово «танго» походить від португальської мови, від латинського дієслова *tangere* (торкатися), друга – пов'язує його з деякими африканськими мовами, у яких танго означає «закри-

те місце», крім того, і в Малі, і в Анголі є села, звані Танго» (Collier, 1995, 41).

Беззаперечно, що лексема «танго» є словом з лунфардо (від ісп. *lunfardo* – сленг, жаргон) – лексичного репертуару, що репрезентує мову мешканців передмість Буенос-Айресу, створеного шляхом природного запозичення слів з різних мов: європейських, таких як італійська, польська та англійська, африканських мов, а також з інших мов тубінців – корінних мешканців Аргентини, змішаних з іспанською.

Як термін, на думку багатьох дослідників (Lamas and Binda, 1998; Novati and Cuello, 1980; Oderigo, 2008; Rossi, 1926; Thompson, 2005), слово «танго» було введено у вжиток в портовому місті Буенос-Айрес західноафриканськими рабами і вперше використовувалося для позначення місцевих переосмислень раніше існуючих танцювальних форм, як-от, мазурки, польки, хабанери у другій половині дев'ятнадцятого століття, бо вже «наприкінці минулого століття існувало явище під назвою Танго, про яке сьогодні ніхто точно не знає, що це було. Як танець він демонстрував хореографію, кроки якої поділяли ритми інших танців» (Lamas & Binda, 1998, с. 66).

Щодо походження танцю Танго існує декілька цікавих версій. Так, Г. Дені та Л. Дассвіль вважають Танго старовинним іспанським танцем, який маври танцювали ще у XIV столітті та «після того, як завойовники залишили Піренейський півострів, танго перейняли роми...» (Дені & Дассвіль, 1983), які, напевне, й занесли його в Аргентину.

Існує фантастична, але й водночас цілком ймовірна гіпотеза (Т. Бас), що цей танець «виник понад 500 років тому в Китаї, виконувався в ритмі Польки й мав назву «Танго-Хо». Кочівники-роми перенесли танець до Іспанії і вже звідти він потрапив до Аргентини й Уругваю, де почав стрімко розвиватися на початку XIX століття» (Бугаєць, Пінчук, 2013, с.91).

Проте, більшість закордонних та вітчизняних дослідників (Collier, 1995; Cooper, 1995; Thompson, 2005; Черепанин, Булда, 2023) переконані, що Танго народилося із еkleктичної суміші афро-аргентинського кандомбе та андалузського танго, аргентинської мілонги, європейської польки та мазурки, іспанської контрданси, а також кубинської хабанери.

Хоча Танго є космополітичною формою мистецтва, його історія характеризується рухом через національні та соціальні кордони і у своєму становленні та розвитку пройшло, на наш погляд, два значних періоди – перший з яких афілійований з Креольським танго (Танго портеньо, Танець з зупинкою – *Biale con corte*), другий – з Аргентинським танго та Бальним танго.

Період *Tango criollo* пов'язаний із зародження Танго (1865-1895 р.р.), коли «різні музичні традиції та впливи змішувалися, змішувалися і зрештою сформували те, що можна було б визначити як Танго кріолло» (Castro, 1990, р.94), яке репрезентувало особливу місцеву музично-хореографічну форму, що втілювала боріння мешканців передмістя Буенос-Айресу за расову, сексуальну й класову ідентичність; як «третьій простір» – виклик «жорсткості та незмінному порядку», запропонованому колоніальним дискурсом (Bhabha, 1997, р.44).

Другий (значний) період розвитку танцю Танго афілійований з періодом його міжнародного поширення, що розпочався на початку ХХ століття, коли танець вперше перетнув океан й продовжується до сьогодні.

Прибуття Танго до Парижа (1910 р.) стало ключовим моментом в еволюції жанру. У гламурних паризьких салонах Танго-портеньо позбулося «вульгарних» викривлень та найбільш демонстративно-чуттєвих аспектів танцю, жанр почав втрачати різкі повороти та раптові зупинки (*corte*), його було стилізовано під «законну європейську практику», яку аристократія Буенос-Айреса згодом була готова повернути собі.

Як зазначили Хорхе Новаті та Інес Куельо, європейський успіх Танго «також представляє освячення нації, тому що для Європи це насправді Аргентинське танго» (Novati and Cuello, 1980, 36).

Підсумком другого періоду розвитку Танго є виникнення таких його форм, як-от, «Аргентинське танго – сценічне (Танго на експорт, Танго-фантазія) та соціальне (Танго мілонгера, Танго де салон, Танго нуево); бальне танго (міжнародне та американське); фінське танго» (Федорченко, 2020, с.), проте, як підсумовує О. Вакуленко, «у процесі створення постановок, хореограф нерідко поєднує лексику ар-

гентинського танго з акробатичними рухами, підтримками та стрибками, а також синтезує фігури бального танцю з елементами класичного балету та сучасного танцю, гімнастики та фігурного катання» (Вакуленко, 2019, с.88)

Аргентинське танго – пристрасний, інтимний танець, відомий своїми міцними обіймами, складною роботою ніг і виразними рухами. Він підкреслює міцний взаємозв'язок поміж партнерами, плавність та імпровізацію, що дозволяє танцівникам тонко спілкуватися через свої тіла. Танець характеризується драматизмом і чуттєвістю, часто відображаючи розповідь про тугу та емоції.

Як зазначає Т. Павлюк, «із кінця ХХ ст. спостерігається підвищення інтересу до танго та відродження його у нових культурних формах, зокрема у вигляді локальних та глобальних змагань. Так, у 2003 р. в Буенос-Айресі вперше провели Всесвітній танцювальний чемпіонат із танго, який нині проводиться щорічно, а в 2009 р. ЮНЕСКО визнало танго частиною нематеріальної культурної спадщини людства» (Павлюк, 2022, с.10).

Бальне Танго є стилістичним втілення музикального стаккато в стандартних (європейських) танцях. Він репрезентує плоский (*flat*), без плинності (*no-flow*) партнерський танець, в якому немає підйомів та знижень тіла, немає кроків на носках, при виконанні рухів якого нога спочатку відривається від паркету і відразу швидко ставиться на нього.

Хоча сьогодні здається, що закрита позиція – єдино можлива позиція для парного танцю, Танго – лише третій танець в історії (після Віденського вальсу та Польки), в якому чоловік і жінка (партнер та партнерка) стоять обличчям один до одного, причому чоловік тримає праву руку жінки у своїй лівій руці, а правою – обіймає її (тримає свою долоню на її спині).

Третій танець, Танго, радикально відрізнявся від усього, що було до нього, тому що він уперше репрезентував концепцію імпровізації на противагу танцям з визначеною композицією або сталою послідовністю кроків та фігур, вплинувши на всі парні танці двадцятого століття.

Впродовж свого існування танго-танець йде поряд з танго-музикою, ритмічна концепція якої походить від трьох її типів: «хабанери,

яка прибула з Куби та Іспанії, кандомбе, яка була привезена з Анголи та Конго, і мілонги, яку привезли до Буенос-Айреса з Бразилії та Португалії» (Thompson, 2005, р. 81), та танго-поезією, що втілює дев'ять тем, які зазвичай присутні в її текстах: «скептицизм або недовіра, ангельська мати, кінець любовного роману, повторна зустріч закоханого, помста, ножовий бій, властивості кохання, алкогольна залежність і азартні ігри» (там же, с.27).

«Історично склався певний стереотип – куплетна форма пісенно-танцювальної музики» (Черепанин, Булда, 2023, с.54) та сформувався склад музичних інструментів як акомпанемент танго-танцю: «гітара, флейта і скрипка, до яких на рубежі XIX-XX ст. додалися фортепіано, контрабас і, головне, – бандонеон. ... Завдяки бандонеону музика танго здобула нове звучання, більш напружене і драматичне» (там же, с. 54).

Музикальність як одна з ключових категорій мистецтва, зокрема хореографічного, увійшла в науковий обіг в епоху Романтизму і, до сьогодні співвідноситься з поняттями «муза» та «музичне-прекрасне в мистецтві».

Аналіз музично-танцювальних форм Танго дозволив виокремити психологічний, перформативний, спортивний і мистецький аспекти значення поняття «музикальність» у цьому танці.

Перший аспект афілійований з особистістю танцюриста як «синкретичним особистісним феноменом», що є базовою основою його креативного мислення, творчого натхнення та художнього розвитку.

Другий – стосується вмінь та навичок симетрично координувати танцювальні рухи з метром й темпом музики, втілювати відтінки музичних тем, інтонацій, штрихів в пластиці танцю.

Третій аспект – корелюється з критеріями оцінювання технічної майстерності танцюристів. Четвертий – особлива риса, що характеризує хореографічні твори.

Поліаспектність конотацій феномену музикальність в хореографії дозволяє виокремити різноманітні методи її втілення в танці Танго. Дана група методів імплементує усі види художньо-хореографічних практик – сприймання, створення, виконання (інтерпретацію)

та імпровізацію.

Методи розвитку й виховання музичних здібностей танцюристів. До цієї групи слід насамперед віднести методи розвитку чуття ритму, а саме: метод диригування; метод лічби; метод «промовляння» ритму танцю; метод видозмінювання ритмічної формули програмних фігур; метод акомпанементу.

На переконання Н. Мозгальової, «розвиваючи чуття ритму, необхідно звернути увагу на темпо-ритм (музична пульсація), ритмічне фразування (відчуття смислової одиниці в ритмічній організації музики), здатність відчувати свободу музично-ритмічного руху (рубато, агогіка), а також відчуття паузи (фактор величезного художнього значення)» (Мозгальова, 2015, с. 102).

Загальна методика розвитку метроритмічних здібностей танцюристів побудована на теорії ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза, яка ґрунтується на «універсальних філософських категоріях «рух», «час» і «простір», що конкретизуються як моторність, темпоральність, просторовість. Засадничим філософським концептом ритміки стає тілесність, що визначає чуттєвий характер людського буття» (Ключко, 2015, с.253).

Метод диригування або тактування використовують для знаходження акцентованої (ударної) частки такту, за таким алгоритмом: диригування музичних розмірів 2/4 (Бальне танго та Мілонга); 3/4 (Танго-Вальс); 4/4 (Аргентинське танго) за визначеною схемоформою (рухом кисті руки) спочатку разом із викладачем, далі – самостійно; диригування музичних творів у вказаних тактових розмірах (музичний розмір відомий) разом з групою, надали – окремо; самостійне визначення тактового розміру твору за допомогою диригування, тобто коли музичний розмір невідомий.

Метод рахунку корелюється з різними варіантами рахування музичних тривалостей: за ударами (1.i.2.i, 1.i.2.i ...), за тактами (1.i.2.i, 2.i.2.i ...), за тривалістю кроків (SS; QQS; QQQQ; SaQQ).

Метод «промовляння» або «проспівування» ритмічного малюнку хореографії застосовують під час виконання окремих фрагментів танцювальної композиції або танцю у цілому.

Існують дві перевірені практикою імпле-

ментації цього методу, а саме: рахування «по вісімках» та «за тривалістю кроків за ударами».

Перший варіант цього методу використовують на початкових етапах навчання танцю Танго, який корелюється з усвідомленням, що, по-перше, при виконанні повільного кроку з просуванням, стопа вільної ноги торкається паркету на парний рахунок кожної долі такту («раз», «два» або «три», «чотири»), а, по-друге, при виконанні кроків-приставок вільна нога торкається паркету на непарний удар, тобто на «раз» – стопа ставиться на паркет, на «два» – пауза, або на «три» – стопа ставиться на паркет, на «чотири» – пауза.

Після набуття танцюристами відповідного виконавського досвіду, коли танцівник «автоматизуючи свої дії, виробляє навички та звички, які полегшують здійснення свідомо спрямованої діяльності, де головну роль відіграють динамічні стереотипи» (Максименко, 2017, с.8), слід негайно переходити до другого варіанту цього методу – рахування за тривалістю кроків за ударами.

«Динамічний стереотип – відносно стійка система тимчасових нервових зв'язків (умовних та безумовних рефлексів), які утворилися у відповідь на систематично повторювані дії умовних подразників, що дозволяє виконувати певні рухові дії без напруги свідомості» (Віхров, 2017, с.96).

Приміром, ритм комбінації фігур «Фостеп» та «Закритий променад» промовляємо як «1,2,3,4, 5.6, 7,8, 1.2» або QQQQ SQQS.

Метод варіювання ритмоформули програмних фігур набуває значення в процесі підвищення виконавської майстерності танцюристів і полягає у модифікації базового ритму програмних фігур. Приміром, популярна програмна фігура – Файв степ (Five step) варіюється у такі ритми – QQQQS, QQS&S або S&QQS.

Метод музичного оформлення або музичної композиції вважають основним базовим методом розвитку музичних здібностей танцюриста, зокрема його почуття ритму.

Під музичним оформлення заняття з будь-якої хореографічної дисципліни, зокрема танцю Танго, слід розуміти комп'ютерно побудовану музичну композицію, що репрезентує закінчену музичну форму, яка складається з

визначеної кількості самостійних музичних творів скомпонованих non-stop відповідно до типу, структури, змісту заняття та виявляє характер, ритмічний малюнок, темп та динаміку кожного окремого танцю.

«Якщо хореограф має намір підібрати музику методом компіляції – наголошує В. Дужич-Ніколайчук – він повинен керуватися такими критеріями: музичний твір повинен бути цілісним і мати певну музичну форму; всі частини повинні бути об'єднані єдиним змістом; музичні уривки краще поєднувати з творів одного композитора» (Дужич-Ніколайчук, 2018, с.117).

Формування музичного матеріалу має відбуватися відповідно до «загальних художніх і дидактичних принципів: естетичної та художньої цінності; різноманітності жанрів і тематики; поліфункціональності застосування; інтегративності; доступності; поступовості» (Пляченко, 2009, с.12).

У такий спосіб у виконавців поступово формується культура музичного сприйняття мелодій, усвідомлення складових частин будови музичної мови: мелодії, фрази, періоду, речення. Різноманітність прикладів необхідна для того, щоб привчити танцівників до зміни характеру музики, її індивідуальних відтінків, які використовуються для однієї і тієї ж справи.

Метод експертної оцінки корелюється з розумінням музикальності як суддівського критерію. Експертна оцінка кожного арбітра є, з одного боку, показником майстерності танцюриста у технічній або перформативній площині, яка практично позначається на рейтингові спортсменів на змаганнях – мистецьких або спортивних, з іншого – стимулом, який безпосередньо впливає на усвідомлення кожним танцювальним дуєтом не тільки значущості музикальності виконання, але необхідності її розвитку для підвищення власного рівня майстерності у змагальній діяльності і хореографічному виконавстві взагалі.

Метод художнього втілення «музикальності» в танцювальні форми здійснюється у мистецькій практиці як балетмейстера-митця, так і хореографа-виконавця.

Перший аспект афілійований з вигадницькою діяльністю балетмейстера і відбувається за таким алгоритмом: народження задуму

майбутньої композиції танцю; стадія більш-менш тривалого виношування цього задуму; практичні дії з матеріалізації задуму, які призводять до створення завершеної самостійної композиції танцю, яка сама стає музикою.

Інший – корелюється з інтерпретацією танцювальної композиції танцюристами під час її виконання. Приміром, візьмемо стандартну комбінацію: Natural Twist Turn (SQSQQ); Closed Promenade (SQQS); Progressive Link (QQ) та розглянемо варіанти її виконавської інтерпретації.

1-й варіант: можна танцювати цю хореографію, із сильним стаккато на початку Твіст повороту, а потім використовувати дію легато, щоб повернутися до Променадної позиції наприкінці цієї фігури, далі продовжити використовувати дію легато на Закритому променаді, і закінчити різким стаккато при виконанні Прогресивної ланки.

2-й варіант: можна зробити абсолютно протилежне – використати легато на початку Правого твіст повороту, здивувавши аудиторію стаккато в кінці цієї фігури під час виходу в Променадну позицію, далі використати базове, чисте та різке стаккато при виконанні Закритого променаду, і знов за допомогою легато вийти в Променадну позицію, виконуючи Променадну ланку.

Висновки. У результаті наукового пошуку з'ясовано, що Танго – це ціла система понять, образів, слів і практик. Неможливо зрозуміти частину цілого, якщо вона ізольована від інших частин цього. У контексті Танго, танець набуває сенсу разом із музикою, бандонеон – із викликаною ностальгією, спогади з минулого разом із певним способом візуалізації світу, що характерно для справжньої любові до Танго.

Визначено, що танець Танго репрезентує музично-хореографічний жанр, який інтегрував в собі афро-аргентинське кандомбе та андалузське танго, аргентинську мілонгу, європейську польку та вальс, іспанський контрданс та кубинську хабанеру, ключовою ознакою якого є непередбаченість. Це прогресивний парний танець чоловіка та жінки, який виконується у закритій (контактній або близькій) позиції, в основі якого лежать принципи партнерської взаємодії, контрасту та імпровізації.

Аналіз поліаспектності та багатозначності конотацій феномену «музикальність» в хореографічному мистецтві дозволяє виокремити різноманітні методи її втілення в танці Танго, як-от, методи розвитку й виховання музичних здібностей танцюристів, метод експертної оцінки виконавської майстерності та методи художнього втілення музикальності в танцювальні форми.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Bhabha, H. (1996). «*The Other Question.*» In Contemporary Postcolonial Theory: A Reader, edited by P. Mongia. London: Arnold <https://doi.org/10.4324/9781003135593>
- Castro, D.S. (1990). The Argentine Tango as Social History, 1880-1955: The Soul of the People. *San Francisco, Calif.: Mellen Research University Press*
- Collier, S. (1995). «The Tango is Born: 1880s – 1920s.» In *!Tango! The Dance, the Song, the Story*, edited by Simon Collier, 18–64. London: Thames and Hudson Ltd.
- Novati, J. & Cuello, I. (1980) Aspectos Historico-Musicales. In *Antologia del Tango Rioplatense Vol. 1 (From its beginnings until 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicologia «Carlos Vega»
- Thompson, R. (2005). Tango: The Art History of Love. *New York: Pantheon Books*
- Бугаєць, Н. А., Пінчук, О. І., & Мукін, В. С. (2024). Стаккато проти легато: феномен музикальності в європейських танцях. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (215), 26–32. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-215-26-32>
- Вакуленко, О. (2019). Специфіка хореографічних постановок «A Rigo Tango Company». *Альманах «Культура і Сучасність»*, (2). 86–90. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2019_2_18
- Віхров, К. (2017). Формування динамічного стереотипу техніки володіння м'ячем в тренуванні футболістів. *Молодий вчений*, 12 (52), 95–99. <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5527>
- Ключко, В.В. (2015). Філософські засади ритміки Еміля Жак-Далькроза. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 9 (53), 247–254. http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2015_9_33
- Максименко, С.Д. (2017). Теорія вищої нервової діяльності І. П. Павлова. *Збірник наукових праць «Проблеми сучасної психології»*, (38). <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2017-38>
- Мозгальова, Н.Г. (2015). Музичні здібності, їх сутність і розвиток в процесі інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Педагогіка вищої та середньої школи : збірник наукових праць*. (41). 98–104. <https://doi.org/10.31812/educdim.v44i0.2658>
- Павлюк, Т. (2022). Бальна хореографія у країнах Південної Америки кінця XVII – початку XXI століття. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. (40). 7–15. <https://doi.org/10.35619/ucpnmk.vi40.517>
- Федорченко, Д. Класифікація сучасних стилів танго. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 28, том 5, 2020. С.220–224. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208922>
- Черепанин, М. & Булда, М. (2023). Становлення жанру танго в контексті творчості Астора П'яцолли. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку напрям мистецтвознавство / Теоретико-мистецькі аспекти української культури*. (44). 52–57. <https://doi.org/10.35619/ucpnm.vi44.601>

REFERENCES

- Bhabha, H. (1997). «The Other Question.» In *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, edited by P. Mongia. London: Arnold [in English]
- Castro, D.S. (1990). *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955: The Soul of the People*. San Francisco, Calif.: Mellen Research University Press. [in English]
- Collier, S. (1995). «The Tango is Born: 1880s – 1920s.» In *!Tango! The Dance, the Song, the Story*, edited by Simon Collier, 18-64. London: Thames and Hudson Ltd. [in English]
- Novati, J. & Cuello, I. (1980) Aspectos Historico-Musicales. In *Antologia del Tango Rioplatense Vol. 1 (From its beginnings until 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicologia «Carlos Vega» [in Spanish]
- Thompson, R. (2005). *Tango: The Art History of Love*. New York: Pantheon Books [in English]
- Buhayets', N. A., Pinchuk, O. I., & Mukin, V. S. (2024). Stakkato proty lehato: fenomen muzykal'nosti v yevropeys'kykh tantsyakh [Staccato versus legato: the phenomenon of musicality in European dances]. *Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohichni nauky*, (215), 26-32. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-215-26-32> [in Ukrainian]
- Vakulenko, O. (2019). Spetsyfika khoreorafichnykh postanovok «A Puro Tango Company» [Specificity of choreographic productions “A Puro Tango Company”]. *Al'manakh «Kul'tura i Suchasnist'»*, (2). 86-90. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2019_2_18 [in Ukrainian]
- Vikhrov, K. (2017). Formuvannya dynamichnoho stereotypu tekhniky volodinnya m'yachem v trenuvanni futbolistiv [Formation of a dynamic stereotype of ball possession technique in football players' training]. *Molodyy vchenyy*, 12 (52), 95-99. <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/5527> [in Ukrainian]
- Klyuchko, V.V. (2015). Filosofs'ki zasady rytmiky Emilya Zhak-Dal'kroza [Philosophical foundations of rhythm by Emile Jacques-Dalcroze]. *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyni tekhnolohiyi*. 9 (53), 247-254. http://nbuv.gov.ua/UJRN/pednauk_2015_9_33 [in Ukrainian]
- Maksymenko, S. D. (2017). Teoriya vyshchoyi nervovoyi diyal'nosti I. P. Pavlova [Theory of higher nervous activity by I.P. Pavlov]. *Zbirnyk naukovykh prats' «Problemy suchasnoyi psykholohiyi»*, (38). <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2017-38.%p> [in Ukrainian]
- Moz-hal'ova, N.H. (2015). Muzychni zdibnosti, yikh sutnist' i rozvytok v protsesi instrumental'no-vykonavs'koyi pidhotovky vchyteliv muzyky [Musical abilities, their essence and development in the process of instrumental and performing training of music teachers]. *Pedahohika vyshchoyi ta seredn'oyi shkoly : zbirnyk naukovykh prats'*. (41). 98-104. <https://doi.org/10.31812/educdim.v44i0.2658> [in Ukrainian]
- Pavlyuk, T. (2022). Bal'na khoreografiya u krayinakh Pivdennoyi Ameryky kintsya XVII – pochatku XXI stolittya [Ballroom choreography in South American countries of the late 17th - early 21st centuries]. *Ukrayins'ka kul'tura : mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. (40). 7-15. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.517> [in Ukrainian]
- Fedorchenko, D. (2020) Klasyfikatsiya suchasnykh styliv tanho [Fedorchenko D. Classification of modern tango styles]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk. Vyp 28, tom 5, S.220-224*. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208922> [in Ukrainian]
- Cherepanyn, M. & Bulda, M. (2023). Stanovlennya zhanru tanho v konteksti tvorchosti Astora P'yatsolly [The formation of the tango genre in the context of Astor Piazzolla's work]. *Ukrayins'ka kul'tura : mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku napryam mystetstvoznavstvo / Teoretyko-mystets'ki aspekty ukrayins'koyi kul'tury*. (44). 52-57. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.601> [in Ukrainian]

Надійшла до редакції / Received: 28.10.2024
Рекомендовано до друку / Accepted: 05.12.2024

DOI <https://doi.org/10.34142/27091805.2024.5.02.05>

© **Kateryna Zherobkina**

Lecturer at the Department of Choreography
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical
University

Kharkiv, Ukraine

email: katemakogon@hnpu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-0272-1691>

© **Borys Fomenko**

Lecturer at the Department of Choreography
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical
University

Kharkiv, Ukraine

email: borboryss@hnpu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-9289-9169>

© **Vladyslav Mukin**

student of the second (masters) level of higher
education of the Faculty of Arts, Department
of Choreography, H.S. Skovoroda Kharkiv
National Pedagogical University

Kharkiv, Ukraine

email: kaf-choreography@hnpu.edu.ua

<https://orcid.org/0009-0005-8125-2297>

FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE PHENOMENON «MUSICITY» IN DANCE TANGO

The article provides a holistic analysis of the features of the implementation of the phenomenon of «musicality» in choreographic art, in particular in Tango dance.

Methods & methodology. The article used the principles of ambiguity, systematicity, historicism; methods of embodying musicality in dance through forms of perception, creation, performance (interpretation) and improvisation.

The scientific novelty of the article is to determine the content of the methods of musicality in Tango dance, as a reflection of psychological, performing, expert and artistic aspects; to reveal the etymology of the word «tango»; to determine the stages of formation and development of Tango dance; to distinguish specific types (Creole, Argentine, Ballroom and Finnish) of tango; to substantiate the forms - stage, sports and social.

Results. As a result of scientific research, it was found that Tango is a whole system of concepts, images, words and practices. It is impossible to understand a part of the whole if it is isolated from other parts of it. In the context of Tango, dance acquires meaning together with music, bandoneon – with the evoked nostalgia, memories from the past together with a certain way of visualizing the world, which is characteristic of true love for Tango. It is determined that Tango dance represents a musical and choreographic genre that integrated Afro-Argentine candombe and Andalusian tango, Argentine milonga, European polka and waltz, Spanish contradanza and Cuban habanera, the key feature of which is unpredictability. It is a progressive pair dance of a man and a woman, performed in a closed (contact or close) position, based on the principles of partner interaction, contrast and improvisation.

Conclusions. Analysis of the multifaceted nature and multi-valued connotations of the phenomenon of «musicality» in choreographic art allows us to identify various methods of its embodiment in Tango dance, such as methods of developing and educating dancers' musical abilities, methods of expert assessment of performing skills, and methods of artistic embodiment of musicality in dance forms.

Keywords: Tango genre, tango dance, tango music, tango poetry, Argentine tango, Ballroom tango, musicality, choreographic art, methods, choreography