

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри хореографії

_____ Людмила АНДРОЩУК

Протокол засідання кафедри № ____ від «__» 2025 р.

ГЕОРГІЦА ЖАННА ВОЛОДИМИРІВНА
СИМБІОЗ МУЗИЧНОГО ТА ПЛАСТИЧНОГО В СУЧАСНИХ
ТАНЦЮВАЛЬНИХ ФОРМАХ
кваліфікаційна магістерська робота
зі спеціальності 024 «Хореографія»
освітньо-професійна програма **024.00.01 Хореографія**
другий (магістерський) рівень вищої освіти

Керівник:

Медвідь Тетяна Анатоліївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент, доцент кафедри хореографії

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СИМБІОЗ МУЗИЧНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	6
1.1. Синергія музики та пластики у хореографічному мистецтві.....	6
1.2. Музика як чинник формування творчих концепцій сучасних балетмейстерів.....	11
1.3. Електронна музика і її вплив на становлення новітніх танцювальних стилів.....	17
1.4. Особливості роботи хореографа-постановника з музичним матеріалом.....	23
РОЗДІЛ 2. СЦЕНАРНО - КОМПОЗИЦІЙНА РОЗРОБКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «СЛУХАТИ ТІЛОМ».....	27
2.1. Сценарно – композиційний план хореографічної композиції.....	27
2.2. План мізансцен хореографічної композиції.....	31
ВИСНОВКИ.....	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	37
ДОДАТКИ.....	40

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному мистецтві все більшого значення набуває інтеграція різних видів мистецтва, що створює багатовимірний естетичний досвід для глядача та виконавця. Особливо помітною є тенденція до симбіозу музичного та пластичного начала в танцювальних формах, коли музика і рух не просто супроводжують один одного, а перебувають у перетині, породжуючи нові смислові та емоційні пластові сцени [4, с. 23]. Така інтеграція є актуальною як у контексті сучасної сценічної освіти, так і в перформативних практиках, оскільки вона розширює можливості вираження художніх ідей, стимулює креативність та міждисциплінарну комунікацію між різними митцями.

Сучасні хореографи та музиканти все частіше звертаються до синтезу звуку та руху як до основи композиції, досліджуючи нові форми взаємної присутності, ритмічні структури, просторові і темпоритмічні експерименти. У цьому контексті проблема взаємозв'язку музичного та пластичного стає особливо значущою, оскільки дозволяє розвивати перформативну чутливість, глибше усвідомлювати просторово-ритмічні закономірності та створювати більш цілісні сценічні образи [2, с. 18].

Дослідження симбіозу музичного та пластичного є актуальним для різних категорій фахівців: хореографів і танцюристів, які прагнуть досягти органічної перетину руху та музики; музикантів, які шукають нові способи музичного супроводу та імпровізації у танцювальних проєктах; педагогів сценічного та музичного мистецтва, зацікавлених у впровадженні інтегрованих освітніх методик для розвитку творчих компетентностей студентів. Особливо важливо це у сучасному контексті, коли міждисциплінарні практики стають нормою для культурних проєктів, фестивалів і освітніх програм, а глядацька аудиторія очікує інноваційного та цілісного мистецького досвіду.

Актуальність дослідження симбіозу музичного та пластичного у сучасних танцювальних формах визначається не лише теоретичним інтересом, а й

практичною значущістю для розвитку сучасного мистецтва та професійної підготовки митців і педагогів.

Серед науковців, які приділяли увагу вивченню питанню взаємодії музики та хореографії можна виокремити А. Бондаренко, О. Голдрич, А. Іванчук, Д. Пухальський та ін.

Об'єкт дослідження – сучасне танцювальне мистецтво як вид синтетичного мистецтва, що поєднує музику та пластику.

Предмет дослідження – особливості взаємодії музичного та пластичного елементів у сучасних танцювальних формах.

Мета дослідження – проаналізувати специфіку взаємодії музики та пластики в сучасному хореографічному мистецтві, розкрити механізми їх поєднання та виявити їх роль у формуванні новітніх танцювальних форм.

Завдання дослідження:

1. Визначити теоретико-методологічні засади взаємодії музики та пластики у хореографічному мистецтві.
2. Проаналізувати творчі підходи сучасних хореографів і балетмейстерів до інтерпретації музичного матеріалу.
3. Розкрити вплив електронної музики на становлення та розвиток сучасних танцювальних стилів.
4. Окреслити методи адаптації хореографічного руху до різних музичних структур і ритмічних змін.
5. Сформулювати методичні рекомендації для практичної діяльності хореографів у роботі з музичним супроводом.

Методи дослідження – аналіз науково-методичної літератури та сучасних джерел (застосовувався для систематизації існуючих знань про взаємозв'язок музики та руху, дослідження міждисциплінарних підходів у танцювальному мистецтві, а також для визначення сучасних тенденцій у сценічній практиці та перформативних проектах), спостереження (дозволив дослідити записані танцювальні виступи, визначати рівень перетину музики та руху, відстежувати синхронізацію ритмічних, динамічних та просторових елементів), контент-

аналіз відеозаписів виступів та перформансів (передбачав систематичне дослідження аудіовізуального матеріалу для виділення закономірностей у використанні музичних та пластичних засобів, визначення стилістичних особливостей і типових рішень у сучасних танцювальних формах).

Наукова значущість роботи полягає у виявленні загальних принципів взаємодії музики та руху, що дозволить розширити підходи до аналізу сучасної хореографії.

Практична цінність дослідження визначається можливістю створення методичних рекомендацій для хореографів щодо роботи з різними музичними жанрами та особливостями їхнього використання у постановочному процесі.

Апробація. Результати творчої роботи представлені на Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Перспективи розвитку сучасного мистецтва хореографії» 14 листопада 2024 року, м. Умань, Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції «Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи» 24 квітня 2025 року, м. Київ.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Перший розділ присвячено методично-теоретичним засадам взаємодії музики та танцю у хореографії. Складається з 4 підрозділів. Другий розділ присвячено творчій роботі. Складається зі сценарно-композиційної розробки (експлікація, лібрето, драматургія, архітектоніка, аналіз звукового супроводу, художні образи, костюми) і сценарного плану.

РОЗДІЛ 1

СИМБІОЗ МУЗИЧНОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Синергія музики та пластики у хореографічному мистецтві

Поняття синергія (від грец. *συνεργία* – співдія) у загальнонауковому значенні означає узгодженість та взаємне підсилення дії окремих елементів системи. Синергія – це властивість системи, за якої взаємодія її елементів забезпечує результат, що перевищує просту суму ефектів окремих складових, створюючи нові можливості, якості або ресурси, недсяжні в ізольованому стані [2, с. 21].

Поняття синергія тісно перегукується з такими поняттями як взаємодія та симбіоз. З наукової точки зору взаємодію слід розуміти як процес взаємного впливу об'єктів, явищ або систем один на одного, у результаті якого відбуваються зміни їхнього стану, властивостей чи поведінки [4, с. 25].

Симбіоз – це особливий тип взаємозв'язку, що базується на співіснуванні, взаємній адаптації та доповненні різних компонентів [6, с. 117].

Симбіоз музики і пластики є невід'ємною складовою сучасного танцю, що дозволяє створювати глибокі та виразні хореографічні композиції. Важливість цієї теми полягає у розумінні того, як різні елементи танцювальної мови – ритм, пластика, музичний супровід – утворюють цілісну структуру, яка впливає на емоційність та виразність танцю. Музика в хореографії не лише доповнює пластичні рухи, а й формує основу для розвитку танцювальної композиції, тоді як пластика надає хореографії унікальності, виразності та естетичної глибини [5, с. 19].

Синергія руху та звуку в хореографічному мистецтві постає як простір перетину тілесної дії та акустичного середовища, де жоден із компонентів не існує ізольовано. Музика структурує час і ритм, задає енергетичні вектори, тоді як рух надає цим звуковим імпульсам видимої форми, перетворюючи їх на пластичний наратив. Важливо, що йдеться не лише про механічне

«ілюстрування» мелодії чи ритму: танець здатен вступати у діалог із музикою, суперечити їй, підкреслювати невидимі смислові шари або навіть формувати нову якість сприйняття. Саме в цій динамічній взаємній присутності виникає художня цілісність, у якій звук і рух набувають нових значень, а глядач стає свідком процесу взаємоперетворення мистецьких мов [15, с. 40].

Діалог музики та танцю є однією з найстійкіших тем у мистецтвознавстві, адже вона торкається самого ядра художнього досвіду – синтезу слухового та тілесного. У традиційних підходах танець часто визначався як «видиме втілення музики»: рух мав віддзеркалювати ритмічні акценти, підкреслювати динаміку звучання, створювати гармонійну відповідність між звуковою та пластичною структурою. Така модель тісно пов'язана з європейською естетикою XIX – початку XX століття, у якій пріоритет належав музиці як вищому мистецтву, тоді як танець розглядався радше як її візуальне продовження. Проте згодом дослідники почали відходити від ідеї підпорядкування, наголошуючи на самостійності та автономії танцювальної мови [17, с. 39].

Для аналізу взаємозв'язку музики та руху застосовується семіотичний підхід. Семіотика – це наука про знаки й знакові системи, що вивчає способи кодування та інтерпретації інформації. У контексті хореографії вона дозволяє розглядати рух як знак, а музику як текст, які у взаємодії створюють особливу систему комунікації.

Одним із ключових теоретиків, який здійснив прорив у цьому напрямі, був Рудольф фон Лабан. Його система аналізу руху дозволила описати танець не лише як естетичне явище, а й як складну організацію простору, часу, енергії та форми [1]. У Лабана ритм не обмежується музичною структурою, він є внутрішньою якістю руху, здатною існувати навіть без звукового супроводу. Таким чином, музика й танець розглядаються як дві паралельні системи, що можуть зливатися в синергії, але не обов'язково дублювати одна одну [10].

Подальший розвиток цієї думки знаходимо у працях Сьюзан Лі Фостер, яка запропонувала концепцію танцю як «тілесного письма». Для неї хореографія не є ілюстрацією музики, а радше самостійною семіотичною системою, яка створює

власні смисли через рух. У цьому контексті музика виступає не диктатором, а співрозмовником: інколи вона може бути «прочитана» тілом буквально, інколи – переосмислена чи навіть заперечена. Дослідниця підкреслює, що саме в цій діалогічності народжується сучасне хореографічне мистецтво, яке здатне не лише супроводжувати музику, а й вступати з нею у складну міжмистецьку полеміку [20, с. 57].

Феноменологічна традиція, представлена Морісом Мерло-Понті, додає ще один вимір до розуміння цієї взаємної присутності. Для філософа тіло є не «інструментом», який виконує певні завдання, а первинним носієм людського досвіду. Саме завдяки тілесності ми сприймаємо і структуруємо світ, включно зі звуком і рухом. У танці це означає, що музика й хореографія не існують окремо, а зустрічаються в тілі виконавця, яке стає своєрідним медіатором між слуховим і візуально-пластичним. Цей підхід дозволяє пояснити, чому один і той самий музичний твір може отримувати безліч різних хореографічних інтерпретацій: адже кожне тіло «переплавляє» звук у власний руховий досвід [7, с. 124].

Взаємовплив музики та пластики є двостороннім процесом. Музика визначає ритм, динаміку та структуру руху, водночас пластичні рішення можуть трансформувати сприйняття музичного матеріалу, висувуючи на передній план нові смисли. Така взаємодія зумовлює багатовимірність художнього образу в сучасному танцювальному мистецтві.

У ХХ столітті з'явилися й інші впливові підходи, що дозволили подивитися на діалог музики й танцю крізь призму міждисциплінарності. Зокрема, у межах культурології та постструктуралізму тіло розглядається як текст, який можна «читати» у різних контекстах. У танці це означає, що рух не лише супроводжує музику, а й продукує додаткові значення – соціальні, політичні, символічні. Наприклад, сучасні хореографи нерідко використовують музику не для «прикрас», а як спосіб створити напругу, контраст або навіть іронічне протиставлення між звуковою та тілесною мовами.

У сфері когнітивних наук вагоме місце посідає теорія концептуальної метафори. Вона показує, що людське мислення базується на тілесному досвіді:

ми «мислимо тілом», а не лише абстрактними категоріями. Це відкриває новий горизонт для розуміння танцю та музики: рух може сприйматися як метафоричний переклад звукових структур у тілесні образи. Наприклад, підйом руки може «озвучувати» зростання музичної інтенсивності, а раптовий стрибок відображати акцент чи кульмінацію. Але важливо, що цей переклад не є буквальним: він завжди містить елемент інтерпретації, а отже, створює простір для художньої свободи [14, с. 61].

Таким чином, сучасні теоретичні концепції діалогу музики та танцю пропонують відмовитися від ієрархічної моделі, у якій музика «веде», а танець «слідuje». Натомість обидві мистецькі системи розглядаються як рівноправні, здатні до діалогу, конфлікту й співтворчості. Це відкриває перед дослідниками нові перспективи: аналізувати не лише формальні відповідності ритму й руху, а й складні смислові, емоційні та культурні взаємозв'язки, що виникають у процесі їхнього перетину.

Діалог ритміки, динаміки та музичної структури на хореографічне рішення є ключовим для формування художньої цілісності танцювального твору. Ритміка визначає темпоритм руху, чергування акцентів і пауз, створюючи основу для побудови композиційних модулів та діалогу між танцівниками. Динаміка музики – зміни гучності, інтенсивності та енергетичного наповнення, трансформується у якість руху, задаючи відчуття легкості, напруження, вибухової сили чи внутрішньої концентрації. Музична структура, з її формальними поділами, кульмінаціями та розвитком тем, формує архітектоніку хореографії, визначаючи логіку рухових сюжетів і перетин сценічних епізодів. Усі ці елементи створюють постійний діалог між музикою та рухом, у якому хореографічне рішення виникає як синтез технічного опрацювання, емоційного відгуку і творчої інтерпретації, забезпечуючи глядачу цілісне естетичне переживання. Ритміка, динаміка та структура музики не є другорядними чинниками, а стають визначальними у виборі хореографічного рішення. Вони не лише впорядковують рух, а й відкривають простір для інтерпретації, у якому танець перетворюється на активний спосіб мислення тілом у діалозі зі звуковою матерією [14, с. 62].

Розглянемо методи аналізу музично-хореографічної драматургії. Класичні підходи зосереджуються на структурному зіставленні музичної форми та хореографічної композиції, аналізуючи відповідність ритму, темпу та акцентів між двома мистецькими мовами.

Сучасні дослідження доповнюють цей підхід семіотичним аналізом, який розглядає рух як систему знаків, здатних формувати власну драматургію незалежно від музичного ряду, а також феноменологічним методом, що досліджує тілесний досвід виконавця й глядача у процесі сприйняття музично-хореографічного перетину. У межах семіотичного підходу рух розглядається як система знаків, здатних формувати власну драматургію незалежно від музичного ряду. Музика в цьому випадку виступає радше партнером у діалозі, ніж джерелом диктату, а аналіз зосереджується на виявленні точок перетину й розбіжностей у цих «двох мовах». Семіотика дозволяє відстежувати, як хореограф може навмисне вступати в конфлікт із музичною логікою, створюючи додаткові шари смислу.

Феноменологічні підходи (М. Мерло-Понті, В. Вельш) акцентують увагу на тілесному досвіді виконавця та глядача. Тут важливо не лише «що» відбувається у музично-руховій структурі, а й «як» воно переживається: які сенсорні резонанси виникають, як тіло стає простором зустрічі звукового й візуального. Такий метод особливо актуальний у дослідженнях сучасного танцю та перформансу, де музика може бути мінімальною або навіть відсутньою, але її функцію перебирає внутрішній ритм тіла й сценічного простору [17, с. 40].

Крім того, застосовуються когнітивні та психологічні моделі, які пояснюють, як глядач відчуває синхронію або дисонанс руху і звуку, а також як музичні структури впливають на емоційне сприйняття танцю. А. Норт, Д. Харгрівз, М. Джонсон, Дж. Лейкофф досліджують, як глядач сприймає синхронність або асинхронність звуку й руху, як музичні структури провокують тілесну емпатію та які механізми метафоричного мислення лежать в основі «перекладу» музики на хореографічну мову. Тут аналіз набуває

експериментального характеру, спираючись на дані психології сприйняття й нейронаук [16, с. 285].

Отже, синергія руху та звуку в хореографічному мистецтві постає не просто як гармонійна взаємна присутність двох форм мистецтва, а як динамічний процес взаємної інтеграції, у якому музика і тілесна експресія стають рівноправними носіями смислу. Музика формує часову та емоційну структуру, тоді як рух надає звуковим імпульсам видимої форми, відкриваючи нові пластичні й смислові горизонти. Результатом взаємодії музики й пластики постає симбіоз – форма співіснування художніх елементів, що забезпечує їхню взаємну збагаченість. У хореографії це проявляється у створенні цілісної художньої тканини, де музика і рух існують як єдиний організм, формуючи нову художню якість. Саме ця інтеграція створює цілісний художній простір, де виникає глибоке естетичне переживання глядача, а хореографія стає не лише віддзеркаленням музики, а активним учасником міжмистецького діалогу.

1.2. Музика як чинник формування творчих концепцій сучасних балетмейстерів

У творчості сучасних балетмейстерів музика перестала бути лише супроводом або фоном для руху; вона стала повноправним партнером у побудові художнього дискурсу. Композитори та хореографи сьогодні прагнуть до діалогу, у якому музика визначає ритмічні та емоційні орієнтири, а танець інтерпретує, трансформує або навіть коментує звуковий матеріал. Новітні балетмейстери оперують широким спектром музичних джерел, від класичних композицій до авангардних і експериментальних звукових практик, що дозволяє їм формувати багатовимірні художні простори [19, с. 59].

Традиційна музика, з її чітко визначеною гармонійною, ритмічною та метроритмічною структурою, продовжує залишатися важливим ресурсом для побудови композиційної логіки. Балетмейстери, як-от Вільям Форсайт чи Крістіан Спак, часто використовують класичні партитури, щоб створити фундаментальний ритм і контрапункт руху, де танець не просто ілюструє

музику, а вступає з нею у тонкий діалог, переосмислюючи знайомі гармонії через сучасну пластичну мову [23; 25].

Якщо класична музика забезпечує балетмейстера структурованим ритмом і гармонійним фундаментом, то авангардна практика відкриває можливості для руйнування цієї передбачуваності та пошуку принципово нових ритмічних і драматургічних рішень, радикальної трансформації традиційних уявлень про ритм, метр і форму.

Композитори-авангардисти ХХ століття, такі як Джон Кейдж, Карлхайнц Штокгаузен або Людвіг ван Бетховен у його більш авангардних інтерпретаціях ХХ століття (через сучасні реконструкції), створюють звукові матеріали, що кидають виклик стабільності ритму та очікуваності слухача. У хореографічній практиці це означає, що рух більше не підпорядковується прямолінійній ритмічній структурі: танцівник стає активним інтерпретатором, реагуючи на непередбачувані акценти, поліритмічні нашарування або звукові «паузи», що породжують простір для імпровізації та суб'єктивного смислотворення. Піна Бауш у своїх постановках часто використовує авангардні музичні матеріали, створюючи сценічні епізоди, де тілесна експресія є рівноправним суб'єктом музично-хореографічного діалогу [18].

Якщо авангард дозволяв розширити межі звукової форми, то експериментальна й електронна музика ще більше загострила цей процес, трансформували саме уявлення про музичний супровід у хореографії.

Експериментальна музика, включно з електронними, електроакустичними та шумовими практиками, розширює межі сприйняття хореографічної форми, відкриваючи нові горизонти для перетину тіла і звуку. Використання нестандартних тембрів, полісемантичних шумових ефектів, синтезованих чи оброблених звуків створює унікальні виклики для танцівника: рух стає не тільки відгуком на ритм чи мелодію, а й на акустичну фактуру, на енергетичну напругу, яка формує відчуття простору та часу. Сучасні хореографи, як-от Твайла Тарп, активно інтегрують такі звукові експерименти у свої постановки, що дозволяє досліджувати нові форми тілесного сприйняття та міжмистецької комунікації. У

таких постановках музика часто перестає бути лінійним наративом і стає радше «активним середовищем», у якому рух, простір і звук перебувають у постійному взаємоперетворенні [21].

Характерною рисою сучасних практик є використання експериментальної та електронної музики як чинника формування нових танцювальних мов. Це відкриває можливість виходу за межі традиційної драматургії та звернення до ширшого кола сенсорних і культурних кодів.

Логічним продовженням цих пошуків стало звернення до постановок, у яких музика відсутня як окремий компонент, а її функції перебирають на себе ритм тіла й акустика сценічного простору.

Постановки без музики розкривають потенціал тілесного ритму, внутрішньої енергії руху та акустичних характеристик тіла: дихання, кроку, ударів стопою, шелесту тканини. У цьому контексті звук і ритм народжуються безпосередньо на сцені, а хореографічна композиція стає процесуальною та інтерактивною системою, що існує в реальному часі сприйняття. Експериментальні постановки без музичного супроводу також демонструють нові можливості діалогу з глядачем. Відсутність традиційної музики знімає очікуваність, притаманну класичному балету, і переводить увагу на нюанси руху, ритму та просторового розташування тіл. Глядач змушений «чути» рух не тільки очима, а й уявним або тілесним резонансом, сприймати динаміку пауз, напружень і коливань як емоційний та драматургічний сигнал. У цьому сенсі тіло танцівника і простір стають одночасно музичним інструментом і композиційним полем. Відсутність музики відкриває нові шляхи для міждисциплінарних експериментів. Хореографи часто поєднують тілесний звук із світловими ефектами, текстурою костюма, фізичною структурою простору, формуючи багатовимірну драматургію. Такий підхід не лише підкреслює автономність тіла як носія ритму та емоції, але й змінює діалог глядача з мистецьким твором, перетворюючи пасивне спостереження на активний процес сприйняття і сенсотворення.

Постановки без класичного музичного супроводу демонструють радикальне переосмислення перетину руху і звуку. Музика перестає бути зовнішнім диригентом, а тіло і простір стають самодостатніми носіями драматургії. Такі експерименти розкривають потенціал внутрішньої метроритміки, тілесної експресії та просторового перетину, створюючи нову форму художнього досвіду. Новітні балетмейстери доводять, що навіть без звуку танець здатен формувати багатовимірну драматургію, перетинатися з глядачем на глибинному сенсорному рівні і продукувати повноцінний міжмистецький дискурс [9, с. 73].

На відміну від класичних традицій, де музика виступала основним конструктором руху, сучасні постановки демонструють протилежний процес: рух здатний визначати логіку музичного звучання. Такий зсув можна вважати однією з провідних тенденцій новітньої хореографії.

У сучасному хореографічному мистецтві нестандартні музичні рішення стають важливим інструментом створення нових смислових шарів та драматургічних ефектів. Одним із яскравих прикладів є роботи Піни Бауш, зокрема її постановки на сцені Wuppertal Tanztheater. У багатьох її спектаклях музичний супровід не обмежується класичною партитурою, а включає як знайомі мелодії, так і авангардні електронні імпровізації, шумові ефекти та навіть мовні фрагменти. У виставі «Vollmond» (2006) (див. Додаток А, рис. 1) музика стає не лінійним наративом, а пластичним середовищем для тілесних імпульсів: танцівники реагують на акустичні відгуки власного руху, а ритм формується у діалозі між тілом і звуком. Така стратегія створює відчуття непередбачуваності та живої енергетики, де музика й рух перебувають у постійному діалозі [18; 22].

Слід відзначити, що музика у сучасній хореографії дедалі частіше перестає бути «рамкою», яка диктує рух. Вона постає простором для імпровізації та діалогу, у якому кожна постановка набуває унікальності.

Вільям Форсайт у своїх постановках, зокрема в серії «Fosse» та «Rothko Chapel» (див. Додаток Б, рис. 2), використовує електронні та авангардні музичні

матеріали, які часто створюються безпосередньо під час репетицій або навіть у процесі виступу. Тут музика перестає бути диригентом руху: танцівники самостійно будують внутрішній ритм, координуючи свої дії з мінливими акустичними сигналами, що виникають із середовища або створюються електронно. Такий підхід дозволяє досліджувати питання синхронії й асинхронії, організовувати хаотичні або поліритмічні патерни, що надають виставі експериментального характеру та відкривають нові сенсорні горизонти для глядача [13; 24].

Важливим є те, що головним викликом для новітнього балетмейстера стає не вибір музичного жанру, а здатність віднайти у звуковому середовищі нові смисли, які можуть бути пластично втілені. Саме в цьому проявляється креативність хореографа.

Наступним кроком у розвитку цих експериментів стали інтерактивні практики, де музика й рух перебувають у режимі безпосередньої взаємодії, формуючи унікальний перформанс у реальному часі.

Цікавим з цієї точки зору прикладом є роботи компанії Chunky Move в Австралії, яка активно експериментує з інтерактивною електронною музикою. Вистави, такі як *Mortal Engine* і *Connected*, використовують звукові сенсори та алгоритмічно оброблені електронні партії, де музика реагує на рух танцівників, створюючи двосторонній звуково-пластичний діалог. Це дозволяє хореографії виходити за межі заздалегідь визначеної драматургії і формує унікальний перформанс для кожного показу [11].

Подібні практики демонструють, що нестандартні музичні рішення у сучасному танці стають не пасивним супроводом, а активним агентом художньої дії. Вони дозволяють формувати багатовимірні ритмічні й емоційні структури, інтегрувати імпровізаційні елементи і створювати нові сенсорні та естетичні досвіди для глядача. У кожному випадку музика, шум, голос або електронні ефекти стають інтегральною частиною хореографічної композиції, підкреслюючи діалог руху, простору та звуку як основну категорію сучасного танцювального мистецтва.

Отже, у творчості новітніх балетмейстерів музика перестала бути лише супроводом руху і стала повноправним партнером у формуванні драматургії, ритму та емоційної палітри постановки. Вона виступає не лише джерелом часових і ритмічних орієнтирів, а й каталізатором пластичної інтерпретації, стимулюючи балетмейстера до пошуку нових форм тілесної виразності. Використання традиційних, авангардних та експериментальних музичних матеріалів дозволяє створювати багатовимірний художній простір, у якому рух і звук перебувають у діалозі, збагачуючи один одного і формуючи унікальний естетичний досвід для глядача. Музика у сучасному балеті є не лише супутником, а активним співтворцем хореографії, що відкриває нові горизонти між мистецького діалогу. З огляду на це, можна виокремити кілька стратегій роботи з музикою: класичну (структурна опора), авангардну (руйнування очікуваності), експериментальну (створення середовища), та інтерактивну (взаємне породження руху і звуку)».

Слід підкреслити, що синтез різних музичних практик – від класики до авангарду – формує своєрідний «посткласичний стиль» сучасних постановок. У такому стилі відсутня єдина домінанта: музика і рух взаємно творять багатовимірний художній простір. Таким чином, еволюція творчих підходів — від класичної партитури до авангардних і експериментальних практик — свідчить про глибинну трансформацію ролі музики у сучасній хореографії. Отже, сучасні підходи балетмейстерів демонструють, що музика у хореографії перестає бути лише супроводом, а стає каталізатором нових форм тілесної експресії

1.3. Електронна музика і її вплив на становлення новітніх танцювальних стилів

Електронна музика значною мірою трансформувала сучасні танцювальні стилі, розширюючи їхні ритмічні, структурні та емоційні можливості. У сучасних танцювальних стилях електронна музика не лише розширила палітру

звукових можливостей, а й сформувала новий підхід до ритмічної організації та текстури звуку, що істотно впливає на хореографічну практику. Її характерні риси – синтезовані тембри, поліритмічні шари, нестандартні метричні структури та динамічні зміни інтенсивності – створюють унікальний контекст для розвитку рухової мови. На відміну від класичної або популярної музики, де ритм зазвичай має чітку, передбачувану метричну основу, електронний звук пропонує гнучку, іноді асинхронну ритмічну організацію, яка стимулює танцівника до нових форм пластичної адаптації. Така структура дозволяє формувати внутрішній ритм, незалежний від зовнішнього метронома, і вимагає від виконавця високого рівня чутливості до нюансів звуку та імпульсів, що народжуються в режимі реального часу [9, с. 74].

У контексті хореографії вплив електронної музики доречно розглядати на трьох рівнях: ритмічному (поліритмія, метрична варіативність), текстурному (тембр, шумові шари, спектральні градієнти) та просторовому (панорама, реверберація, басова проєкція). Кожен із цих рівнів породжує специфічні пластичні відповіді: від мікро-акцентів і варіативної фразировки — до змін якості руху та принципів групової композиції. Така оптика дозволяє системно описати, як електронний звук перетворюється на хореографічні рішення і чому саме ці рішення виходять за межі традиційної метроритмічної організації.

Поліритмічність електронної музики створює багатовимірний ритмічний ландшафт, у якому одночасно існують кілька рівнів метричної організації. Такий підхід сприяє розвитку внутрішньої когерентності руху, коли тіло одночасно відчуває кілька метричних рівнів і організовує пластичну відповідь на багатошарову звукову тканину.

Узагальнюючи, ритмічний рівень формує пульс і моделі повторів/зсувів; текстурний визначає якість руху (вага, різкість, тяглість, імпульсність); просторовий моделює траєкторії та взаєморозташування тіл у сценічному об'ємі.

Якщо поліритмія визначає структуру пульсу, то текстурна багатошаровість безпосередньо впливає на якість і вагу руху.

Текстура електронного звуку у сучасному танцювальному мистецтві є ще одним ключовим чинником інтеграції на рух. Синтезовані тембри, шумові елементи, оброблені вокальні та акустичні сигнали формують спектр звукових подразників, що відрізняються від традиційної оркестрової гармонії або вокальної партитури. Характерною рисою взаємодії з електронним звуком є перехід від «відліку під метр» до сенсорно керованої фразировки, коли рух підпорядковується мікротекстурам і динамічним переходам. Танцівник реагує на ці текстури не лише ритмічно, а й пластично: густий шар басових хвиль може породжувати тяжкі, тягнучі рухи, тоді як високочастотні імпульси стимулюють легкі, гострі акценти, зміни напрямку або швидкості. Важливим є те, що басова складова формує відчуття ваги й приземленості руху, тоді як високочастотні імпульси провокують дрібну артикуляцію та швидкі зміни напрямку. У цьому сенсі електронний звук виступає як динамічна матерія, яка формує тілесну експресію на рівні сенсорного резонансу, створюючи новий діалог між тілом і простором.

Крім того, електронна музика дозволяє працювати з часовою експансією та стисканням: зміни темпу, прискорення, реверси або петлі створюють відчуття нестабільності часу, що трансформує спосіб організації руху. У контемпорарі та клубних танцювальних стилях це стимулює імпровізацію, дозволяючи танцівникам реагувати на мікроскопічні зміни звукового середовища, формуючи унікальні пластичні рішення на кожному виконанні. Таким чином, ритмічна структура і текстура електронного звуку стають не лише технічними характеристиками, а активними агентами творчого процесу, що визначають динаміку та драматургію руху.

Логічним продовженням текстурного аналізу постає просторовий вимір звучання, що зумовлює розміщення та траєкторії виконавців. Багатовимірною текстурою звуку створює акустичне середовище, у якому рух можна «розгорнути» у горизонтальній та вертикальній площинах, визначаючи напрямки, амплітуду та якість рухових ліній. Просторові характеристики басових хвиль, ревербераційні ефекти та панорамування звуку формують орієнтири для групової координації,

створюючи відчуття колективного ритму та синхронності, навіть якщо зовнішній метричний каркас нестабільний [19, с. 62].

Практика роботи з ревербераційним простором посилює увагу до пауз і «хвиль» енергії; рух організується не лише у часі, а й у «звуковій перспективі» сцени.

Електронна музика відіграє ключову роль у розвитку сучасних танцювальних стилів, зокрема техно, контемпорарі та імпровізаційних практик, формуючи нові ритмічні, текстурні та емоційні контексти для руху. У стилі техно музика визначає основний ритм та енергетичний каркас, завдяки чому танцівник отримує орієнтири для побудови повторюваних і варіативних патернів руху. Характерні для техно рівномірні удари басу, поліритмічні шари та синтезовані тембри створюють постійний імпульс, який стимулює розвиток телесного ритму, координацію та внутрішню метричну організацію. Балетмейстери та хореографи, що працюють із техно, часто акцентують увагу на спонтанній варіативності руху, використовуючи повтори та фрагментацію, що відповідають поліритмічним структурам музики, створюючи ефект взаємного резонансу між тілом і звуком [6, с. 117].

У контемпорарі електронна музика використовується більш гнучко, як середовище для експериментів із ритмом, тембром і простором. Тут звук не обмежується передбачуваною метричною схемою, а часто функціонує як полісемантичний ресурс, що формує нові форми тілесної експресії. Танцівники реагують на змінні темпи, шумові ефекти, реверберації та електронні обробки, створюючи пластичні рішення, які відображають внутрішню динаміку музичного матеріалу. Використання електронної музики у контемпорарі дозволяє досліджувати феноменологічний аспект руху: тіло стає посередником між звуковим середовищем і просторовим контекстом, формуючи перетин з простором, іншими танцівниками та глядачем на сенсорному рівні [19, с. 63].

Узагальнюючи стилістичні сценарії: *techno* надає стабільний енергетичний каркас і підтримує модульну композицію з варіативними повторами; *contemporary* використовує звук як відкриту матрицю для зміни якості руху та

сенсорної уваги; імпровізаційні практики переводять музику в середовище взаємодії, де пластика народжується у реальному часі на перетині мікро-імпульсів і просторових відгуків.

Імпровізаційні техніки у сучасному танцювальному мистецтві часто покладаються на електронну музику як на каталізатор творчого процесу. Відсутність заздалегідь визначеної партитури дозволяє танцівникам створювати рухові фрази у відповідь на звукові імпульси в реальному часі. У таких постановках електронна музика функціонує як динамічне середовище, яке формує ритмічні, текстурні та темброві орієнтири для руху. Важливо, що імпровізаційні практики використовують усі характеристики електронного звуку: поліритмічність, синтезовані тембри, динамічні переходи, шумові ефекти, щоб створити багатовимірний простір для тілесного експерименту. Танцівник у такому контексті стає активним інтерпретатором, який одночасно реагує на звукове середовище і продукує власну ритмічну та просторову організацію.

Застосування електронної музики у цих стилях також визначає новий діалог між тілом і простором. У техно та імпровізаційних практиках акустичні характеристики басових хвиль, панорамування, ревербераційні ефекти та текстурні шари звуку формують орієнтири для руху у горизонтальній, вертикальній і діагональній площинах. Це стимулює розвиток координації групових композицій та створює відчуття спільного ритму, навіть якщо зовнішній метричний каркас нестабільний або відсутній. У контемпорарі електронний звук дозволяє працювати з акцентами, імпульсами та паузами як з рівноправними елементами драматургії, перетворюючи рух на безпосередню матеріалізацію звуку та емоційного стану.

Крім того, електронна музика в сучасному танці відкриває нові можливості для міждисциплінарних досліджень та інноваційних перформансів. Хореографи експериментують із синтезом звукових та тілесних ефектів, поєднуючи електронні текстури з тілесними звуками, диханням, ударами стопою або контактом між тілами. Це створює багатовимірний сенсорний ландшафт, у якому рух, звук і простір перебувають у постійному взаємоперетворенні. Електронна

музика таким чином стає не просто супроводом, а активним агентом хореографічного процесу, який формує ритмічну, просторову та емоційну організацію вистави [2, с. 24].

Сучасне танцювальне мистецтво демонструє різноманітні приклади інтеграції електронної музики, що формує нові пластичні та ритмічні рішення. Прикладом є постановки, де електронні імпульси, шумові ефекти та оброблені природні звуки стають безпосереднім мотиватором для руху. Таку практику застосовує Охад Нахарін у компанії Batsheva Dance Company, де електронна музика та її текстурна багат шаровість стають стимулом для розвитку тілесного імпульсу, особливо в серії Gaga та у постановці Deca Dance [12].

Це свідчить про те, що електронний звук у хореографії стає не лише стилістичним маркером, а й методологічною основою для розробки нових танцювальних мов.

Такі приклади демонструють, що електронна музика у сучасному танці перестає бути пасивним супроводом. Вона визначає ритм, динаміку, текстуру та просторову організацію руху, одночасно залишаючи місце для творчої свободи виконавців. Танцівники реагують на музичні імпульси, створюючи синхронію та асинхронію, варіюючи швидкість, напрямок і інтенсивність руху. У результаті формується багатовимірний художній простір, де звук, тіло та простір перебувають у постійному діалозі, а музика стає активним агентом хореографічного процесу, що стимулює нові форми міжмистецької експресії [19, с. 65].

Отже, електронна музика відіграє фундаментальну роль у формуванні сучасних танцювальних стилів, створюючи нові ритмічні, текстурні та емоційні контексти для руху. Вона дозволяє танцівникам і хореографам експериментувати з темпом, поліритмікою, динамікою та просторовою організацією, розширюючи межі традиційної пластичної мови. У стилях техно, контемпорарі та імпровізаційних практиках електронний звук стає активним партнером руху, стимулюючи розвиток внутрішнього ритму, імпровізаційних стратегій і нових форм тілесної експресії.

Таким чином, електронна музика зумовлює чотири провідні стратегії хореографічної роботи: ритмічну (пульс/зсуви), текстурну (якість/тембр), просторову (акустична архітектоніка) та інтеракційну (живе реагування/сенсори). Сукупно вони пояснюють перехід від метрично заданої пластики до сенсорно-просторової драматургії, у якій звук і рух функціонують як єдина система. З методичного погляду, продуктивною є модель подвійного слухання: зовнішній звук (треки/живий сет) + внутрішній ритм тіла як співмірні джерела драматургії.

1.4. Особливості роботи хореографа-постановника з музичним матеріалом

Робота хореографа-постановника з музичним матеріалом є ключовим етапом формування художньої концепції вистави, оскільки музика визначає ритмічні, динамічні та емоційні параметри руху. Адаптація руху під музичну драматургію є центральним аспектом роботи хореографа-постановника, оскільки вона визначає, яким чином танець відтворює або переосмислює емоційні, ритмічні та структурні характеристики музики. Отже, робота хореографа-постановника з музичним матеріалом може бути представлена як багаторівневий процес: від попереднього аналітичного опрацювання твору — через інтерпретаційне осмислення його образно-емоційного змісту — до практичної реалізації в роботі з виконавцями.

Хореограф використовує низку методів, що дозволяють інтегрувати рух у музичний контекст, зберігаючи цілісність художньої форми та створюючи ефективний міжмистецький діалог. Один із ключових методів — аналіз музичної структури: виділення кульмінаційних моментів, контрастів, пауз та повторів, які слугують орієнтирами для створення динамічних і ритмічних акцентів у хореографії. Інший метод — імпровізаційне моделювання руху відповідно до музичних подій. Танцівники на основі музичного матеріалу експериментують із

темпом, динамікою, просторовою організацією та якістю руху, що дозволяє хореографу оцінити, які пластичні рішення найточніше передають емоційний зміст композиції. У цьому процесі особлива увага приділяється не лише синхронізації з ритмом або мелодією, а й діалог з текстурою, тембром і енергетичними переходами звукового середовища. Методика адаптації також включає концептуальне групування рухових фраз: хореограф визначає, які фрагменти руху відповідають конкретним музичним мотивам, а які можуть служити контрастними або інтерлюдійними елементами. Цей підхід дозволяє створювати багатовимірну драматургію, де рух органічно співіснує з музикою, підкреслює її структуру та водночас розширює її сенсовий простір [4, с. 59].

Сучасні хореографи активно використовують технології та інноваційні підходи для адаптації руху до музики: електронні лупи, обробку звуку в реальному часі, інтерактивні музичні середовища, де рух танцівника може впливати на звучання композиції. У такому випадку адаптація руху стає двостороннім процесом, у якому музика і танець взаємно формують один одного, створюючи складний та динамічний художній організм.

У сучасному танцювальному мистецтві хореограф-постановник все частіше звертається до нетрадиційних музичних засобів: шуму, голосу, електронних ефектів, як до повноцінного елемента композиції. Такі звукові матеріали дозволяють розширити художні горизонти постановки, створюючи нові ритмічні, динамічні та емоційні контексти для руху. Використання шуму, від ударів по поверхнях до індустріальних і природних звуків, дозволяє формувати внутрішній ритм тіла, стимулювати імпровізаційні рішення та підкреслювати структурні акценти хореографії.

Голосові матеріали, включно з мовними фрагментами, криками, шепотом або співом, виконують подібну функцію, додаючи драматургійної глибини та сенсорного багатства. Танцівник у цьому випадку реагує на нюанси тембру, інтонації та динаміки голосу, перетворюючи їх на пластичні рішення, що інтегруються у композицію. Особливо цікаво застосування голосу як ритмічного або текстурного елемента, де він стає інструментом побудови поліфонії руху та

створення міжтекстурних звуково-пластичних діалогів. Електронні ефекти – синтезатори, лупи, обробка звуку в реальному часі, реверберації та ефекти простору – розширюють можливості перетину руху і звуку. Вони дозволяють хореографу створювати багатовимірне акустичне середовище, у якому рух стає одночасно відповіддю та модифікатором музичного матеріалу. У таких постановках танцівники повинні розвивати підвищену чутливість до текстури, тембру та енергетичних переходів, адже звукові ефекти формують ритмічні, динамічні та просторові орієнтири для пластики.

Інтеграція нетрадиційних музичних засобів у роботу хореографа передбачає як аналітичну фазу – вивчення структури та характеристик звуку, так і експериментальну – пошук оптимальних рухових рішень у відповідь на нестандартні імпульси. Це дозволяє створювати живу, органічну драматургію, де музика не є пасивним супроводом, а активним агентом розвитку пластичного й емоційного змісту постановки.

Таким чином, використання шуму, голосу та електронних ефектів стає складовою професійної роботи хореографа-постановника, який інтегрує нетрадиційні музичні матеріали у рухову драматургію, розширює сенсорний спектр постановки і формує нові міжмистецькі діалоги між тілом, звуком і простором [3, с. 39].

Також однією з ключових складових професійної практики постановника є діалог хореографа з музикою у процесі створення хореографічної композиції, оскільки музика визначає ритмічні, динамічні та емоційні параметри руху. У цьому контексті існує низка способів інтеграції музичного матеріалу у хореографічний процес:

- 1) пряме наслідування ритму і темпу музики. Танцівники підпорядковують руховий пульс метру та акцентам партитури, забезпечуючи синхронність та гармонію між звуковою і руховою організацією;

- 2) інтерпретація музичної драматургії через пластичну експресію. Тут хореограф фокусує увагу на передачі музичних емоційних станів, акцентів та контрастів, перетворюючи їх на рухові імпульси. Важливо, що у цьому випадку

рух не обмежується точним ритмічним відтворенням, а стає засобом художнього осмислення музики, її внутрішньої логіки та настрою. Такий підхід особливо ефективний у контемпорарі та експериментальних постановках, де музика є джерелом ідей для розвитку пластики, а не лише метричним супроводом;

3) імпровізаційний спосіб взаємної присутності. Хореограф створює загальні рамки руху, а танцівники реагують на музичний матеріал у режимі реального часу, адаптуючи темп, силу, напрямок і якість руху до динаміки та текстури звуку. Цей метод дозволяє розвивати внутрішній ритм, перетин з партнерами та простором, формує багатовимірну хореографічну тканину, де звук і рух перебувають у постійному діалозі;

4) інтеграція нетрадиційних музичних засобів, таких як шум, голос або електронні ефекти. У цьому випадку хореограф використовує звук як активний компонент, що визначає структуру і розвиток руху. Танцівники відчують текстуру, тембр і динамічні переходи, створюючи пластичні рішення, які відповідають специфіці музичного середовища, тим самим розширюючи межі традиційної ритмічної та драматургічної організації.

Усі ці способи взаємної присутності є компонентами цілісного процесу роботи хореографа з музичним матеріалом. Вони дозволяють будувати композицію, у якій звук і рух перебувають у взаємозалежності, доповнюють один одного та створюють цілісну художню систему. Такий підхід сприяє формуванню багатовимірної хореографічної мови, розвитку сенсорної чутливості танцівників і створенню для глядача глибокого емоційного та естетичного досвіду [8, с. 142].

Для практичного застосування зазначених підходів доцільним є використання комплексу вправ, спрямованих на розвиток взаємодії руху і музики. Зокрема:

- коротке прослуховування музичного треку з виокремленням окремих шарів (пульс, бас, високі імпульси, реверберації);
- виконання руху під один шар із подальшим аналізом його якості (вага, тяглість, імпульсність);

- поступове накладання кількох шарів і відповідна зміна артикуляції; – просторові завдання з урахуванням панорами та реверберації;
- коротка імпровізація з поверненням до вихідного мотиву для контролю структури.

Таким чином, методи роботи хореографа з музичним матеріалом поєднують елементи аналізу, імпровізації та інноваційних технологій, що корелює з тенденціями, описаними у попередніх підрозділах.

Отже, робота хореографа-постановника з музичним матеріалом є багатоплановим процесом, який включає аналіз музичної структури, інтерпретацію ритму, тембру та драматургії, а також експериментальні пошуки рухових рішень. Музика у цьому контексті виступає не просто супроводом, а активним співтворцем хореографічної композиції, визначаючи ритмічні, динамічні та емоційні параметри руху. Завдяки такій інтеграції хореографічна мова стає більш гнучкою, багатовимірною та чуттєвою, а постановка здобуває цілісність і внутрішню логіку, забезпечуючи глибокий естетичний і емоційний досвід для глядача. Таким чином, робота хореографа з музичним матеріалом є не лише технічним процесом адаптації руху до звуку, а й художнім актом співтворчості. Хореограф постає медіатором між музичною структурою і пластичною інтерпретацією, забезпечуючи цілісність художнього образу.

РОЗДІЛ 2

СЦЕНАРНО-КОМПОЗИЦІЙНА РОЗРОБКА БАГАТОЧАСТИННОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОГО ТВОРУ

2.1. Сценарно – композиційний план хореографічної композиції Обґрунтування вибору теми.

Тема «Симбіоз музичного та пластичного в сучасних танцювальних формах», обрана для демонстрації діалогу музики й руху та пояснення переходу від індивідуального тілесного слухання до спільного пульсу ансамблю. Теоретична частина уточнює ролі ритму, паузи, поліритмії й поліцентричності та систематизує прийоми переведення музичної структури в групову пластику: пауза, канон і контрапункт, фазові зсуви, масові рисунки у взаємодії зі світлом і простором. Електронний матеріал обрано через прозору ритмічну організацію і шарову фактуру, що дають чисті умови для застосування цих прийомів без ілюстративності. Практичну перевірку здійснено в постановці *Слухати тілом*: двохвилинна прелюдія з домашніх фрагментів і основний розділ на трек Franka Potente Believe показують, як індивідуальні траєкторії збираються у спільний рух. Результати мають наукову новизну і прикладну цінність для постановочної та освітньої практики.

Балетмейстерська експлікація

Тема хореографічної композиції «Слухати тілом»: Відчуття ритму себе та один одного. Шлях до спільного пульсу.

Ідея – Ми всі чуємо музику по-різному, але коли відчуваємо одне одного, народжується спільний ритм і рух.

Надзавдання – Показати індивідуальність тілесного слухання ритму і шлях, яким взаємний резонанс перетворює його на спільний рух.

Жанр – музично-хореографічний перформанс (пластична драма).

Форма – масова хореографічна композиція.

Стиль хореографічної лексики: хіп-хоп, неокласика, модерн та імпровізація (відчуття тіла).

Лібрето

Невимушений ритуал щоденних жестів поволі налаштовує солістку на внутрішній рух і спонукає зробити крок за межі дому — у вечірній простір, де можна відчувати присутність інших. Замкнувши двері й стиха взявши ключі, вона переходить у напівтемряву, що веде до кола дівчат, які вже перебувають у танцювальному очікуванні.

Кожна з них по-своєму вловлює музику, і ці індивідуальні струмки руху об'єднуються, поступово вплітаючи солістку в спільний пульс.

Між нею та однією з дівчат виникає момент тонкого естетичного резонансу — взаємне захоплення пластикою, що народжується без слів. У хвили піднесення розгортається послідовність станів і зустрічей, у яких відкривається здатність чути музику не лише внутрішньо, а й разом, тримаючи єдиний ритм тіла й настрою.

Повернувшись додому під враженням прожитого, солістка несвідомо продовжує танцювати — наче її досі обіймає колективний пульс вечора й присутність дівчат.

Хореографічні образи:

Солістка — уважна спостерігачка й дослідниця руху, яка входить у спільний пульс через відкритість до досвіду інших. Її образ — це шлях від внутрішньої зосередженості до відкриття колективного ритму та емоційного резонансу.

Дівчата — варіації образу «кожної себе»: кожна з них утілює інший спосіб тілесного слухання музики, іншу манеру відчувати простір, імпульс і пластику. Вони ніби розкривають перед солісткою палітру можливостей руху — від індивідуальних жестів до спільного ритму.

Епізод «іскри» — короткий момент естетичного взаєморозуміння між солісткою та однією з дівчат. Це не романтична лінія, а раптовий вибух

пластичної гармонії: коли два рухи випадково збігаються в одному пульсі й народжують відчуття тонкого резонансу.

Музична основа:

Прелюдія — Nocares (Aphex Archive).

Основна частина — Franka Potente — Believe.

Жанр музики:

Прелюдія — атмосферна електроніка / ембієнт, IDM.

Основна частина — клубна електроніка: 4/4 техно/хаус із вокалом.

Музичний розмір:

Прелюдія — вільна метрика (умовний 4/4 для рахунку).

Основна частина — 4/4, чіткий рівний пульс.

Використані інструменти / звуки:

Прелюдія — синт-пади й дрони, текстурні шуми, м'яка електронна перкусія, ревербераційні хвости.

Основна частина — лід-вокал, програмовані електронні ударні (kick, snare/clap, hi-hat), синтезаторний бас, синт-пади, лід/арпеджіаторні фрази, шумові свіпи та фільтр-ефекти переходів.

Тривалість композиції: 7 хвилин

Художнє оформлення: Мінімалістичний темний простір без буквального означення локації; акцент на силуеті, диханні, відблисках. Прелюдія — тепла «домашня», основна частина — контрастніша й чистіша, що підкреслює перехід від приватного до спільного.

Світлове оформлення: Переважають насичені відтінки червоного, фіолетового та рожевого; за потреби — біла базова підсвітка для ключових взаємодій. Зміни світла прив'язані до руху дівчат і контрастів епізодів, щоби передавати атмосферу та підкреслювати драматургічні акценти.

Костюми: Чорно-біла палітра з вільним доббором силуетів (топи, майки, кофти, штани, спідниці). Кожна формує образ під власне відчуття музики; єдина палітра забезпечує цілісність кадру, варіативність підкреслює індивідуальність.

Драматургія хореографічної композиції

Експозиція: Дім. Невимушені щоденні жести збирають увагу в тілі; у тиші проступає власний пульс і тихе очікування зустрічі.

Зав'язка: Тінь простору. Чіткий пульс веде до знайомства з різними ритмами — народжуються перші дотики.

Розвиток дії: Зустрічі стають ближчими. Кожна по-своєму відчуває музику і ділиться цим; з'являється мить тонкого резонансу, що підхоплює всіх і збирає хвилю у спільний пульс.

Кульмінація: Відчиняється глибина. Подих, рух і пауза. Поодинокі, внутрішні відчуття не зникають, але звучать як одне серцебиття.

Розв'язка: Сповільнення. Солістка танцює сама, але вже вдома зберігаючи внутрішній спільний пульс.

Архітектоніка хореографічної композиції

Експозиція (00:00–02:05, 4/4) побутові жести ритмізуються, малий радіус руху, тепле світло, перехід — ключі, зачинення дверей, затемнення.

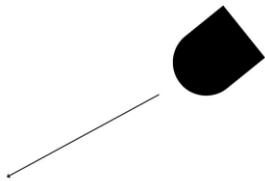
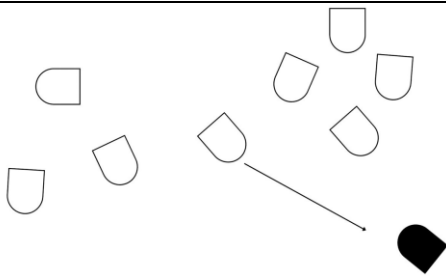
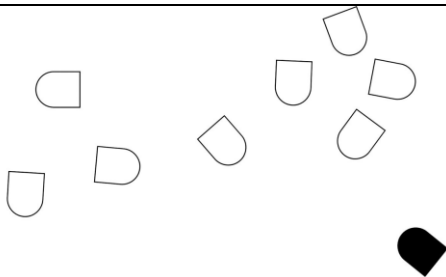
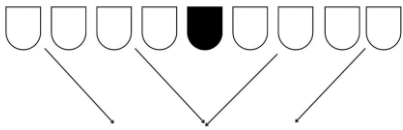
Зав'язка (02:05–03:51, 4/4) тінь простору; чіткий пульс; вхід діагоналлю; короткі синхрони біля стіни; діагоналі та півколо.

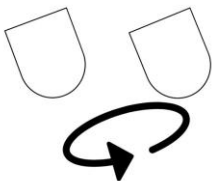
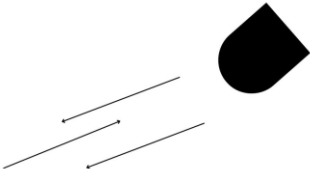
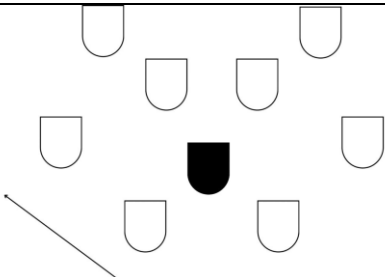
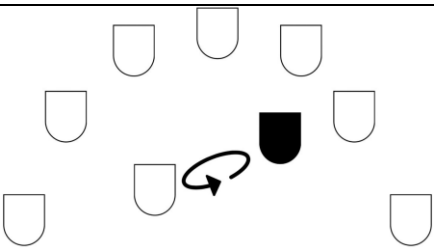
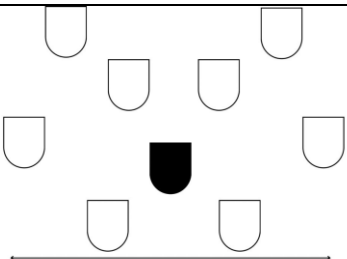
Розвиток дії (03:51–05:14, 4/4) резонансний дует у центрі; підхоплення ансамблем; широкий фронт/коло; перестроювання кожні 2×8; контрапункт, фазові зсуви.

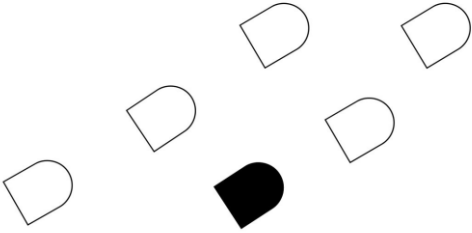
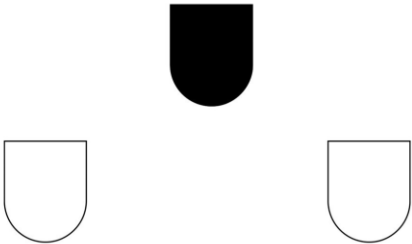
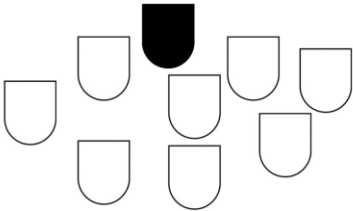
Кульмінація (05:14–06:35, 4/4) спільне сповільнення; робота на підлозі; протяжні фрази й паузи; локальні світлові плями; єдиний пульс.

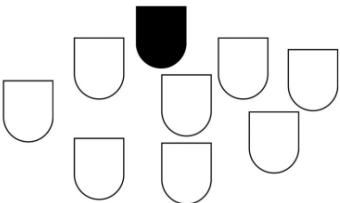
Розв'язка (06:35–07:08, 4/4) згасання хвилі; група розчиняється; повернення домашнього кадру; тихий рух; затухання світла/звуку.

2.2. План мізансцен хореографічної композиції

№	Малюнок танцю	Такт	Опис
Експозиція			
1		1-58	Дім. Збори солістки до вечірнього простору.
Зав'язка			
2		58-64	Тінь простору.
3		64-68	Чіткий пульс до знайомства.
4		68-72	Чіткий пульс з іншим ритмом.
5		72-82	Відчуття одне одного.

6		82-96	Вираження відчуття ритму по-своєму.
7		96-98	Вона на піднесенні зливається з їхніми диханнями.
8		98-114	Народження спільної фрази руху.
Розвиток дії			
9		114-134	Момент тонкого естетичного резонансу.
10		134 -162	Мить яка підхоплює всіх і збирає хвилю у спільний пульс.
Кульмінація			

11		162-178	Відчиняється глибина. Подих, рух і пауза.
12		178-182	Рух. Відчуття.
13		182-194	Поодинокі, внутрішні відчуття руху не зникають.
14		194-206	Вибух пластичної гармонії.
15		206-210	Одне серцебиття.
Розв'язка			

16		210-218	Згасання потоку руху.
17		218-228	Повернення домашнього кадру. Спокій.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження симбіозу музичного й пластичного в сучасній хореографії систематизовано підходи до їх узгодження. Доведено, що взаємодія музики й руху є рівноправним діалогом: музика визначає ритм, метр, фактуру й форму, а пластика вибудовує власну ритміко-просторову логіку — узгоджується зі звуком, контрапунктує або керовано відхиляється відповідно до драматургії. Уточнено принципи метроритмічної відповідності та керованих відхилень, кореляції шарів звуку і шарів руху, ролі паузи як смислотвірного елемента, просторових відповідників музичним формам і світла як драматургійного партнера.

Проаналізовано сучасні постановочні стратегії й виокремлено сталі практики: побудову драматургії від пульсу; поліфонію руху через канон, контрапункт і фазові зсуви; поєднання лексик хіп-хопу, неокласики та модерну з керованою імпровізацією; використання тиші, синкоп і оф-бітів для створення напруги; світлові контрасти як маркери вузлів дії. Показано, що електронна музика з луговою будовою, поступовим нашаруванням і виразним грувом безпосередньо впливає на темпо-ритм, довжину фраз і характер ансамблевих рисунків, підтримуючи стилістичні мікси.

Сформовано дієвий інструментарій адаптації пластики до електронної фактури: робота з паузою і диханням, канон і контрапункт, фазові зсуви між групами, накопичення масових рисунків і швидкі перестроювання, чергування ансамблю та індивідуальних висловлювань, узгодження лексики з урахуванням шаровості звуку. Запропоновано узгоджену модель постановочної адаптації, що послідовно поєднує аналіз шарів, пульсу і форми треку, проєктування рухових мотивів і ансамблевих рисунків, прив'язку світлових акцентів до драматургії та репетиційний перехід від індивідуального «тілесного слухання» до спільного пульсу ансамблю.

Практичну апробацію здійснено у композиції «Слухати тілом». Двохвилинна прелюдія на нейтральному звуковому тлі переводить увагу з приватного простору до сценічного; п'ятихвилинна основна частина на трек

Franka Potente “Believe” показує, як солістка, виділена за виразністю в кадрі, входить у простір клубу, знайомиться з локацією й виконавицями, а ті демонструють власні способи входження в режим і вводять її у спільний пульс. Коротка іскра взаємного захоплення пластикою переходить у різнопланові комбінації; фінальна петля повертає героїню до домашнього танцю. Світлове рішення у відтінках червоного, фіолетового та рожевого з білою опорою підкреслює ритмічні й смислові вузли та підтримує загальну драматургію.

Наукова новизна полягає в операціоналізації поняття «тілесного слухання» та у впровадженні моделі постановочної адаптації для роботи з електронною музикою, що інтегрує музично-аналітичний і просторово-пластичний підходи в єдину композиційну логіку. Практична значущість полягає у придатності моделі для навчання та постановочної практики різних стилів і форматів, а також у можливості масштабування підходу до інших електронних треків.

Перспективи подальших досліджень пов’язані з перевіркою моделі в інших жанрах і метричних організаціях, у більших складах виконавців та зі змінними світловими системами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аналіз рухів Рудольфа Лабана. URL: <https://totemdancegroup.com.ua/%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7-%D1%80%D1%83%D1%85%D1%96%D0%B2-%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%84%D0%B0-%D0%BB%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B0/> .
2. Бондаренко А. І. Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми : навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 284 с.
3. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом : посібник для студентів-хореографів мистецьких навчальних закладів України І-ІІ рівнів акредитації (видання друге, виправлене та доповнене). Львів : Сполом, 2007. 96 с.
4. Голдрич О. Хореографія : посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.
5. Георгіца Ж. В., Медвідь Т. А. Симбіоз музичного та пластичного в сучасних танцювальних формах. *Перспективи розвитку сучасного мистецтва хореографії : матеріали Першої Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції*. 2024. С. 18-21.
6. Дужич-Ніколайчук В. І. Музика в композиції хореографічного твору. *Актуальні питання сьогодення*. 2018. С. 116-118.
7. Іванчук А. Феноменологічна концепція «тіла» у творчості М. Мерло-Понті. *Проблеми гуманітарних наук. Серія Філософія*. 2015. № 35. С. 123-132.
8. Кундис Р. Ю., Никорович І. Ю. Особливості роботи з музичним матеріалом в постановочній діяльності студентів-хореографів. *Молодий вчений*. 2021. № 12. С. 140-144.
9. Пухальський Т.Д. Інформаційні технології у музичному мистецтві : комп'ютерне моделювання та аранжування музичних творів : навчальний посібник. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024. 208 с.

10. Теорія танцювального жесту Рудольфа фон Лабана. URL: <https://studfile.net/preview/5045025/page:24/>
11. Chunky Move : Mortal Engine. URL: <https://www.backstage.com/magazine/article/chunky-move-mortal-engine-57555/>
12. Decadance #23 by Ohad Naharin Performed by The Batsheva Ensemble. URL: <https://batsheva.co.il/en/repertory/decadance-22/>
13. Elevated visions : how William Forsythe changed the face of dance. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/07/in-the-middle-somewhat-elevated-william-forsythe-dance>
14. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, 1980.
15. Newlove J. Dalby J. *Laban for All*, Nick Hern Books, London, 2005.
16. North A. C., Hargreaves D. J. Music and driving game performance. *Scandinavian Journal of Psychology*. 1999. 40(4). P. 285-292.
17. Pierce A. *Deepening Musical Performance through Movement : The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Indiana University Press, 2007.
18. Review : Pina Bausch's Vollmond – you've got to see it to believe it. URL: <https://www.gramilano.com/2025/02/review-pina-bausch-vollmond/>
19. Snoman R. *Dance Music Manual*. 5th ed., Routledge, 2024.
20. Susan Leigh Foster *Choregraphing history*. The Routledge Dance Studies Reader, 2010.
21. Twyla Tharp Dance Diamond Jubilee Featuring Third Coast Percussion and Vladimir Remyantsev, piano. URL: <https://calperformances.org/events/2024-25/dance/twyla-tharp-dance-diamond-jubilee-featuring-third-coast-percussion-and-vladimir-remyantsev-piano/>
22. Vollmond. URL: <https://videotanz.ru/dance/vollmond/>
23. William Forsythe, *Improvisation Technologies*. A tool for the Analytical Dance Eye, 1999.

24. William Forsythe : Improvisation Technologies – The Lectures website launch. URL: https://www.e-flux.com/announcements/543656/william-forsythe-improvisation-technologies-the-lectures-website-launch?utm_source=cha

25. Winterreise : Ballet by Christian Spuck. URL: <https://marquee.tv/videos/opera-zurich-winterreise-christian-spuck>

Додаток А

Рис. 1.



Вистава

«Vollmond», Піна Бауш

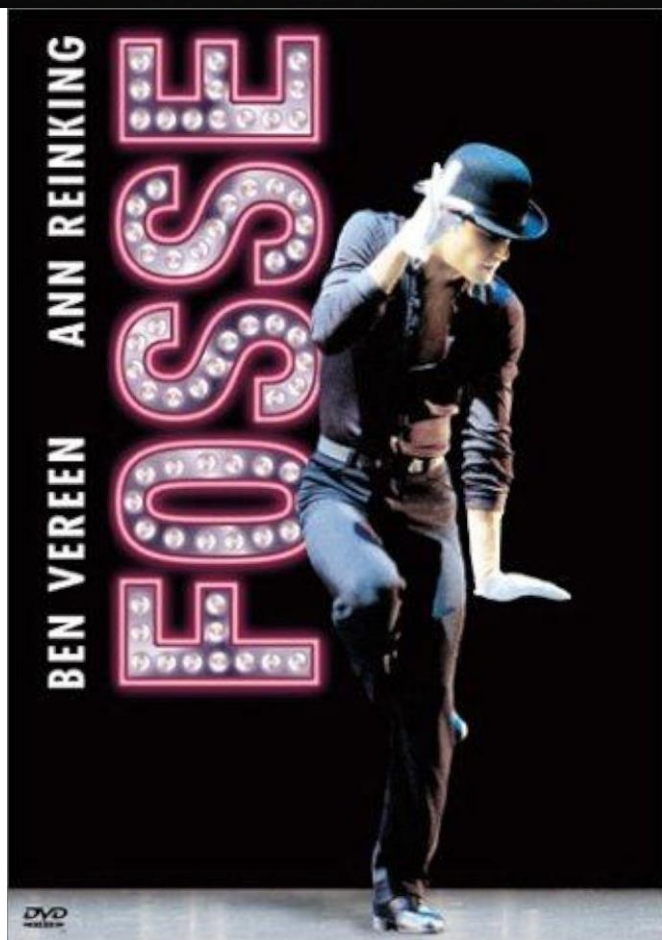
Додаток Б



Рис. 2.



«Rothko

Постановки «Fosse» та
«Chapel», Вільям Форсайт