

**ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ  
ІМЕНІ ІВАНА БОБЕРСЬКОГО  
ФАКУЛЬТЕТ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

**ТЕМА: ЗВ'ЯЗОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ  
ТА МУЗИКИ**

тези лекцій - 2 год. для студентів V курсу з дисципліни:

**«ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»  
Другого (магістерського) рівня вищої освіти  
За спеціальністю 024 «Хореографія»  
Галузі знань 02 «Культура і мистецтво»  
Кваліфікація: магістр хореографії  
Освітньо-професійна програма – Хореографія**

Розробив: викладач Бойко А.Б.,

викл. Мартинюк О.В.

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри хореографії та  
мистецтвознавства

Протокол №1 від «31» серпня 2022 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. \_\_\_\_\_ Сосіна В. Ю.

## **Тема: Зв'язок хореографічної лексики та музики**

### **План.**

1. Значення хореографічного ритму.
2. Хореографічні ритмічні угруповання.
3. Темп та деякі прийоми виконання руху відповідно до музичного супроводу.
4. Нюансування хореографічного па.

Хореографічна лексика тісно поєднується з музикою, важливе значення під час виконання руху має зв'язок останнього з метро-ритмічною будовою музичного супроводу, його темпом, динамікою тощо. Існують навіть своєрідна манера виконання хореографічного па на паузі, синкопі, затакті та певне його гіпсування.

Протягом певного відрізка часу відбувається своєрідне чергування структурних елементів виконуваного руху, за якого початок (акцент) припадає здебільшого на основний елемент. Від зміни виконання елементів руху в часі залежить і його ритмічна будова.

У хореографії, як і в музиці, є певна тривалість виконання того чи іншого елемента: вісімка, чвертка, половина – на них і припадає акцентований основний елемент руху. Певна рівномірність існує як у виконанні окремого руху, так і в комбінації. Саме така зміна тривалості окремих структурних елементів руху, їх акцентування, наголос і складають своєрідний хореографічний ритм. Навіть у межах одного такту того чи іншого музичного розміру маємо різноманітні співвідношення часток руху та музики, що сукупно складають ритмічний малюнок.

Порівняймо виконання звичайного потрійного кроку в українському хороводі, козачку та вальсі. Незважаючи на те, що основний елемент руху (перший широкий крок) у всіх варіантах один і, до того ж, навіть його наголошення, незалежно від різноманітності музичних розмірів, ідентичне (основний елемент припадає на акцентовану долю такту), потрійний крок

виконується у різних ритмах. Часове співвідношення елементів руху у трьох його варіантах різне, не збігається з їхньою тривалістю, яка залежить від музичного супроводу.

Хоровод виконується у розмірі  $3/8$ , козачок -  $2/4$ , вальс -  $3/4$ . У першому разі основний елемент припадає на першу вісімку; в другому – також, остання вісімка вже є своєрідним затактом до виконання наступного руху; у третьому – основний елемент припадає на чвертку.

Ритми хороводу, козачка, вальсу абсолютно відмінні. Отже, ритм відіграє важливу роль у хореографічному мистецтві. Певна ритмо-формула вже сама собою характеризує різновиди українських народних танців: гопака, козачка, хороводу, кадрилі, коломийки, польки.

Визначимо роль і значення ритму та метра для танцювальної лексики. Зв'язки між окремими елементами музики, руху, жесту, пози, поступово перетворювалися на аналогію у широкому розумінні цього слова між мелодичною та хореографічною фразою, реченням, періодом і, нарешті, цілим твором.

Завдяки взаємозв'язку музики та хореографічного па танець сприймається як за закінчений мистецький твір. Реформатор балету Ж.-Ж. Новерр дуже влучно характеризує значення музики для хореографічного твору: «Музика для танцю є тим самим, що слово для музики. Цим порівнянням я хочу сказати лише одне: танцювальна музика являє собою (або повинна являти) своєрідну програму, котра визначає і зумовлює рухи та гру кожного танцівника, останній, таким чином, повинен передати зміст програми, зробити її дохідливою за допомогою енергійних і виразних жестів та оживлення грою обличчя».

Серед різноманіття музичних розмірів, притаманних українським танцювальним мелодіям, найхарактернішими є два, у яких акценти (сильні долі такту) повторюються рівномірно через одну долю – дводольний та через дві долі – тридольний.

Найтиповіший простий дводольний розмір -  $2/4$ . У ньому створено більшість танцювальних мелодій: хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, польки, кадрилі, сюжетні танці.

Прості тридольні розміри -  $3/8$  і  $3/4$  використовуються найчастіше у весняних та купальських хороводах, щедрівках: «Коструб», «Женчичок-бренчичок», «Зайчику, зайчику, мій братчику», «Ой на Івана, на Купала», «Прилетіла ластівонька».

Простий тридольний розмір -  $3/4$  зустрічається у традиційних іграх-хороводах «А вже весна, а вже красна», «Ой Іванку наш, вінку», «Зав'ю вінки та на святки», «Та виплинь, селезню», «Благослови, мати»; у щедрівках – «В полі плужок ходить», «Із-за гаю зеленого», «Ой у полі при дорозі»; в іграх з козою: «Ой, го-го-го, коза», «Коза», а також в сучасних танцях. Розглядаючи танцювальні рухи, зафіксовані у записі, особливо з дрібною структурою і зміщеним акцентуванням (синкопою – зміщення акценту з сильної долі такту на слабку) хореограф спочатку повинен розкласти їх на складові частини, а вже потім поєднати кожну з музичним матеріалом. Таке дрібнення потрібне для встановлення органічної єдності та відповідності музичного і танцювального елементів, розкриття музичного і хореографічного змісту твору в цілому, нюансування окремого руху.

На превеликий жаль, балетмейстери у своїх постановках (найчастіше в самодіяльних колективах) не завжди цього дотримуються, а тому припускаються значних неточностей, тобто порушують органічну єдність музичного матеріалу з хореографічним текстом. До козачків, коломийок, метелиці потрапляють рухи, які зовсім не відповідають структурі танців.

У музиці для зручності читання нотного матеріалу використовується угруповання, тобто поєднання нот у групи.

Хореографія також вимагає ритмогрупування, або поділу, розчленування у кожному такті метричних долей на відповідні групи, що співвідносяться за тривалістю з елементами чи з танцювальним рухом у

цілому. До речі, музичне та хореографічне ритмогрупування подібні, але не ідентичні.

Метричні доли і в музичному, і в хореографічному ритмогрупуванні відділяються одна від одної, складаючи певні групи. У музиці кожна метрична група може ділитися на досить дрібні тривалості (вісімки, шістнадцяті, тридцять другі й т. ін.).

Структура української хореографічної лексики, як правило, і складається з половинок, чверток і зрідка – вісімок, що практично у записах танцю не позначаються.

Музично-хореографічний такт має стільки груп, скільки у ньому основних долей, які об'єднуються, якщо вони однакові й мають тривалість меншу за чвертку (вісімка, шістнадцята).

**Хореографічний** темп – швидкість виконання руху, залежна від пульсування метричних долей у музичному супроводі. У сукупності з іншими виражальними засобами темп є одним з чинників, що сприяє визначенню характеру твору, створює певний емоційний настрій.

Число темпів у народі сценічній хореографії більш-менш сталі. Хореографічні темпи діляться на повільні, помірні та швидкі.

У повільному темпі виконуються чоловічі рухи, що відтворюють молодецтво, завзяття, різноманітні проходки, великий тинок з упаданням на повороті, присядки-запрошення, присядки-розтяжки, присядки-розтяжки з поворотом, деякі повзунці (повзунець з оплесками, повзунець на тинку), повітряні револьтати, підбивки, великі кабріолі, розніжки, яструби, стрибки, обертання по колу.

Жіночими повільними рухами передають урочистість, граційність: хороводні ходи, доріжки, упадання, види низьких тинків, деякі вірьовочки, повільне кружляння на місці, вихилясник з упаданням.

Характер руху визначає, як його виконувати: широко (Largo), повільно (Adagio) чи важко (Grave).

Повільний темп може витримуватись, наприклад, протягом усього хороводу; іноді він служить своєрідним підготовчим моментом для швидких рухів у гопаках, сюжетних танцях. До того ж, повільний темп сприяє виділенню окремих деталей, підкресленню колориту, манери виконання хореографічного па.

У «середніх» темпах – повільно (*Andante*), помірно (*Moderato*), досить жваво (*Allegretto*), помірно-швидко (*Allegro moderato*), виконуються певні сталі рухи більшості українських танців: потрійні кроки, деякі ходи польок, кроки-біги, різновиди вихилясників, сверделець, чимало вірвовочок, всі дрібушечки, частина вибиванців, підкуйок, плескачків, майже всі присядки, повзунці, партерні револьтати, парні оберти на місці та з просуванням, голубці, підбивки, підсічки.

Швидкі темпи – швидко (*Allegro*), жваво, пожвавлено, моторно (*Vivo*, *Vivace*), швидше (*Presto*), дуже швидко (*Prestissimo*) пов'язані з вираженням життєрадісних почуттів, великої енергії, святкового настрою, а також відображенням певних драматичних колізій, неспокою, збудження.

У швидких темпах виконується багато рухів українського танцю: різновиди та комбінації танцювальних бігів, деякі кроки, бігунці, низькі тинки (у швидкому темпі вони здебільшого виконуються на місці та в комбінації з іншими рухами), вихилясники, вірвовочки, деякі вибиванці та підкуйки (у швидкому темпі здебільшого, виконуються через паузу, тобто через вісімку або чвертку), значна кількість присядок, повзунців (деякі з них також виконуються через паузу) млинки, оберти партерні парні на місці, оберти партерні з просуванням.

Відзначимо що, хоча деякі рухи можна виконати у швидкому та помірному темпах, існують певні межі темпового виконання руху, при порушенні яких втрачається не колорит, а й змінюється їхня структура.

Темпи деяких рухів інколи розгортаються від повільного до помірного, нарешті, до швидкого. Це може бути у повзунцях, обертаннях та інших віртуозних рухах.

Темп виконання бігу, безперечно, залежить від майстерності виконавця. Проте найголовніше – це зуміти відтворити той, який вимагається змістом твору, задуманий його постановником, творцем. Особливого значення набуває цей чинник у хореографічних композиціях, де зустрічаються не тільки різноманітні темпи, але й усіляке їх допоміжне нюансування. Таким чином, кожний рух має певну темпову зону, в межі якої його виконання сприймається як цілком закономірне. Це пов'язано з жанром твору.

У розділі «Морфологія руху» затакт розглядався, так мовити, в чистому вигляді. Проте, затакт використовується і, для побудови синкопованих хореографічних лексичних утворювань. Для цього затактову частину руху переносять на сильну долю, тоді на слабку припадає виконання основного елементу. У танці в даній ситуації відчувається невідповідність ритмічного та метричних акцентів музики елементам руху, тобто хореографічна синкопа.

Порушення ритмічного порядку – один із засобів, в якому одержуємо несподівані акценти, що додає незвичайний характер виконанню руху.

Синкопа створюється і тоді, як звук слабкої долі таки звучить і на наступній сильній долі, по паузі, що припадає на акцентовану долю такту.

Безумовно, використовуються синкопи в танці значно рідше, порівняно, скажімо, з румунськими, польськими, російськими танцями, де цей ритмічний нюанс становить важливу характерну ознаку національної хореографії. В українській хореографії синкопа можлива при виконанні різноманітніших елементів дрібушок, вибиванців, плескачків. На синкопованих рухах будуються цілі танцювальні позиції: «Плескач» П. Вірського, гуцульські «Пастушкові коломийки» Я.Чуперчука, «Лісоруби», «Чабани» В.Петрика та ін. Використано синкопи і в народних танцях, як «Ковалі», «Шевчики».

Аналізуючи рухи українського танцю, робимо висновок, що значній частині па (розніжках, яструбах, щупаках, стрибках тощо), а також у віртуозних закладках основний елемент руху припадає на слабку долю такту. З наведених прикладів стає зрозуміло, що поруч з суто синкопою у танцях

існує своєрідна хореографічна синкопа, яка не позначається в музичному супроводі, але виникає при виконанні певної групи рухів.

Інша справа, що ці рухи можна виконати у різноманітних прийомах, проте, саме виконання на синкопі надає їм оригінальності, своєрідності.

Хореографічна фермата, як і в загальній ферматі, дає право правильно збільшувати тривалість руху і використовується для: окремих значущих часток того чи іншого руху; кульмінаційного моменту лексичного розвитку, у кабріолях, стрибках, ускладнених закладках, віртуозних рухах; визначення початку руху, що символізує широкий розмах танцю; відтворення затримки у виконанні хореографічного па; розмежування різнохарактерних творів.

Техніка виконання того чи іншого па на ферматі залежить не тільки від майстерності, природних даних виконавця, а й від характеру твору, його змісту, задуму постановки.

Відтак, виконання рухів на ферматі – досить поширений прийом в українській хореографії, а використання її в конкретних умовах – важливий засіб виразності.

Іноді в загальному хореографічному контексті па чи його окремі елементи виконуються під час паузи в музичному супроводі. До цього прийому звертаються переважно в рухах, що мають здрібнену структуру та чітко окреслену ритмомелодику: дрібушках, підкуйках, плескачиках. Як художньо-виражальний засіб музична пауза у такому разі може тривати цілу ноту; половину, чвертку, вісімку. Дрібніші паузи у танцювальній практиці не використовуються. На музичній паузі виконуються чоловічі, і жіночі рухи. Вона може повторюватися у музичному супроводі кілька разів.

Збагачує палітру танцю і укрупнений, порівняно з музичним, хореографічний ритмічний малюнок. Доведемо це на прикладах.

Вихилясник, як правило, виконується на один такт: на першу чвертку робоча нога виводиться на носок убік, на другу переводиться з носка на каблук. У швидких темпах рух потребує певного завершення, для чого поєднується в наступному такті з потрійним притупом.



Виконаємо цей рух, «укрупнюючи» його ритмічно-хореографічний малюнок. На першу чвертку 1-го такту робоча нога відводиться вбік (стійкий елемент); на другу чвертку лишається у тому ж положенні. На першу чвертку 2-го такту – переводиться з носка на каблук (нестійкий елемент), на другу чвертку це положення фіксується.

За використання такого ритмічного прийому рух не потребує подальшого завершення і може вільно об'єднуватися з наступним па.

Традиційно повзунець – окраса гопака та інших споріднених танців. На один такт рахунку 2/4 на повному присіданні викидають поперемінно випростані у коліні та підйомі то праву, то ліву ногу.

Відтворимо цей рух з паузою через чвертку, або, як кажуть хореографи, через «раз – і». Тоді рух виконуватиметься на два такти, На 1-й такт виноситься уперед права нога, на 2-й – ліва.

Такий прийом використовується у багатьох різновидах вихилясників, вірьовочок, плескачів, повзунків, присядок.

Варто зауважити, що цілий ряд рухів в українській хореографії взагалі виконується з укрупненням хореографічного малюнка: деякі закладки, револьтати, стрибки на місці, з просуванням, стрибки – оберти. Віртуозні па зумовлюється самою природою українського танцю, що має у своєму лексичному арсеналі значну частину складних рухів, використання яких у дещо уповільненому темпі в загальному хореографічному тексті призведе до зниження емоційного тону танцю, а інколи навіть і до спотворення музичного супроводу.

Укрупнення хореографічного ритмічного малюнку, крім використання його в сольних, дуетних, масових побудовах, буває особливого значення в хореографічній поліфонії завдяки виконанню рухів (не тільки ідентичних, а й діаметрально протилежних) у різних метроритмах за одного музичного супроводу.

Приклади хореографічної поліфонії маємо у роботах: Вірського – «Гопак», «Ми з України», «Добрий вечір»; Кривохижі – «Ятранські весняні

ігри», В. Михайлова – «На Січі Запорозькій», К. Василенка – Козацькому роду нема переводу».

При виконанні багатьох українських рухів (притупів, вибиванців, дрібушок, плескачів та ін.) неабияке значення має утворення ступеня гучності, «звучання» тієї чи іншої частки.

Зупинімось на принципах виконання звичайного тинка. В хореографічній партії з різко підкресленою темою туги чи жалю виконується легко на півпальцях без характерного притупу на основному структурному елементі. В масовому гопаковому танці цей елемент уже підкреслюється незначним притулом всією стопою або подушечкою лівої ноги, а в героїчному чоловічому акцентується гучним притупом. Найелементарніший потрійний крок можна виконати на пальцях і з акцентом - притупом на каблук: потрійний притуп на півпальцях або з притупом на всю стопу.

Таким чином, сила виділення, так би мовити, звукового підкреслення того чи іншого елемента руху залежить від художніх завдань, які стоять перед постановником. Так, той потрійний притуп можна виконати в різних звукових забарвленнях не тільки в одному танці, але навіть і в одній фразі, наприклад, запрошення чоловіками дівчат до танцю про виході на гопак, а відповідь – згода дівчат.

Розглянуто найпростіші рухи українського танцю, котрі, на перший погляд, і не мають особливої звукової основи, на відмін скажімо, від яскраво виражених елементів гучності в дрібушках, вибиваннях, плескачиках тощо. Ці групи рухів, про що свідчать надзвичайно влучні народні образні назви, мають у своїй виразні звукові елементи.

У дрібушечках – це безперервні удари каблуками ніг по підлозі, у вибиванцях – удари всією стопою, у плескачиках – своєрідні ритмічні оплески долонями, оплески по халявах, литці, стегну. Рухи, що входять до цих груп, дуже часто поєднуються з іншими різновидами, створюючи оригінальні ритмічні малюнки нового комбінованого па. Так, подвійна вірвовочка виникла завдяки уривчастим ударам робочої ноги; присядка –

кінцівка закінчується акцентованим притупом робочої ноги, присядка з плескачиками по халявах, з ударами по підшві – поєднання присядки та плескачиків; поліський ключ з затактом, вибиванець на каблук, синкоповані переступи виникли від ударів робочої ноги по підлозі.

Поєднання руху з певним звуковим забарвленням маємо і в повзунці з оплесками по халявах, крутні подвійній в дрібушечці у повороті, повітряному турі з підбивкою по правій нозі, присядках-запрошеннях і у багатьох інших рухах.

Інколи гучність використовується і як зображувальний засіб, аби зосередити увагу глядача на тому чи іншому епізоді, моменті (притупи, перескоки тощо).

Разом з ним, існують рухи, гучність яких не підкреслюється так вже різко, а відчувається через виражальний характер того чи іншого па. Яскравим прикладом можуть служити різноманітні голубці, кабріолі, підбиванці. Саме незначні удари каблуками в голубцях, удари подушечками ніг в кабріолях і складають сутність цих рухів, їхню оригінальну структурну побудову.

Аби наголосити на тому, що гучність, тобто зміна в силі звучання того чи іншого елемента руху, є важливим засобом майстерності, звернемося до прикладів із практики («Чумацькі» П. Вірського).

Рухи українського танцю багаті на звукове забарвлення. Це різноманітні плескачки зі своєрідними ритмами, всі учасники підбадьорюють соліста чи солістку, в буковинських, гуцульських танцях ці ж плескачки виконуються з певними елементами руху.

Хореографи ще мало використовують дрібушечки, вибиванці, вважаючи, що ці рухи не притаманні народній українській хореографії. Назви традиційних народних танців «Дрібушечки», «Виступець», «Вибиванець» спростовують такі ствердження.

Поруч з метроритмічною характеристикою руху існує ще й нюансування хореографічного па. В чому воно полягає? При виконанні руху

з однією структурою в різних хореографічних контекстах та жанрах відчувається певна своєрідність. Так, скажімо, стрімкий бігунець у танцях гопакового типу відрізняється від бігунця в ліричних фрагментах постановок, хороводах, де він виконується м'яко, з незначним просуванням уперед.

Присядки в козачку робляться м'яко, з округлими рухами, а в гопаку, як правило, динамічно, ніби карбуючи кожний елемент, Своєрідність виконання притаманна і окремим виконавцям. Виступи Г. Чапкіса, В. Добровольського, братів Олександра та Петра Колосків, О. Доріченка – солістів Державного заслуженого нічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського та заслуженого академічного народного хору України Г. Верьовки – викликали захоплення. Повзунці у їхньому концертному виконанні за структурною будовою не відрізняються від інших, проте своєрідна посадка, характерна лише для них, дає можливість зробити цей рух не тільки у надзвичайно швидких темпах, але й при цьому м'яко викосити робочу ногу, випрямляючи її у підйомі. Саме цей штрих і лягає в основу незвичайності їхніх повзунців. Незвичайна координація рук, вибір положень тулуба, невимушеність виконання надають цим па оригінального забарвлення.

На нюансування руху впливає музичний лад. Мажорна мелодія надає рухові динамічності, мінорна – плавності, елегійності. Найбільш це відчувається при зміні характеру музичного супроводу, тобто при переході мажорного ладу до мінорного – і навпаки.

Певного нюансування потребує виконання музичного супроводу в низькому, середньому чи високому регістрах. Коли мелодія звучить у низьких регістрах, падебаск, наприклад, слід робити широко, з акцентуванням кожної, навіть прохідної частки руху, а у високому регістрі цей рух потрібно виконувати плавно без підкресленого акцентування.

З регістрами часто пов'язуються і контрастні поєднання у динаміці виконання руху, яка залежить від напруження чи розслаблення м'язового апарату. Так, при виконанні повітряної розніжки енергія, що витрачається на виконання цього руху, концентрується під час кульмінації у найвищій точці

злету, в процесі приземлення м'язове напруження зменшується, відбувається спад динамічної лінії.

Таких прикладів можна навести безліч. Отже, виконанню кожного руху передують напруження м'язового апарату з наступним його розслабленням.

Хореографічні штрихи – певні прийоми інтонування, того чи іншого руху – також пов'язуються з музичним супроводом.

Наприклад, уривчасте виконання руху, що використовується здебільшого в дрібушечках, вибиванцях, різновидах обертів, і плавне, особливо відчутне в жіночій лексиці, мають відповідники у музичних штрихах. У першому разі в музичному супроводі – стакато, у другому – легато. Ці музичні штрихи певною мірою підказують танцюристу, як слід відтворити характер руху.

Хореографічним штрихом вважається навмисне виділення деталі при виконанні руху, яка надає йому привабливості, оригінальності, навіть деякої своєрідної неповторності. Ці нюанси з'являються здебільшого за координації положень руці голови, плечей, у незвичайному ракурсі тощо. Навіть погляд інколи відіграє вирішальну роль у створенні хореографічного образу. Наочним прикладом цього можуть бути образи дівчини, старого та хлопця у вертепній сцені «Ой під вишнею», які втілили актори В. Таланова, В. Побєжимов та В. Лимар. Ці творці танцю знайшли вдалі штрихи, які навіть за виконання відомих па все ж надають їм дещо іншого забарвлення. Необхідно сказати і про чистоту виконання того чи іншого, відшліфованість його структурних часток, тобто своєрідну хореографічну дикцію. Дуже прикро бачити, як непідготовлений танцюрист виконує складний рух нечітко, зі значними огріхами, коли трапляється, що увесь колектив через деякий час після хореографічного номера ніби «затанцьовує» його, і праця балетмейстера – постановника зводиться нанівець, втрата чіткої хореографічної дикції призводить до цього. Є приклади збереження протягом тривалого часу цілих елітних вистав, окремих хореографічних шедеврів, Балетмейстери, які працюють у галузі народно-сценічного танцю, повинні

зберігати кращі номери програми. Танці П. Вірського, номери з репертуару Українського та Закарпатського Державних народних хорів, заслужених та народних самодіяльних ансамблів є нашою національною гордістю, представляють світові школу українського хореографічного мистецтва.

## Література

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К.Василенко. – К.: Мистецтво, 1971. – 563с.
2. Гуменюк А. Українські народні танці / А.Гуменюк. – К.: Академія Наук України, 1962. – 359с.
3. Побережна Г. Загальна теорія музики: Підручник для студентів музично – педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів / Г.Побережна. – К.: Вища школа, 2004. – 298с.