

УДК 793.3:78.01
ORCID iD 0000-0003-1627-6362

О. С. Афоніна

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МУЗИКИ В ТАНЦІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

У статті розглядаються проблеми взаємодії музики і танцю, хореографічної візуалізації музики. На основі вивчення сучасних наукових джерел розкриваються питання творчості знакових постатей у хореографії, які здійснили вплив на хореографію ХХІ століття. Авторські рефлексії професійних хореографів спрямували на аналіз вистав Іржі Кіліана «Stoolgame» і Лідії Вос «На межі ілюзії» та виокремлення в них послідовності у взаємодії «музика – танець (хореографія) – візуалізація». Така послідовність визначила специфіку презентації оригінальної музичної композиції норвезького композитора Арне Нордхейма зі смисловим навантаженням від політичних подій (вторгнення радянських військ до Чехословаччини, 1968) у хореографію «Stoolgame» І. Кіліана. Музичний колаж з творів Й. С. Баха, Ф. Трістано, К. Крейга, Д. Хоупа, В. Мертенса, Д. О'Галлорана, В. Аксельрода, Т. Гонсінорі Кондо, Т. Сімони та інших авторів – презентував серію мініатюр Лідії Вос «На межі ілюзії». Музичний колаж з різних стилів у візуалізував хореографічні пошуки авторки. Металеві тембри, побутові звуки посилили виразність сценічного простору з наростаючою емоційною напругою.

Ключові слова: візуальність, музика, танець, культурологія, сучасний танець, хореографія, перформанс, міська танцювальна культура, музичний колаж, інтерпретація, сучасні хореографічні практики.

DOI 10.34079/2518-1343-2025-15-29-7-14

Актуальність проблеми. Музичне і танцювальне мистецтво, тематика їхніх досліджень в українських і зарубіжних наукових, науково-публіцистичних виданнях, як правило, розкривається за напрямками «музичне мистецтво, танець, балет, хореографія», але з точки зору візуалізації музики крізь танець, публікації зустрічаються не часто. Більшість публікацій з'являються як результат співпраці теоретиків і практиків цих галузей. Це закономірно, оскільки саме професійні митці, хореографи, музиканти та дослідники формують академічний дискурс і закріплюють свої ідеї у монографіях, довідковій літературі, науково-методичних студіях. Сучасна хореографія, музичне мистецтво тісно пов'язані із технологіями. Тому вивчення вистав з музикою різних композиторів і стилів, презентація хореографами в танці авторського бачення звукового простору є актуальною і своєчасною науковою проблемою.

У монографії «Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях» (Афоніна, 2025, с. 24–30; с. 31–68) був здійснений аналіз окремих вистав з точки зору візуалізації музики в хореографії. Але кожного дня з'являються нові вистави і вони потребують наукового осмислення.

Огляд останніх публікацій. Для аналізу хореографічних робіт Іржі Кіліана «Stoolgame» (1974) (Kyllian, 2014) і Лідії Вос «На межі ілюзії» (Národní divadlo, 2023), була здійснена спроба з'ясувати напрями наукових досліджень у зарубіжних виданнях з акцентом на взаємодії музика – танець – візуалізація.

Першими були знайдені праці із загальною інформацією – довідники, енциклопедичні словники. Словник-довідник Марти Бремсер «50 сучасних хореографів» (Bremser, 2011) містить перелік видатних митців та їхніх головних робіт. Праця Гельмута Плебста «Нова хореографія в суспільстві видовищ» (Ploebst, 2001) розкриває творчість таких знакових постатей, як Мер Стюарт, Віра Мантеро, Ксав'є Леруа, Бенуа Лашамбр. Видання Йохена Шмідта (Schmidt, 2002) «Історія танцю ХХ століття з 101 портретом» презентує панораму хореографічного мистецтва ХХ століття, зокрема художнім контекстом і творчості Айседори Дункан, Ніжинського, Джорджа Баланчина, Марти Грем, Мерса Каннінгема, Ганса фон Манена, Вільяма Форсайта і Піни Бауш тощо у хронологічному порядку. Портрети виконавців і хореографів, сцени з вистав, танцювальні етюди ілюструють мистецтво ХХ століття.

Книга Джонатана Берроуза «Довідник хореографа» (Burroughs, 2010) є радше рефлексією автора над методологічними аспектами професійної роботи хореографа, ніж традиційним посібником. Спираючись на власний досвід та досвід митців із різних галузей, він розмірковує над принципами побудови руху: послідовність, повторюваність, пошук оригінальності тощо. Берроуз наголошує, що писати про процес народження танцю складно. Глядачі часто очікують новизни, однак прагнення до оригінальності саме по собі не гарантує її досягнення. Балетна практика показує, що навіть у найсуворішій технічній структурі існує простір для відкриття, адже танцівник постійно взаємодіє зі своїми тілесними та мисленнєвими звичками.

Автор особливу увагу приділяє ролі звичок у танцювальному процесі. Вони формуються через щоденну роботу, повторення рухів до автоматизму, аж до того, що їхнє значення й чуттєвість стають менш помітними. Один із шляхів до творчої свободи виявляються у свідомому порушенні усталених патернів. Проте інший підхід, який Берроуз вважає не менш цінним, є повернення до своїх звичок з новим поглядом, винайдення в них прихованих нюансів і можливостей. Автор пропонує читачеві спробувати зробити танець, використовуючи лише свої звички. Парадокс полягає в тому, що коли танцівник приймає свої звички й перестає навмисно прагнути новизни, він розслабляється. А коли тіло і розум розслаблені, щось нове народжується природно, без примусу (Burroughs, 2010).

Всі дослідження відіграють важливу роль у систематизації знань про музично-ритмічні структури танцю, його історичні трансформації та сучасні тенденції, що сприяє подальшому розвитку хореографічного мистецтва, але вони не розкривають особливості музичного втілення і взаємодії музика – танець – візуальність.

Окремі видання, зокрема, музично-танцювальні дослідження Г. Кляйн поєднують практику і науку. Хореографи, які водночас є науковцями, фіксують свій досвід роботи з танцем і музикою, формуючи теоретичні основи та методологічні підходи до вивчення танцювального мистецтва. У дослідженнях Г. Кляйн поєднує культурну та соціальну теорію з історією тіла і руху, аналізує сучасний танець, перформанс, міську танцювальну культуру та вплив музики на хореографічні практики. Окреме місце у її дослідженнях займає всесвітньо відомий Танцтеатр Вупперталя під керівництвом Піни Бауш (Klein, 2020).

У виданні «Театр танцю Піни Бауш. Компанія, мистецькі практики та прийом» (Klein, 2020) розкривається: специфіка роботи трупи, взаємодія танцівників із музичними структурами. Важливою складовою театру Бауш був взаємозв'язок ритму та драматургії руху у постановках. Численні інтерв'ю з танцівниками, композиторами, постановниками дозволяють зрозуміти глибину творчого процесу над танцювальними композиціями. Г. Кляйн, спираючись на масштабний дослідницький доробок, що охоплює архівний, етнографічний, літературний та соціологічний аналізи, розглядає творчість Піни Бауш у динамічному зв'язку із соціально-політичним контекстом. У

кожному розділі авторка здійснює глибоке дослідження художнього процесу, пропонуючи нові перспективи на творчість П. Бауш, її співробітників і сам танець як соціальну практику. Г. Кляйн застосовує методологічний підхід, що підкреслює багатогранність танцю як результату співпраці різних учасників творчого процесу, роблячи книгу важливою моделлю для аналізу танцювального мистецтва.

Найбільша книга про П. Бауш, творця однієї з найвпливовіших естетик танцю нашого часу. Справді глобальна за своїм масштабом, ретельно досліджена та новаторська у своїй методології праксеології перекладу, книга розповідає про всі аспекти хореографії П. Бауш (Klein, 2020), її унікальний процес і компанію, а також постійний вплив її роботи. Г. Кляйн ставить провокаційні та продуктивні запитання, ілюструючи, як танець є системою знань і мистецькою дослідницькою практикою, яка може зрозуміти нашу небезпечну сучасність. Але ж авторка торкається творчості П. Бауш, а нам цікаві й інші хореографи.

Тому **метою нашої публікації** є вивчення музично-хореографічних вистав на основі досвіду зарубіжних науковців-хореографів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для нашого дослідження важливими є музично-ритмічні практики у виданнях з хореографії. Перелічені видання провокують до роздумів про балети Іржі Кіліана, зокрема, його хореографічної роботи «Stoolgame» (1974). Цей балет ми дивилися на ютуб-каналі. І. Кіліан показує боротьбу людини із труднощами, його хореографію можемо розглядати як невербальний, психофізичний рух, що інколи існує у тісному зв'язку з тишею або музикою. Танцювальний твір «Stoolgame» про вразливість і непокору, про самотність і боротьбу. З монографії про життя і творчість хореографа дізнаємося, що ідею виникнення балету він відносить до власного досвіду – жорстокого вторгнення радянських військ до Чехословаччини і завершення Празької весни (1968).

Його гнів від тих подій став двигуном виразного танцювального твору «Stoolgame», яскравим прообразом абстрактно-символічного стилю Кіліана, в якому хореограф поєднав свою політичну активність із питаннями екзистенційного характеру. Кіліан розробляв його в суворому стилі (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 21–22).

Балет «Stoolgame» розпочинається із заворожливої, майже безтілесної сцени в абсолютній тиші (Kylia, 2014). Жодного звуку немає, лише візуальна абстракція, що повільно оживає на круглій поверхні. Група танцюристів складає єдину пластичну структуру, їхні тіла переплетені нижніми кінцівками, формуючи химерний, майже сюрреалістичний образ, схожий на павука. Вони рухаються, ніби єдиний пульсуючий організм, у якому кожен елемент залежить від іншого, ритмічно зливаючись в органічній взаємодії.

З плином часу рухи розширюються: до пластики ніг додаються плавні жести рук, і композиція набуває динаміки. В цей момент від загальної маси відділяється один танцюрист. Його сольний вихід є не просто фізичним відокремленням, це вираз внутрішньої напруги, особистого ставлення до групи. Його жести, як мінливий діалог між покорою та протистоянням, між включеністю та ізоляцією. Група, мов віддзеркалення, реагує, стаючи частиною цієї абстрактної драми, в якій рух і тиша сплітаються в єдиний багатовимірний простір (Kylia, 2014).

Коли до дуету чоловіків додається жіноче соло, напруга досягає кульмінації, а динаміка рухів стає ще експресивнішою. Агресивність наростає, конфлікт загострюється, і ця груба гра завершується тріумфом найсильнішого. Але перемога тут умовна, адже агресія не є абсолютною. Вона лише один із проявів взаємодії, що резонує з електронним протяжним звуком, загострюючи відчуття неминучості.

Звуковий фон не просто супроводжує хореографію, він її формує, підсилює

кожен рух, вібрує в напружених паузах, проникає в пластику тіл. Кіліан обрав для свого балету музичний твір норвезького композитора Арне Нордхейма. Оригінальна композиція була написана під враженням від вторгнення радянських військ до Чехословаччини (1968). Сам хореограф спочатку не знав історичного контексту цієї музики, назвавши її «електронним віршем». Однак інтуїція його не підвела: коли він зустрів Нордхейма, стало очевидно, наскільки глибоко ця композиція перегукується з темою його балетної вистави (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 23).

Первісна назва балету «De Enkeling» («Індивід») згодом трансформувалася в «Stoolgame», певну танцювальну гру, що в голландській версії називається «Дорога до Єрусалиму» (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 24).

Її символізм виводить на біблійну паралель: самотня боротьба Христа за свою ідею. Головні виконавці віддзеркалюють знакові фігури цієї історії: центральний персонаж нагадує постать Христа, жінка, що тягнеться до нього, втілює образ Марії або Марії Магдалини, а агресивний суперник постає в ролі Іуди. Четверо танцюристів є людською масою, що піддається маніпуляціям, провокується, а потім шкодує про скоєне.

Хореографічно «Stoolgame» складається з кількох контрастних розділів: вступне соло, де самотність фігури врізається в простір, та два дуети, кожен із яких відкриває інший спектр емоцій. Перший є переважно ліричним, з м'якою, майже вагомою взаємодією, другий відрізняється агресивно-еротичною, різкою, вібруючою напругою. Групова композиція із чотирьох танцівників нагадує танцювальну архітектуру, коли їхні рухи ніби зводять і руйнують невидимі конструкції, передаючи відчуття простору, що безперервно трансформується (Lanzová, Gremlicová, Němečková a Vašek, 2011, с. 24). На основі аналізу твору виявлено глибокі взаємозв'язки музики, ритму, візуалізовані у хореографії.

Після знайомства з думками авторів про музичну драматургію, ритм і пластику, їхні тісні взаємозв'язки, пригадується вистава шведсько-польської хореографіні Лідії Вос «На межі ілюзії», де початкова сцена набуває символічного значення. Відмова від письмових записів, їх знищення, а натомість – пропозиція глядачам самостійно інтерпретувати сценічні дії передає особливу атмосферу взаємодії між виконавцями та аудиторією.

На початку вистави молода особа сидить на сценічній підлозі з кошиком паперів, методично розриваючи їх, не звертаючи уваги на глядачів. Папери можна знищити, але пам'ять залишається – і саме цю пам'ять втілюють артисти балету через рух, ритм і пластику, тоді як глядачі домальовують свої асоціації, доповнюючи сценічне дійство власними відчуттями.



Фото програмки з особистого архіву. Балет «На hraně iluze».

Відсутність буквального змісту підкреслюється музичною атмосферою, що замінює слова. Ритмічні імпульси, повторювані звукові фрагменти та пластичні акценти стають своєрідною мовою вистави, що існує на межі ілюзії та реальності, запрошуючи глядачів відкрити власний сенс хореографічної розповіді.

Балет «На межі ілюзій» відповідає своїй назві. Уже з програми вистави стає зрозуміло, що автори сміливо грають із поняттями реальності та сприйняття: «У світі, де ніщо не має сенсу, перше враження може бути оманливим». Саме це і є суттю ілюзії – непевності, обману, викривленого бачення дійсності.

Постановниця запрошує глядачів до співтворчості, пропонуючи разом шукати глибинні сенси, що ховаються за візуальними та пластичними образами. Вистава починається із загадкової сцени: на сцені, сидючи на підлозі, молода жінка неквапливо перебирає папери з корзини, відсторонено рвучи їх на шматки. Вона повністю занурена у свій внутрішній світ, не звертаючи уваги на глядачів. Цей жест сприймається як спроба впоратися з минулим, що залишилося лише у цих аркушах – ніби носіях спогадів, таємниць, болючих переживань. Вона не може остаточно розлучитися з цими фрагментами пам'яті, але водночас намагається їх знищити.

Довготривале спостереження за її діями відбувається у повній тиші, без музичного супроводу, що підсилює відчуження та загострює увагу глядача на кожному русі, кожному зім'ятому аркуші. Таке уповільнене, майже медитативне занурення у сценічний простір змушує замислитися: де межа між реальністю та ілюзією?

Нарешті на сцені з'являються стільці. Простір поступово наповнюється новими елементами, які ще більше занурюють нас в атмосферу ілюзії. Уявлення про сюжет залишаються розмитими – лише натяки, здогадки, уривки можливих сценаріїв. Музика відсутня. Повітря наповнено шумами: звуками пересування стільців, кроками молодих людей, що по чергово з'являються на сцені. Кожен із них – у своєму унікальному стані: романтичному, тривожному, стурбованому.

Несподівано один із персонажів бере пиросос і вмикає його. Гул техніки накладається на попередній акустичний фон – звук розірваних аркушів паперу, з якого

почалася дія. Такий прийом нагадує звук з документального фільму, це межує з творчістю, підсилюючи ідею про те, як буденність трансформується в мистецтво.

Поступово вистава перетікає в серію мініатюр – персонажі розгортають свої історії через монологи, дуети та тріо. Все це відбувається на тлі складного музичного колажу, що поєднує стилі та епохи. У ньому звучать твори Йоганна Себастьяна Баха, Франческо Трістано, Карла Крейга, Деніела Хоупа, Віма Мертенса, Дастіна О'Галлорана, Віктора Аксельрода, Трістана Гонсінорі Кондо, Тіціани Сімони, Шона Бергіна, Абея Корженьовського та Sigur Rós.

Висновки. Звуковий фон у балеті І. Кіліана відіграв ключову роль у візуалізації. Хоча вибір музики А. Нордхейма був інтуїтивним, він допоміг хореографу розкрити свій задум, наповнивши візуальний простір емоційною та смисловою тканиною хореографії. Взаємодія звуку і пластики тіл передали глибокий художній ефект, підсилила драматизм і сенсове наповнення балету.

Музичний плюралізм стає не просто звуковим супроводом, а повноцінною драматургічною складовою, яка розширює межі викривленої реальності. Хореографія Лідії Вос органічно влітається в музичну мозаїку, самотня мова рухів гіперболізує гумор і абсурд, стираючи межі між фантазією та реальністю. Музично-хореографічні образи стають динамічними й багатогарбовими: звичайні предмети, як-от столи, доповнюються афективними ілюзіями, які змінюються залежно від емоційного стану персонажів.

Музика в цьому балеті, а може краще, хореографічній практиці, виконує особливу роль. Музика стає будівельним матеріалом, або інструментом для розкриття психологічного клімату сцен. Музика передає напругу і страх, породжує відчуття закоханості або ненависті. Наприклад, мінімалістична, сповнена внутрішньої напруги музика Віма Мертенса додає гіпнотичного ефекту, а електронні композиції Франческо Трістано та Карла Крейга передають відчуття механістичної ритмічності сучасного світу. Їхня співпраця, що поєднує електронну музику з елементами класичних аранжувань, підкреслює ефект зміщення реальності та постійної трансформації сенсів.

Стилістичні особливості електронної музики, з її синтетичним звучанням та акцентом на ритмічній організації, взаємодіють із музикою класиків, але й відкрили нові можливості для вистави. Превалюючий чіткий тактовий розмір, підкреслений електронним бас-барабаном і ритмічними хай-хетами, додає пульсуючої основи.

Відсутність однієї музичної композиції, музична партитура вистави досить експериментальна, але це додає можливості хореографу свободи для унікальної пластичної драматургії. Індустріальні та металеві тембри посилюють виразність сценічного простору, а поступове наростання аранжувань через додавання ефектів дозволяє розгортати танцювальні сцени з наростаючою емоційною напругою. Вистава на основі музичного синтезу схильна до імпровізації, гіпнотична повторюваність до поступової трансформації дійства.

Загальне враження від вистави залишається суперечливим. Хоча акторська гра вражає своєю професійністю та переконливістю. Молодь майстерно передає ідеї абсурду, змушуючи глядача замислитися над межами сприйняття. У цьому процесі музика відіграє не лише фонову роль, вона є самостійним засобом вираження ілюзії та алюзії, які закладені в самій структурі хореографії.

Бібліографічний список

Афоніна, О.С., 2025. *Музично-театральні вистави в парадоксах і рефлексіях: монографія*. Суми: ФОП Цьома С.П.

Bremser, M. and Sanders, L., 2011. *Fifty Contemporary Choreographers*. 2nd ed., London: Routledge.

Burroughs, J., 2010. *The Choreographer's Handbook London*. New York: Routledge. [online]

- Available at: <https://www.kost-sachsen.de/app/uploads/2020/02/epdf.pub_a-choreographers-handbook.pdf>
- Klein, G., 2020. *Pini Bausch Dance Theater: Company, mystical practices and reception*. DOI: 10.14361/9783839450550
- Kylian, J., 2014. *Stoolgame* [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=k84OiyU2NWo&t=883s>>
- Lanzová, I., Gremlicová, D., Němečková, E. a Vašek, R., 2011. *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav.
- Národní divadlo, 2023. *Na hraně iluze*. [online] Available at: <<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/elixir-iluzi-OKokE0I4TCOjVifNypu2XA>>
- Ploebst, H., 2001. *No wind no word. Neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*. K.Kieser Verlag.
- Schmidt, J., 2002. *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreografenportraits*. Berlin: Henschel Verlag.

References

- Afonina, O.S., 2025. *Muzychno-teatralni vystavy v paradoksakh i refleksiakh: monografiia [Music and theater performances in paradoxes and reflections: a monograph]*. Sumy: FOP Tsoma S.P. (in Ukrainian).
- Bremser, M. and Sanders, L., 2011. *Fifty Contemporary Choreographers*. 2nd ed., London: Routledge.
- Burroughs, J., 2010. *The Choreographer's Handbook London*. New York: Routledge. [online] Available at: <https://www.kost-sachsen.de/app/uploads/2020/02/epdf.pub_a-choreographers-handbook.pdf>
- Klein, G., 2020. *Pini Bausch Dance Theater: Company, mystical practices and reception*. DOI: 10.14361/9783839450550
- Lanzová, I., Gremlicová, D., Němečková, E. and Vašek, R., 2011. *Různé břehy: Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou [Different Shores: Choreographer Jiří Kylián between The Hague and Prague]*. Prague: Institute of Arts – Theatre Institute. (in Czech).
- Národní divadlo, 2023. *Na hraně iluze [On the edge of illusion]*. [online] Available at: <<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/elixir-iluzi-OKokE0I4TCOjVifNypu2XA>> (in Czech).
- Ploebst, H., 2001. *No wind no word. Neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits [No wind no word. New choreography in the society of the spectacle. 9 portraits]*. K.Kieser Verlag. (in German).
- Schmidt, J., 2002. *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreografenportraits [A single volume of 20th-century dance history. Featuring 101 choreographer portraits]*. Berlin: Henschel Verlag. (in German).
- Kylian, J., 2014. *Stoolgame* [video] Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=k84OiyU2NWo&t=883s>> (in Czech).

Стаття надішла до редакції 26.03.2025

O. Afonina

VISUALIZATION OF MUSIC IN DANCE: A CULTURAL ANALYSIS

The article examines the problems of interaction between music and dance, choreographic visualization of music. Based on the study of modern scientific sources, the issues of creativity of iconic figures in choreography who have influenced the choreography of the 21st century are revealed. The author's reflections of professional choreographers are directed at the analysis of the performances of Jiri Kylian "Stoolgame" and Lydia Vos "On the Edge of Illusion" and the identification of the sequence in the interaction "music – dance (choreography) – visualization".

Methodology. The research methodology is based on the application of several methods, including historical reconstruction, content analysis of contemporary periodicals. To identify the specifics of the interaction between music and dance, and the choreographic visualization of music, the method of comparison, analysis, and synthesis was applied.

Scientific Novelty. Lydia Vos' ballet "On the Edge of Allusion" is analyzed for the first time. The analysis of Jiri Kilian's choreographic work "Stoolgame" is characterized from the perspective of the visualization of the musical composition by the Norwegian author Arne Nordheim.

Practical Significance. The conclusions from this study can be used in further studies of contemporary choreographic practices.

Keywords: *visuality, music, dance, cultural studies, modern dance, choreography, performance, urban dance culture, musical collage, interpretation, contemporary choreographic practices.*