

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ ФАКУЛЬТЕТ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього рівня Магістр

зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: «Маршова патетика бальній інтерпретації (на матеріалі танців
європейської програми)»

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проєкту
- творчий проєкт – хореографічна сюїта «Марш сердець»

Виконавець: здобувач вищої освіти

рівня магістр

денної форми навчання

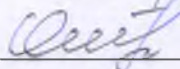
Микита ПОСТНІКОВ

Керівник кваліфікаційної роботи

доктор філософії з культурології

Карина КУРТЄВА

Допущено до захисту: «16» листопада 2025р.

Завідувач кафедри 

(підпис)

Каріна ОСТРОВСЬКА

(розшифрування підпису)

Оцінка 10/10 задовільно

(за нац. шкалою, бали, ECES)

Харків-2025

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ЖАНРУ МАРШУ ТА ЙОГО ХУДОЖНЬОЇ СЕМАНТИКИ	8
1.1. Витоки та еволюція маршу як музичного жанру: від військової функції до сценічно-побутової форми	8
1.2. Роль маршу в європейській музичній і танцювальній культурі XVIII–XX ст.	15
РОЗДІЛ II. МАРШОВА ПАТЕТИКА У СТРУКТУРІ ТА ЕМОЦІЙНО-ПЛАСТИЧНІЙ МОВІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ	24
2.1. Семантика маршу в контексті бальної інтерпретації: ритм, метр, характер	24
2.2. Постуральна організація та хореографічна моторика у танцях європейської програми	27
2.3. Елементи маршової патетики в хореографічному рисунку, пластиці корпусу, динаміці рухів	30
2.4. Порівняльний аналіз музично-хореографічних рішень у виконанні професійних танцювальних дуетів	34
ВИСНОВКИ	39
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ	
РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ	42
1.1. Основні характеристики хореографічного твору	42
1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика	42
1.3. Лібрето	43
1.4. Розгорнутий зміст	44
1.5. Драматургія	45

1.6. Музичний аналіз	46
1.7. Костюми (зображення та опис)	49
1.8. Реквізит (зображення та опис)	53
1.9. Світлова партитура	53
РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ	54
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасна бальна хореографія знаменується стійкою тенденцією до вивчення та осмислення семантики руху, особливо тих пластичних і ритмічних компонентів, які формують стильову виразність європейських бальних танців. Одним з поміж таких компонентів є маршова патетика – комплекс метроритмічних, постуральних та емоційно-образних характеристик, що походять від військово-церемоніальних та придворних традицій Європи. Попри значну присутність маршових інтонацій у вальсі, бальному танго, квікстепі й навіть фрагментарно у фокстроті, цей пласт залишається недостатньо вивченим саме в контексті бальної інтерпретації, де маршова семантика не є прямим цитуванням, а трансформується відповідно до специфіки хореографічної моторики та партнерської взаємодії.

Актуальність теми підсилюється й тим, що у вітчизняному науковому поступі відсутні комплексні дослідження, які б у вивченні аналізу маршових елементів у структурі європейських бальних танців поєднували музикознавчий, хореографічний і семіотичний підходи. Для сучасної практики викладання та постановочної роботи важливим є виявлення способів інтеграції маршових акцентів у хореографічну лексику, що впливає на якість танцювальної манери, формування характеру руху та посилення художньо-образної виразності.

Крім того, маршова патетика має значний потенціал для інтерпретаційної роботи хореографів, оскільки дозволяє глибше зрозуміти природу енергії, динамічних контрастів і корпусної організації, без чого неможливо досягнути високого рівня виконання у змагальних дисциплінах. Вивчення цього явища сприяє оновленню теоретичної бази бальної хореографії та розширенню методичних підходів до роботи з ритмом, позиційністю та пластичними модуляціями.

Таким чином, дослідження маршової патетики в бальній інтерпретації є актуальним як з теоретичного, так і з практичного погляду: воно дозволяє поглибити розуміння стилістичних джерел європейської програми, уточнити

семантичні механізми художньої виразності та запропонувати нові інструменти для хореографічного аналізу й виконавської підготовки.

Недостатня розробленість наукової проблематики у спеціалізованій літературі, актуальність обраної теми потребують більш ґрунтовнішого дослідження, що власне і зумовило вибір теми кваліфікаційної роботи другого (магістерського) рівня освіти: «Маршова патетика в бальній інтерпретації (на матеріалі танців європейської програми)».

Мета дослідження – комплексно проаналізувати прояви маршової патетики в інтерпретації європейських бальних танців.

Для вирішення поставленої мети необхідно розглянути наступні **завдання:**

- розглянути витoki та еволюцію маршу як музичного жанру, його вплив на розвиток танцювальної культури;
- охарактеризувати роль маршу в європейській музичній та хореографічній традиції XVIII – XX ст.;
- визначити семантичні прояви маршу в бальній інтерпретації, виокремивши ритмічні та метричні елементи;
- виявити закономірності впливу маршових елементів на постуральну організацію та хореографічну моторику виконавців;
- дослідити елементи маршової патетики в хореографічному рисунку, пластиці корпусу та динаміці рухів різних європейських бальних танців;
- розробити власний композиційний і постановочний план хореографічної сюїти «Марш сердець».

Об'єкт дослідження – європейські бальні танці.

Предмет дослідження – маршова патетика як сукупність хореографічних характеристик, її прояв і трансформація в європейських бальних танцях.

Методи дослідження обраної теми.

Методологічна основа обраного дослідження ґрунтується на комплексі загальнонаукових підходів, що забезпечують багатогранний аналіз маршової

патетики в бальній інтерпретації. *Системний та комплексний підходи* дозволили розглянути хореографію європейських бальних танців як цілісну структуру, в якій ритміко-метрові, пластичні, просторові та стилістичні елементи взаємодіють у межах єдиного художнього цілого. *Історико-порівняльний підхід* надав можливість простежити еволюцію маршу від військово-церемоніальних витоків до побутових та сценічних форм, що вплинули на формування відповідних образних структур у танцювальній культурі Європи XVIII – XX ст. *Аналітичний та описовий підходи* застосовувалися для детального вивчення ритму, метра, характеру руху, корпусної організації та хореографічної моторики як носіїв стильової семантики європейських бальних танців. *Семіотичний підхід* сприяв інтерпретації маршової патетики як символічного комплексу, що поєднує ритмічну організацію, пластичну структуру та емоційно-образне наповнення. Використання *концепції Р. Лабана та Е. Жака-Далькроза* забезпечили інструментарій для аналізу простору, часу, ваги та енергії руху, що є ключовими параметрами виявлення маршових інтонацій у європейських бальних танцях. *Теорія виконавської стилістики* дозволила простежити трансформацію маршової семантики в інтерпретаційних підходах професійних дуетів. Сукупне використання зазначених методологічних засад забезпечили можливість цілісного та науково обґрунтованого аналізу специфіки маршової патетики та її реалізації у сучасній бальній хореографії.

Практичне значення та наукова новизна обраної тематики дослідження полягає у комплексному аналізі маршової патетики як структурно-семантичного компонента бальної інтерпретації європейських бальних танців з урахуванням музикознавчого, хореографічного, семіотичного та біомеханічного підходів. Вперше окреслено взаємозв'язок між маршовими інтонаціями, корпусною пластикою та хореографічною моторикою, що дозволило глибше зрозуміти формування виконавського стилю. Практичне значення полягає у можливості застосування результатів дослідження в педагогічній та постановочній діяльності, вдосконаленні методики роботи над

характером руху, корпусною організацією та динамікою акцентів. Отримані матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з бальної хореографії та для розроблення нових інтерпретаційних і тренувальних підходів, спрямованих на підвищення художньої виразності виконання.

Апробація отриманих результатів. Результати досліджуваної теми були представлені на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (20 – 21 листопада, 2025 р., Харків, ХДАК).

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи складається зі вступу, 2-х розділів (6 підрозділів), творчого проєкту, що складається з детального композиційного та постановочного плану хореографічної сьїти «Марш сердець», списку джерел – 43 позиції. Загальний обсяг роботи 72 сторінки.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ЖАНРУ МАРШУ ТА ЙОГО ХУДОЖНЬОЇ СЕМАНТИКИ

1.1. Витоки та еволюція маршу як музичного жанру: від військової функції до сценічно-побутової форми

Марш як частина соціокультурного та мистецького життя людства пройшов тривалу трансформацію від досить прикладного військового до музичного жанру. Його першоджерела сягають періоду стародавніх держав Ассирії, Вавилону, Стародавнього Єгипту, античної Греції та Риму. Дослідники історії музики стверджували, що у державі фараонів ритміка пісень-молитов які виконувалися під час релігійних процесій, офіційних виходів фараонів та стройового проходу єгипетських військ, стали одним із факторів, що вплинув на появу та еволюцію маршу як музичного жанру. Крім того, аналіз зображень у похованнях XVIII династії (1550–1292 до н.е.), на єгипетських папірусах, зафіксував наявність ударних та духових музичних інструментів, що використовувалися для музично-ритмічного супроводу різноманітних процесій [34, с. 205].

Побідне забезпечення чіткого ритмічного руху під час різноманітних церемоній фіксується й у Стародавній Греції. Як і в Давньому Єгипті, в античній Греції ритмічна музика супроводжувала релігійну ходу на честь бога, наприклад Аполлона чи Діоніса, піші дійства присвячені тріумфам, громадянським святкам чи подіям конкретного поліса. До нашого часу збереглися згадки про існування маршової музики й у військових частинах Стародавньої Греції. Так, видатний античний філософ Платон у своїй праці «Держава» зазначав: «...в ідеальній державі... музика може існувати лише у вигляді релігійних гімнів або військової музики» [18, с. 86]. Дослідники історії розвитку музичного мистецтва вказували на те, що в античній Греції існувала ще одна предтеча маршу – театральна ритмічна хода учасників хору театральної трагедії: парод і ексод. Парод – це перша пісня хору, що виконувалася під час його урочистого входу на сценічний майданчик

(оркестру) через спеціальний коридор (який теж називався парод). Рух хору під час пароду був ритмічно організований, що відповідало маршовому характеру. Ексод – це завершальна пісня хору, що виконувалася у процесі виходу акторів і хору з оркестри, знаменуючи фінал трагедії. Цей рух також був маршовим за своєю природою, надаючи закінченню вистави урочистості чи скорботи (залежно від змісту вистави) [17, с. 18].

Значно ближчими до сучасного розуміння маршу як окремого музичного жанру було тлумачення музичного супроводу різних процесій у Стародавньому Римі. Однією з передумов появи військового маршу була необхідність управління військом під час баталій, координування його дій, забезпечення злагодженого і синхронного пересування полем бою, а також подача сигналів бойового управління. На початку VII ст. до н.е. напівлегендарний цар Риму Сервій Туллій: «організував військові оркестри римлян, визначивши використання конкретних інструментів для входу війська в баталію та маневрування» [25, с. 59]. Таким чином, саме у Стародавньому Римі, марш зародився як інструмент синхронізації дій та сигналізації в бойових умовах.

Ще однією передумовою появи маршу була необхідність впливу на психіку ворога під час бойових дій, тобто зародилася функція психологічної дії маршу на представників ворожої армії. Давньогрецький філософ і письменник Плутарх, що жив на межі I-II ст. н.е. зазначав, що: «воїни наступали, крокуючи відповідно до ритму флейти, твердо тримаючи стрій, не відчуючи жодного сумніву – спокійні та радісні, бо вела до бою їх пісня... Цар спартанців перед будь-яким боєм давав розпорядження флейтистам грати гімн Кастору, що називався штурмовим маршем» [19, с. 112].

Окрім, негативної дії під час бою на противника, від римських маршів вимагався позитивний вплив на власних воїнів; він повинен був сприяти об'єднанню людей, надихати їх на захист власної держави. Звучання маршу поза межами бойових дій об'єднувало військовий колектив, виховувало патріотичні почуття, тобто виховало воїнів, про що свого часу писав Платон.

Античні традиції формування ритмічної військової музики продовжилися та трансформувалися в середньовічній Європі. Прабатьківщиною військового маршу в сучасному його розумінні була Швейцарія, де в період Пізнього Середньовіччя та Раннього Відродження місцева конфедерація боролася за незалежність від посягань європейських королів. Саме в XIV – XV ст. місцеві ополченці винайшли знаменитий стрій пікінерів, для організованої системи сигналізації та ритму якого використовувалися флейти та барабани. Швейцарські найманці були першими, хто стандартизував використання комбінації флейти та малого барабана у своїх піхотних формуваннях [10, с. 174]. Це найдавніша європейська традиція, що напряду відсилала до сучасного військового маршу. Завдяки успіхам швейцарських військових у різноманітних баталіях, їх музичні традиції у XV ст. були перейняті двором французького короля Людовіка XI, наприкінці XV – початку XVI ст. імператором Священної Римської імперії Максиміліаном I, а до кінця XVI ст. вже розповсюдилися по всьому європейському континенту. Хоча саме у Франції цей жанр уперше набуває виразної функції стройової музики – ритмічного супроводу руху військ не лише на полі бою, але й під час офіційних урочистостей [43, с. 189].

Значний вплив на становлення маршу як жанру військової музики мав оркестр музики яничар, більш відомий як оркестр *mehter*. Його історія почалася в 1299 р. і тісно переплелася з утворенням Османської держави та затвердженням Османа I сельджуцьким беєм. Першочергово, музика Мехтеру використовувалася для сигналізування початку молитви та вшановування правителя. Заснування корпусу яничар 1365 р. і його утвердження як постійної піхоти турецької армії, трансформувало роль оркестру. З цього часу активний учасник військових баталій. Його основна функція полягала у піднятті бойового духу війська, залякуванні ворога, координації дій війська на полі бою. Поєднання духових, ударних та металевих інструментів створювало домінанту в акустичному просторі битви. Психологічний ефект Мехтеру полягав у створенні надзвичайної гучності та резонансу: поєднання басових

ударних (давул, кьос), високих дзвіночків (чагане) та пронизливих духових (зурна) утворювало суцільний, багат шаровий шум, який був значно гучнішим за будь-який європейський військовий оркестр того часу. Глибокий гул великих литаврів (*кьос*) передавався через землю, створюючи у ворога відчуття фізичного тремтіння та неминучої загрози. Зурна відома своїм гучним тембром, і у великій кількості звучала агресивно та хаотично для європейських військових [39, с. 66].

Все це підсилювалося спеціальною формою постановки оркестру – півмісяцем, що мало декілька значень. Із символічного погляду – півмісяць був і є головним символом ісламу та Османської імперії, відповідно така форма підкреслювала релігійну та імперську ідентичність війська та знаменувала візуальну могутність султана. Практичне значення полягало в тому, що дугоподібна форма дозволяла диригенту краще координувати музикантів, які грали на різних за тембром і гучністю інструментах. З акустичної сторони, постановка оркестру півмісяцем дозволяла направляти звук вперед, до війська або до ворога, максимізуючи його психологічний вплив.

Коли османські війська наступали, звуковий хаос Мехтеру перекривав команди ворожих офіцерів, розсіював увагу ворожих солдатів та вселяв паніку, змушуючи їх втрачати стрій. Ритмічна організація Мехтер-маршів визначається системою Усул (*Usul*) – еквівалент метру та ритму в європейській музиці. Ритми оркестру Мехтеру був чіткими, акцентованими та потужними, призначеними для військового крокування та психологічного впливу. Найпоширенішим ритмічним розміром османського оркестру, що відомі з середин XV ст. були дем (*Devr-i Kebir*) – складний цикл, що часто має 16 або 32 удари (хоча може бути й 28, 60). Цей ритм надавав музиці енергійності та урочистості. Характерною рисою османських військових маршів був сильний акцент на першій частині, що забезпечувалося потужними ударними інструментами, особливо великим барабаном (*davul*) з помірним або швидким темпом, що відповідало ритму військового кроку.

Тональна основа маршів Мехтеру ґрунтувалася на системі Макам (*Makam*) – ладовій системі османської музики, яка була значно складнішою за європейські мажор і мінор. Макам – це не просто гама, а складна мелодична модель, що включала певний набір інтервалів (часто з використанням нейтральних тонів – наприклад, чверть тонів, яких немає у західній музиці); їй була характерна мелодичність руху та емоційний зміст. Використання оркестром різновидів макама відображало естетику героїзму, урочистості та сили. Наприклад, система Раст (*Rast*), яка вважалася основним макамом, виражала радість, силу та впевненість. Інша частина макама, Ушшак (*Uşşak*) надавала музиці більш епічного або ліричного, але все ж урочистого звучання. Тож, ритмічність Мехтеру будувалася на сильних, акцентованих та часто складних (циклічних) метрах (*Усул*), тоді як тональність визначалася макамами, що надавали маршам унікального, східного колориту та героїчної експресії. В турецькій традиції марші використовували не лише під час воєнних дій, але й для супроводу парадних виходів султанів, прийому іноземних посольств, церемонії інтронізації та офіційних свят [27, с. 17–19].

Поєднання місцевих, європейських, та османських традицій військового маршу призвело у середини XVII ст. до формування характерних жанрових рис маршу, набір яких значною мірою визначили психофізіологічні й фізіологічні особливості людини. До головних маршових особливостей належали: дво- або чотиридольний метр, що безпосередньо формував ритмічний крок; пунктирний ритм і чітка акцентність, яка загострювала увагу учасників строю; кварто-квінтові інтонації та фанфарні звучності, що забезпечували членам руху відчуття піднесення; вибудована за допомогою чергування Т-Д функцій проста гармонійна музична мова; періодична структура та акордова фактура або бас-акорд [11, с. 34].

Чітка ритмічність та фанфарність маршу призвели до поступового переосмислення його значення: від військових потреб до світських й урочистих. Сталося це в період розквіту мистецьких стилів Пізнього Ренесансу та бароко, основними стильовими ознаками яких були пишність й помпезність

повсякденного життя європейської аристократії. Так, при дворі французького короля Людовіка XIV марші почали використовуватися під час урочистих процесій, придворних балів, офіційного виїзду монарха, маскарадних вистав. При театрі Мольєра з'явилося таке поняття як «*entrée marches*» (вступні марші), один з яких «*Marche pour la cérémonie des Turcs*» («Марш з турецької церемонії», 1670) належав композитору Ж.-Б. Люлі й написаний як частина комедії-балету «Міщанин-шляхтич». Завдяки ритмічності з дводольним метром, чітким акцентом, стабільним маршовим пульсом та хореографічній патетиці у вигляді гротескної імітації військового маршу музичний твір став досить популярним й історики музики вважали його одним із перших сценічних маршів, призначених не лише для прослуховування, але й для хореографічного виконання [3, с. 488].

Паралельно із Францією, представники австрійської гілки Габсбургів при власному дворі сприяли активному впровадженні маршу в оперну та балетну традиції. Габсбурзькі марші вирізнялися пишною поліфонічною фактурою, часто з використанням струнних та духових груп інструментів. Вони виконувалися під час урочистих в'їздів монархів, процесій, балетів і навіть в операх бароко. Часто такі марші мали танцювальні риси, що зробило їх придатними для сценічного або побутового виконання.

Так, у творчості композитора Й. Фукса, який працював на замовлення імператорів Леопольда I, Йозефа I та Карла VI, марш використовувався як алегоричний символ влади, величі та тріумфу монарха (наприклад його опера «*Costanza e fortezza*» («Стійкість та сила», 1723, написана до коронації Карла VI у Празі). Цей твір мав урочисті маршеві епізоди для духових інструментів й литавр, що були типові для монументальних габсбурзьких святкувань. Використання чіткої двочасткової метричності (2/4 або 4/4), фанфарного інструментування (труби, валторни), створювали ефект придворної процесії [4, с. 106].

У творчості іншого композитора, А. Кальдара, марш став неодмінним компонентом придворної пишності, й набув особливої ролі — звукового

символу урочистості, дисципліни й триумфу. Наприклад маршові теми в опері «Il più bel nome» («Найпрекрасніше з імен», 1708), урочисті акорди та ритмічні маршові поступи в «La clemenza di Tito» («Милосердя Тіто», 1734) тощо. Таким чином, у придворних виставах Кальдари марш часто супроводжував парадний вихід персонажів або танцювальні сцени типу *entrée*. Такі епізоди відтворювали архітектоніку імперського ритуалу – впорядкований рух, симетрію, велич. У хореографічній практиці це відповідало танцювальним процесіям типу *marche noble* або *entrée royale* [22, с. 46].

Однак остаточна трансформація маршу з жанру утилітарного супроводу до естетичної форми музичного вираження відбулася у творчості Г. Генделя. У його творах марш розвивався від церемоніально-процесійного елемента до самостійного жанрового утворення – символу урочистості, державної величі, триумфу або морального піднесення. Марші в операх «Rinaldo» («Рінальдо», 1711), «Otto» («Оттон», 1723), «Scipione» («Спіціон», 1726), ораторіях «Joshua» («Ісус Навин», 1746) та «Judas Maccabaeus» («Юда Маккавей», 1746), сюїті «Music for the Royal Fireworks» («Музика феєрверку», 1749) поєднували фанфарний бароковий блиск і театральну-драматичну експресію. У Генделя марш став незалежним інструментальним номером – зразком величного звучання для публічного виконання; він утвердився самостійним музичним образом, що існував поза театральним контекстом. Його маршеві принципи вплинули на розвиток класичного симфонізму Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена та сформували британську маршову традицію XVIII–XIX ст. [4, с. 107].

Таким чином, марш як окремий музичний жанр пройшов декілька етапів від елемента забезпечення процесій і військових потреб до незалежної інструментально-естетичного самостійного музичного жанру. Саме в барокових операх марш перетворився на неодмінну частину музичного вираження ідей композиторів, їх прагнення виділити експресію музичного твору.

1.2. Роль маршу в європейській музичній і танцювальній культурі XVIII–XX ст.

Упродовж XVIII ст. марш остаточно виокремився у самостійний жанр інструментальної музики, що поєднував функціональність, символіку та емоційну виразність. Якщо у XVII ст. марш ще мав утилітарне призначення у вигляді супроводу військових або придворних церемоній, то в період класицизму остаточно перетворився на виражальний засіб художнього змісту, який охоплював не лише сферу ритуалу, а й концертно-театральну практику.

Активно в цьому напрямку продовжували працювати представники віденської музичної школи: Й. Гайдн, В. Моцарт та Л. ван Бетховен, які активно вводили маршові ритми у симфонічні, камерні й сценічні жанри.

Наприклад, Й. Гайдн, як один із провідних майстрів віденського класицизму, переосмислив маршову ритміку, інтонаційні звороти та структурні принципи, надав їм камерного й симфонічного змісту. Маршеві традиції у творчості композитора проявлялися у кількох напрямках: симфонічних фіналах, увертюрах, операх, духовній музиці, а також у камерно-інструментальних жанрах. Створений для військових церемоній при дворі князів Естергазі «Marcia per il St. Teodoro, Hob. VIII:3» («Марш святого Теодора», 1790-ті), поєднував просту двочастинну форму з чітким метроритмом (2/4) та акцентованим пунктирним рисунком. Його ритмічна чіткість та фанфарність духових інструментів нагадували французькі королівські марші, але мелодичний розвиток у середній частині виражав гайднівську мелодійну м'якість і тематичну варіантність [12, с. 297].

У симфонічній творчості Й. Гайдна марш виступав не лише жанровим відсиланням до військової або урочистої музики XVIII ст., а й елементом формотворчої логіки, ритмічної організації та образно-драматургічного змісту. У симфоніях № 48 C-Dur «Maria Theresia» («Марія Терезія», 1768-69), № 73 D-Dur «La Chasse» («Полювання», 1781), № 100 G-Dur «Militär» («Військова», 1794) Гайдн використав чіткий дво- або чотиридольний метр, який наслідував структуру маршового кроку. Характерна пунктирна ритміка,

акценти на сильних долях і симетричне фразування створювали ефект «руху строю», властивий як придворним, так і військовим маршам XVIII ст. Незалежно від драматичного контексту, маршеві теми в симфоніях Гайдна відзначалися гармонійною врівноваженістю. Вибудовувалися вони у простих періодах із логічною каденційною будовою, що відповідало класицистичним уявленням про «раціональний порядок». Це відображало духовну спорідненість між маршевою музикою та філософією Просвітництва, в якій порядок, симетрія та міра мали етичне значення. Протягом усієї своєї творчості, композитор не сприймав марш як самостійний жанр у межах симфонії, а інтегрував його у загальну форму – як структурний або тематичний елемент. У багатьох симфоніях маршеві мотиви стали контрастом до співучих або менуетних епізодів, виконавши функцію кульмінаційного або фінального узагальнення [40, с. 187–88].

Маршова тематика в операх Й. Гайдна, наприклад «La canterina» («Діва», 1766), «Armida» («Арміда», 1784), «L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice» («Орфей і Еврідіка», 1791), супроводжувала сцени тріумфу, битви, урочистого виходу персонажів, створювала атмосферу величі й динамічного руху. Для підкреслення парадності дій, композитор використав чіткі двочастинні форми, пунктирну ритміку та фанфарні інтонації духових інструментів. Водночас композитор збагатив маршову лексику мелодичною пластичністю й контрастною динамікою, що надало їй театральної виразності. Таким чином, для Й. Гайдна марш став не лише жанровою вставкою, а й інтегрованим елементом драматургії, який підсилював як зовнішню видовищність, так і внутрішній емоційний розвиток сцен [5, с. 44–45].

Творчий доробок Й. Гайдна вплинув на формування В. А. Моцарта. Маршова лексика у творах цього композитора мала ритмічну чіткість і структуровану організацію фраз, що створили природний каркас для хореографічних рухів. Моцарт, наслідуючи традиції придворної та військової музики XVIII ст., використовував маршові елементи не лише як музичний жанр, а і як засіб формування танцювальної драматургії та просторового

відчуття на сцені. У його творах марш став виразником урочистості, дисципліни, динамічного руху та емоційного піднесення.

У симфоніях Моцарта маршова ритміка відзначалася чіткою двочастинною структурою, акцентованими сильними долями та регулярною пульсацією, що нагадувало крокувальний рух. Наприклад, у симфонії № 41 «Jupiter-Sinfonie» («Юпітер», 1788) фінальні теми відображали маршову органіку, яка підкреслювала урочисту кульмінацію і створювала уявлення про маршову ходу оркестру, що легко інтерпретувалися як танцювальні рухи ансамблю. Аналогічна маршова мова спостерігалася у симфонії № 31 «Pariser Sinfonie» («Паризька», 1778), де маршові мотиви сприяли формуванню ритмічної основи для процесійних танцювальних сцен [41, с. 205].

Особливе значення маршові теми мали в операх маестро. У «Die Zauberflöte» («Чарівна флейта», 1791) марш супроводжував урочисті входи персонажів та церемоніальні процесії, підкреслював парадний характер сцен і ритмічну організацію руху на сцені. У «Così fan tutte» («Так чинять усі», 1790) маршова ритміка служила засобом створення контрасту між офіційною урочистістю та комічними ситуаціями, надавала танцювальним фрагментам особливу іронічну динаміку.

Окреме місце, в контексті використання Моцартом у своїй творчості маршової патетики, займає «Rondo alla Turca, K. 331/300i» («Турецький марш», 1783). Ритмічна чіткість, повторювані секвенції та імпульс крокувального строю створили природний каркас для синхронних та контрастних рухів. Моцарт, використавши традицію османського оркестру Мехтер, додав у свою сонату ударні ефекти, які імітували звучання барабанів та тарілок, що моделювало сценічні елементи маршу, підкреслювало урочистість, грайливість та енергію руху. Ця композиція демонструвала, як музичний марш може стати джерелом пластики та ритмічної взаємодії у сольному чи ансамблевому танці [40, с. 303].

Мелодійна ясність і повторюваність фраз зробили маршову лексику Моцарта зручною для танцювальної постановки: вона задавала темп,

координувала рухи групи та дозволяла передати як урочистість, так і драматичну або комічну характерність сцен. Таким чином, марш у творах композитора був не лише музичним елементом, а й ефективним хореографічним інструментом, що формував ритм, драматургію і сценічний образ одночасно.

XIX ст. трансформувало маршову лексику. Марш став неодмінною частиною оперної, симфонічної, фортепіанної та камерної музики, набувши символічного та емоційного змісту – від урочистого до трагічного. У творчості композиторів романтизму маршова патетика втілила героїчні ідеали, громадянські почуття та філософський світогляд. Змінилася і його музична мова: з'явилися складні гармонії, розширена динаміка, контрастні темпові та оркестрові рішення. У побутовій культурі марш почав звучати на парадах, у міських садах, танцювальній і салонній практиці. Саме у XIX ст. виникла традиція виконання духовими оркестрами маршів у публічних просторах. У таких умовах жанр набув масового характеру, перетворившись на елемент міської культури [16, с. 53].

Романтизм XIX ст. надав маршу нового значення. Він перестав бути лише символом державної могутності чи церемоніального ритуалу і набував психологічного виміру, став носієм емоційних контрастів, драматичних переживань, іронії.

У творчості Л. ван Бетховена, яскравого представника епохи романтизму, марш займав особливе місце як засіб вираження героїчної, трагічної й урочистої патетики. Композитор жанр цей розвивав у широкому діапазоні – від урочистих військових до глибоко філософських траурних маршів. У симфонії «№ 3, Es-dur, op. 55» («Героїчна симфонія», 1803) Бетховен створив траурний марш, який став символом моральної величі та духовної боротьби людини. Це був один із перших прикладів, коли марш перетворився на драматичний епізод симфонії. У «Die Sonate № 12 in As-Dur ist eine Klaviersonate» («Соната для фортепіано № 12», 1800–1801) траурний марш використовувався як засіб глибокої психологічної виразності, що

передавав внутрішній стан скорботи. У «7. Sinfonie in A-Dur op. 92» («Симфонія № 7», 1811–1812) Бетховен ввів елементи маршової ритміки у другій частині (Allegretto), створивши образ величного, але стриманого руху, сповненого внутрішньої напруги. Навіть у його театральних творах, зокрема в музиці до «Die Ruinen von Athen» («Афінські руїни», 1811) марш виконував функцію символу перемоги та гідності. Саме в «Marcia alla turca» («Турецький марш», 1811) композитор відобразив синтез європейської маршової традиції з елементами «східної» ритміки й оркестровки. Його характерна пунктирна ритміка, темброва яскравість і чітка метрична організація вплинули на формування танцювальної культури початку XIX ст., особливо у сфері парадних і салонних танців. Мотиви «турецького маршу» сприяли поширенню моди на орієнтальні ритми у вальсах, контрдансах та полонезах, надаючи їм екзотичного колориту. У цьому сенсі Бетховен, подібно до Моцарта, розширив межі європейського танцю, поєднавши маршову дисципліну з театралізованою грацією руху [40, с. 488].

Зазначена тенденція яскраво проявила себе у творчості Йоганна Штрауса-батька та Йоганна Штрауса-сина, в діяльності яких маршові елементи поєдналися з ритмікою вальсу, створивши легкі й витончені композиції для салонного музикування. У середині XIX ст. марш став обов'язковою частиною відкриття балів, символом початку дійства, своєрідним музичним еквівалентом церемонії входу. У творчості Йоганна Штрауса-батька маршова патетика поєднувала військову урочистість та танцювальну граційність, що створило особливий віденський тип парадного стилю. Його «Radetzky-Marsch» («Марш Радецького», 1848) став символом австрійської імперської величі та втіленням ритмічної енергії доби – марш, який одночасно виконувався як на парадах, так і в бальних залах [33, с. 201]. Штраус-батько надав маршу світського характеру, трансформував його у форму розваг для міського середовища.

Йоганн Штраус-син, продовжив цю традицію, збагатив маршову лексику елементами вальсу та опереткової драматургії. У його «Ägyptischer

Marsch» («Єгипетський марш, оп. 335», 1869) і «Einzugsmarsch» («Марш вступу», з оперети «Циганський барон», 1885) марш набув театральної яскравості, став частиною сценічного танцю [15, с. 63]. Тобто, у творчості обох Штраусів марш постав не як військовий сигнал, а як художній символ радості, урочистості та ритмічної єдності бального руху.

Марш у XIX ст. відіграв провідну роль у становленні ритуальної структури європейського балу. Його використання на початку танцювального вечора визначало ритм і атмосферу всього заходу. Вхідний або парадний марш супроводжував вихід учасників, побудову фігур, представлення пар. Саме він забезпечував порядок, узгодженість і симетрію рухів, що було надзвичайно важливо для етикетної культури того часу.

Хореографічна специфіка маршу базувалася на ходовому русі з чітко артикульованими акцентами, який легко синхронізувався з двочастковим музичним метром. Ця особливість дозволила включити маршову пластику до структури низки європейських танців – полонезу, контрдансу, галоу [14, с. 68].

Особливо значущим став полонез, у якому маршовий ритм поєднався з плавною, врівноваженою пластикою. Маршова пластика полонезу виявилася насамперед у ритмічній організації руху, темповій урочистості й просторовій побудові ходи. Основу танцю складав чіткий дводольний або тридольний ритм (2/4 або 3/4 з акцентом на першу долю), який надавав рухам величавої поступовості, подібної до ритуального маршу. У польській традиції полонез сприймався як символ шляхетності, честі, державної гідності; тому його ритм і кроки закріпили в культурній пам'яті європейського суспільства уявлення про велич та урочистість руху.

Полонези польських композиторів XIX ст. поєднали урочисту маршову ритміку, шляхетну пластичність і патріотичну символіку. У творах М. Огінського «Les adieux à la Patrie» («Прощання з Батьківщиною», 1794); Ф. Шопена «Polonez A-dur, оп. 40 №1», («Військовий полонез», 1838), «Polonez As-dur, оп. 53» («Героїчний полонез», 1842); Г. Венявського

«Polonaise brillante in D major, op. 4» («Блискучий полонез», 1853) проявилася спільна тенденція поєднання танцювальної грації з героїчним звучанням. Ці полонези мали урочисто-процесійну будову, засновану на стриманій патетиці та чіткій формальній симетрії. У музиці відчувалася пластика урочистої ходи – широка постава, ритмічний крок, внутрішня гідність руху. Гармонічна мова підкреслювалася стійкістю першої долі, нагадувала крок маршу, тоді як контрастні середини створювали драматичну напругу. У шопенівських полонезах маршовість набула символічного змісту – образу народу, що йшов до свободи у боротьбі проти Російської імперії. Г. Венявський додав концертного блиску, але зберіг національну інтонацію та урочисту манеру [29, с. 110;189;320].

У бальній культурі другої половини XIX – поч. XX ст. маршова пластика полонезу поєдналася з елементами танцювального парад: пари рухалися колонами, здійснювали фігури обертів, поклонів, проходів перед публікою або господарем балу, що підкреслювало церемоніальний характер дійства. Під впливом військових маршів європейських імперій темп полонезу став чіткішим, а рухи – ритмічно зібраними.

У французькій та австрійській хореографічній практиці марш також використовувався як засіб композиційної побудови: у кадрили, у балетах, у пантомімних сценах. На межі XIX–XX ст. маршові ритми у французьких кадрилиях створювали урочисту, парадну атмосферу та підкреслювали стриману велич рухів. У кадрилиях К. Сен-Санса, зокрема у «Carnaval des animaux» («Карнавал тварин», 1886), маршові акценти відзначалися чіткою метричною організацією і підкреслювали синхронізовану ходу персонажів. У пантомімних сценах К. Дебюссі «Children's Corner» («Дитячий куток», 1908), марш слугував ритмічною опорою для театральних жестів і комічних ефектів. В Австрії, Ф. Легар в опереті «Zigeunerliebe» («Циганська любов», 1910) маршові ритми підкреслювали урочистий характер сценічних процесій. Австрійські пантомімні сцени того часу використовували марш як структурну основу для синхронних групових рухів [33, с. 277]. Таким чином, поєднання

маршу із танцювальними ритмами в кадрилих і оперетах підкреслювати сюжетні акценти та візуальну координацію танців; і на межі XIX–XX ст. маршова пластика залишалася ключовим засобом урочистості, парадності та ритмічного порядку у французькій та австрійській сценічній музиці.

У XX ст. марш став одним із найскладніших за змістом жанрів європейської музики. Його історичні конотації – войовничість, порядок, сила – набули нового, часто суперечливого звучання. У період світових воєн і тоталітарних режимів марш сприймався як символ не лише мужності, а й масової підлеглихості, втрати індивідуальності.

Водночас марш залишався неодмінною частиною масової культури. У першій чверті XX ст., французькі композитори, зокрема М. Равель у своєму балеті «*La valse*» («Вальс», 1920), експериментували з поєднанням маршових мотивів і вальсової пластики, створивши музичну драматургію, де урочистий крок набув навіть трагічного чи грандіозного звучання [21, с. 108].

У другій половині XX ст. маршова патетика еволюціонувала в напрямку бальних танців стандартного і латинського циклу. Німецький диригент і аранжувальник Г. Штрассер у 1960-1980-х рр. створив записи для фокстроту, квікстепу та кадриллю з чітким маршовим пульсом, який слугував основою для синхронності пар і організованих групових фігур. У змаганнях бальних танців широко застосовувався Paso Doble, де маршова хода поєднувалася з драматичною і театралізованою пластикою, підкреслюючи урочистість і демонстративність танцю. У порівнянні з першою половиною, друга частина XX ст. відзначилася більшою стандартизацією ритму, чіткістю метричної основи та інтеграцією маршових мотивів у формати спортивних і соціальних балів, що забезпечило дисципліну руху та технічну точність [24, с. 254].

Таким чином, маршова патетика XX ст. стала універсальним і багатогранним елементом європейської бальної хореографії, що поєднала традиції урочистого маршу з художньою драматургією.

Висновки до розділу

Марш, упродовж свого історичного поступу як окремого мистецького жанру, відображав організований, ритмічно чіткий та пластично виразний рух. Його джерела сягають ритуальних і військових процесій Стародавнього Єгипту, Античної Греції та Риму, де синхронність кроку мала не лише практичне, а й сакральне значення. Військово-церемоніальне значення маршу розвивалося й у Середньовічній Європі, на території сучасних Швейцарії, Франції, Німеччини та інших країн.

У XVII ст. маршова хода вперше отримала сценічне втілення завдяки творчості Ж. Люллі, який у придворних балетах поєднав урочистий ритм із пластичною симетрією танцю. Паралельно з театралізацією маршу, європейська хореографічна традиція відчула і вплив яничарських музичних традицій. Саме оркестр Мехтер заклав основи динаміки та темпової чіткості, що згодом стали важливими для побудови ансамблевих композицій. У XVIII ст. маршовий рух у танці набув стилізованої грації: у музиці Генделя, Гайдна й Моцарта він поєднував дисципліну кроку з театральною жестикуляцією. Бетховен надав маршеві героїчної експресії, що відбилося в поставлених під його музику сценах урочистої ходи та колективного руху. У XIX ст. польські полонези перетворили маршовий крок на вираження національної гідності та шляхетної постви, тоді як у творчості Штраусів маршова патетика органічно увійшла до кадрили, вальсів і оперетних масових танців. Для хореографії це означало перехід від прямолінійної ходи до виразної пластики урочистого руху. У XX ст., особливо в бальній практиці Paso Doble та конкурсних європейських танцях, маршовість стала символом дисципліни, сили й емоційного напруження. Таким чином, маршова патетика перетворилася на універсальний принцип танцювальної організації, що поєднував чіткість ритму, велич пози та драматизм жесту, зберігаючи в хореографії європейської культури символіку порядку, гідності й сценічного блиску.

РОЗДІЛ II. МАРШОВА ПАТЕТИКА У СТРУКТУРІ ТА ЕМОЦІЙНО-ПЛАСТИЧНІЙ МОВІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

2.1. Семантика маршу в контексті бальної інтерпретації: ритм, метр, характер

Семантика маршу у бальній хореографії становить особливий феномен, у якому поєднуються музичні, ритмічні та культурно-психологічні аспекти європейської традиції. Від моменту зародження маршу як військово-ритуального жанру до його трансформації у танцювально-світську форму істориками та теоретиками хореографічного мистецтва спостерігалася глибинна зміна його семантичного змісту: від утилітарної функції регламентації руху – до художньо-емоційної репрезентації гармонії, урочистості, гідності та структурованої краси людського тіла в русі. Саме через метр, ритм і характер марш у бальній культурі XVIII–XX ст. набув ролі символу соціальної упорядкованості, етикетної дисципліни та вишуканої виразності.

Перші спроби осмислення маршу як музично-хореографічного феномена в європейській традиції простежуються ще у трактатах Ж.-Ж. Новерра та К. Блазиса, які наголошували, що регулярність і пропорційність ритму відображала не лише музичну закономірність, а й культурний ідеал доби – раціоналізм, симетрію, гармонію [28, с. 311; 38, с. 202]. Саме ці принципи стали основою для формування метроритмічної структури класичного бального танцю, у якому маршовий ритм виконував не лише організаційну, а й семантичну функцію, тобто він «виховував» рух, дисциплінував його, надавав внутрішньої логіки просторовому малюнку.

Ритм у марші є ключовим чинником, що визначав його семантичну природу. Двотактна метрична структура, яка закладена в основі більшості маршів, утворювала відчуття впорядкованості, прямолінійності та рішучості. В хореографічних постановках це означало наявність чіткої структурної рамки, у межах якої рух набував різного характеру – від стримано-урочистого

в полонезі до енергійно-триумфального у квікстепі або маршевій частині контрдансу. Як зазначає А. І. Крись, ритм у марші «завжди ніс на собі відбиток колективної волі» тобто він був проявом соціальної злагодженості, що у бальному мистецтві набуло естетизованої форми [9, с. 197].

Метрична основа маршу – переважно дводольний або чотиридольний розмір – створювала рівновагу між акцентами, на яких вибудовувалася хореографічна композиція. У класичній європейській традиції полонез, мазурка, вальс та контрданс розвивалися у тісному взаємозв’язку з маршовою ритмікою. Полонез, зокрема, був прямим нащадком церемоніального маршу: його повільний темп, регулярний ритм і плавна метрична симетрія відтворювали ідею урочистої ходи, що поєднувала соціальний етикет і танцювальну виразність [7, с. 185]. Метрично він тяжів до тридольності, проте семантично зберігав «маршову» інтонацію руху вперед, спокійного, але впевненого кроку.

Ритмічна структура вальсу, хоча й ґрунтувалася на тридольному метрі, у багатьох європейських школах інтерпретувалася як «м’який марш» у колі, де вертикальність кроку і логіка акцентів нагадували трансформовану маршову модель. Цей підхід особливо проявився у віденській традиції Й. Штрауса-батька та Й. Штрауса-сина, які надали танцю «парадності» та величності шляхом застосування динамічного пульсу [2, с. 134]. У цьому контексті маршова семантика виступала універсальною категорією – вона не зводилася до конкретного розміру, а виявлялася через ритмічну організованість, структурну симетрію та вольову енергію музичного руху.

У бальній хореографії XIX ст. маршова семантика набула нової функції: стала формою естетичного узагальнення суспільних цінностей. Такі танці, як кадрили і контрданс, у своїй метрично-ритмічній побудові спиралися на принцип колективного узгодження, де кожен крок співвідносився із загальним ритмом групи. Це не лише технічний аспект, а й соціальний код: маршова регулярність символізувала рівність, взаємну повагу та структурну гармонію взаємин між хореографами. Саме тому, як зазначав Т. Г. Луговенко: «метрична

стабільність у бальному танці відображала суспільну модель поведінки, у якій ритм став етичною категорією» [13, с. 288].

У танцях XX ст.: фокстроті, квікстепі, бальному танго, маршова семантика трансформувалася у знакову систему, що поєднувала енергію, характер і індивідуальність. Фокстрот із його чіткою структурою «повільний-швидкий-швидкий» був прикладом сучасного відлуння маршу: у ньому метр зберігав рівність кроків, але ритм набував гнучкості, дозволивши імпровізацію. На думку Г. Херна: «в бальному танго, навпаки, ритмічна напруга підкреслювала драматизм, а акценти на сильній долі створювали ефект внутрішнього «кроку боротьби»; в цьому танці маршовий характер перетворився на семантику пристрасті та протистояння» [31, с. 91]. Таким чином, у бальній хореографії марш виступав не лише музичним кодом, а й метафорою життєвого руху.

Ритмічна семантика маршу у хореографічній інтерпретації відображала і діалог між історією та стилем. У період неокласики та постмодерної бальної культури зберігався інтерес до маршу як до «формули ритмічного порядку», яку можна було варіювати залежно від художнього задуму. Як доводять дослідження М. Джіордіані: «сучасний бальний рух дедалі більше тяжів до інтеграції традиційних метроритмічних структур із новими семантичними моделями, зокрема, поєднанням стриманості маршу з імпровізаційною свободою джазової хореографії. Така гібридизація ритму відображала загальноєвропейську тенденцію до переосмислення класичних форм через призму сучасної естетики» [30, с. 72].

Характер маршу у бальній інтерпретації формувався як синтез музичного образу та соціальної поведінки. Це був не просто темп або динаміка, а втілення певного типу емоційної організації руху: урочистого, впевненого, дисциплінованого. Саме цей характер забезпечував танцю внутрішню структурну логіку, ритмічну стабільність та виразність. У європейській традиції маршовий характер завжди асоціювався з почуттям гідності, ритуальної вишуканості, і навіть моральної рівноваги – ознак, що проявилися

в поставі хореографа, його кроці, жести, темповій динаміці. У цьому аспекті марш постав не лише музичним, а й етичним явищем культури.

Отже, семантика маршу в контексті бальної інтерпретації становила цілісну систему взаємозв'язків між ритмом, метром і характером, у якій проявився культурний код Європи. Ритм визначав внутрішню енергію руху, метр – його структурну логіку, а характер – соціально-емоційний зміст. Через ці компоненти маршова модель формувала особливий тип хореографічного мислення, у якому музичний порядок став символом естетичного й духовного порядку людської поведінки.

2.2. Постуральна організація та хореографічна моторика у танцях європейської програми

Постуральна організація у танцях європейської програми – це не лише система тілесної вертикалі, осьового балансу й просторової орієнтації, а й віддзеркалення ритмічної моделі, яка історично була пов'язана з маршовою структурою музичного мислення. Маршова патетика – це не просто ритмічна суворість чи урочиста пульсація; в танцях вона проникла у кінетичну організацію руху, визначивши характер постуральної фіксації, динамічну симетрію й акцентуацію фаз руху. Як зазначав Р. Лабан: «тіло у танці не тільки підкорялося музиці, воно втілювало її енергію – кожен ритм мав свій моторний еквівалент» [34, с. 91].

Маршова інтонація впливала на постановку корпусу, зокрема через тенденцію до вертикального контролю, рівноваги та напруженої осі тіла. У повільному вальсі цей вплив проявлявся через урочисту стабільність вертикалі, плавний розвиток підйому та спаду («rise and fall») і рівномірну орієнтацію корпусу у просторі. Механізм «маршового кроку» тут трансформувався у метафоричну кінетичну хвилю – кожен рух мав «передчування» і «резонанс», що створювали емоційний відгук патетики. За спостереженням М. Є Кеби: «у вальсі маршовість не зникла, а сублімувалася у величавість і пластичну повагу до ритму» [6, с. 139]. Саме тому постура вальсу

вимагала енергетичного центру, який постійно рухався по спіралі, але зберігав урівноважений вертикальний стан.

У бальному танго маршова патетика проявилася у структурованій напрузі корпусу, акцентованій осі та ритмічній імпульсивності кроку. Пластика цього танцю втілювала боротьбу двох протилежних сил: статичної вертикалі та горизонтальної експресії. Танцівники формували «закриту рамку» (closed hold) із мінімальною дистанцією між корпусами, створювали візуальний ефект «замкненого строю». Цей мотив мав пряму спорідненість із військово-маршовими структурами, у яких колективна єдність руху втілювала дисципліну і внутрішню гідність. О. М. Шабаліна підкреслювала: «Танго – це не марш у звичному сенсі, але його гордість, стриманість і внутрішня симетрія маршу в серці танцю» [26, с. 99]. Постуральна напруга у танго зберігала відчуття «внутрішнього маршу» навіть у повільних фазах руху.

Фокстрот, який у своїй ритмічній природі поєднував маршування і плавне ковзання, був класичним прикладом трансформації маршової ходи у бальну моторну естетику. Його чіткий дводольний ритм походив з американського «military two-step» кінця XIX ст., що заклав основи сучасної структури руху. Відповідно до методики Імперського товариства вчителів танцю (ISTD), головною постуральною вимогою фокстроту був «керований рух з постійним відчуттям провідної ноги та стійкого центру тяжіння» [32, с. 122]. Це забезпечувало враження безперервності, водночас зберігало маршову імпульсивність кроку, який залишався ритмічно визначеним і формально врівноваженим. За словами В. А. Сизоненка: «фокстрот – це марш, який навчився ковзати» [23, с. 87].

Віденський вальс демонстрував особливий синтез маршової патетики та обертальної пластики. Його циклічний ритм та симетричні оберти створювали враження урочистого процесійного руху, в якому кожен акцент набував значення кроку, кожне підняття – символу піднесення. Т. С. Павлюк у своїй праці зазначав: «Віденський вальс – це марш, що перетворився на коло; урочистість його ритму не зникла навіть у найшвидших обертах» [16, с. 163].

Постуральна організація у цьому танці вимагала збереження чіткої осьової вертикалі, симетрії плечей і таза, а також «м'язової пам'яті», що дозволяла тілу автоматично підтримувати ритмічний баланс під час обертання.

Квікстеп як кульмінація європейських бальних танців репрезентував «маршову енергію у польоті». У ньому чіткий дводольний ритм поєднувався з підстрибуванням, де кожна фаза польоту мала опорний момент, подібний до короткого «удару маршу». Е. Сільвестер влучно описував цю динаміку як: «танцювальну дисципліну, що сховалася за маскою легкості» [42, с. 108]. У постуральній структурі квікстепу вертикальність не руйнувалася під час стрибків, а лише гнучко адаптувалася до ритму, що утворювало ефект пружності та ритмічного піднесення, властивого маршовим творам.

З позицій хореографічної моторики, маршова патетика формує три рівні впливу: кінетичний, динамічний і емоційно-символічний.

1. **Кінетичний рівень** полягав у ритмізованій структурі руху – чергуванні напруження і розслаблення, синхронізації фаз кроку з музичним тактом.
2. **Динамічний рівень** визначав енергетику руху: стримана сила, чітке положення корпусу, урочистість темпу.
3. **Емоційно-символічний рівень** відображав патетичну семантику – гордість, рішучість, піднесеність, які проявлялися у поставі та дихальній структурі хореографа.

Як зазначала О. М. Шабаліна: «маршова ритміка в бальному танці була кодом волі – вона організовувала не лише рухи, а й свідомість виконавця» [26, с. 103].

В теоретичних роботах С. Монтег'є підкреслювалося, що постуральна дисципліна узгоджувалася з «естетикою контролю», тобто станом, в якому вертикальність тіла підтримувалася шляхом внутрішнього тону, а не зовнішнього напруження. Ця естетика – прямий наслідок історичного впливу маршової ходи, де вертикальна вісь слугувала знаком гідності й самоконтролю [36, с. 54]. Таким чином, маршова патетика визначала не лише зовнішню форму, а й внутрішню кінетичну логіку танцювального руху.

Постуральна організація європейських бальних танців відтворювала структуру «маршового ряду»: кожен партнер діяв як окремий виконавець у спільному ансамблі, де рухи синхронізувалися в межах спільної осі. Це створювало відчуття єднання через процесію, характерного для маршової культури. У бальній практиці такий ефект втілювався через фазу виходу на паркет – так званий *walk-on*, який у методиках ISTD трактувався як «маршовий вхід у простір сцени» [37, с. 17].

Як наслідок, хореографічна моторика європейських танців демонструвала глибинну трансформацію маршового принципу: від суворой ритмічної дисципліни – до пластичної інтонаційності руху. Цей перехід знаменував еволюцію танцю від колективного ритуалу до індивідуальної естетики партнерства. Як слушно відзначив колектив авторів на чолі з О. Ю. Енською: «танцювальна постава увібрала в себе історію ритуального руху; маршова гідність перетворилася у пластичну шляхетність» [1, с. 68].

Отже, постуральна організація та хореографічна моторика у танцях європейської програми під впливом маршової патетики була складною системою культурно-тілесної трансформації. Маршова модель руху виступала архетипом упорядкованої енергії, який набув витонченої пластики, драматургічної стриманості й естетичної гармонії. Через постану, крок, дихання і внутрішню вертикаль хореограф відтворював не лише музику, а й історичну пам'ять танцювальної культури Європи.

2.3. Елементи маршової патетики в хореографічному рисунку, пластиці корпусу, динаміці рухів

Елементи маршової патетики в хореографічному рисунку виступали не лише як музично-ритмічна пройма танцю, але і як система пластичних і моторних структур, що трансформувалися в художньому тілесному вислові. В європейських бальних танцях маршова інтонація проявилася через чіткі крокові імпульси, структуровану симетрію корпусу, орієнтацію вздовж «лінії танцю» та акцентовану динаміку переходу з фази до фази. Цей вплив маршової

патетики мав свої анатомо-хореографічні прояви: утримання вертикальної осі, підсилення «рамки» пари, пластична жорсткість топлایна й одночасно здатність до коротких імпульсивних рухів – типових для маршу. Як зазначав Е. Мур: «хореограф мав не просто ритмічно рухатись, а володіти дисципліною маршу – кожен крок повинен був мати напрям, мету і точку рівноваги» [37, с. 47]. Цей підхід визначив основний принцип рисунка: маршова патетика в бальних танцях не означала жорсткості, а була джерелом енергії, вираженості та ритмічної симетрії.

У бальних танцях маршова інтонація функціонувала як своєрідна «кінетична матриця»: вона структурувала простір і час руху, створювала відчуття урочистості, впорядкованості та драматичного напруження. Водночас у бальному танго, віденському та повільному вальсі, фокстроті, квікстепі елементи маршової патетики набули власного пластичного втілення – від урочистої плавності до пружної енергії.

У повільному вальсі маршова патетика проявилася через урочистий, розмірений темп і чітку крокову організацію. Рухи пари нагадували величну процесію, де кожен «крок – підйом – падіння» сформували структурну хвилю, подібну до дихання маршу. В основі лежав трифазний метр 3/4, але кінетична логіка кожного бару підпорядковувалася «ході» – з першою долею як акцентом, що несе маршову опору. Як зазначала А. І. Крись: «вальс був процесією внутрішньої гідності; вертикаль постави хореографа утворювала вісь патетичного образу» [9, с. 197].

Пластика корпусу у повільному вальсі відзначалася аксіальною симетрією та стабільністю «рамки», де кожен нахил виконувався у межах чітко збереженої постуральної вісі. Це відображало типову маршову рису – впевнене вертикальне положення корпусу, урівноваженість і спокійну напругу. В рисунку танцю маршова патетика трансформувалася у спіральний процесійний рух лінією танцю – урочисту ходу, в якій плавність поєднувалася з чітким ритмічним імпульсом.

Бальне танго – єдиний дводольний європейський бальний танець, який найтісніше пов’язувався із прямими маршовими ритмічними структурами. Саме тут маршова патетика набула найвідчутнішої експресії: різкі акценти, контрастні паузи, напружена динаміка – усе це сформувало характер «військової рішучості», але трансформованої у пластичну естетику. Як зазначав Е. Сілвестер: «танго – це марш серця: рішучий, зібраний і стримано пристрасний» [42, с. 143].

Постуральна організація в танго визначилася стабільним корпусом із легким нахилом уперед, що створило ефект спрямованого руху. Цей нахил був не лише естетичний, а й функціональний – він відтворював лінію маршового поступу. Пластика корпусу концентрована, динаміка рухів акцентована на першу долю такту, що створювали ритмічну конструкцію, подібну до крокового маршу. Танцювальна пара рухалася ніби в єдиному фронтальному імпульсі – ритуалі керованої сили.

У віденському вальсі маршова патетика проявилася опосередковано – через ритмічну монотонність обертального руху, який створив ефект безперервної ходи по колу. Відчуття постійного поступу надало танцю процесійного характеру, властивого маршу. Як зазначав М. Кеба: «віденський вальс був це не просто обертанням, це був урочистий рух часу, в якому кожен крок ніс пам’ять свого попередника» [6, с. 138].

У пластиці корпусу віденського вальсу домінувала вертикальна стабільність і рівномірне осьове обертання без бічних відхилень. Це створювало враження ідеальної процесії, де тіло рухалося подібно до колони, що оберталося. Динаміка рухів передавала урочистий підйом – від центру опори до плечового поясу, що підсилювало патетику руху. У рисунку танцю маршовість простежувалася через безперервність просування вздовж лінії танцю, подібно до церемоніального параду, але переведеного в музичну пластику.

Фокстрот поєднував ковзну м’якість і приховану маршову організованість. За визначенням ISTD: «фокстрот був рухом із пульсом маршу

і легкістю ковзання» [32, с. 121]. Під плавним зовнішнім малюнком цього танцю лежала внутрішня структура військового кроку: перший крок чітко окреслював напрям, другий стабілізував рівновагу, третій створював імпульс для переходу.

У пластиці корпусу маршова патетика проявлялася у контрольованому перенесенні ваги – від опорної стопи до рухомої – з незмінним утриманням постуральної вертикалі. В рисунку фокстроту «маршовість» проявилася в регулярному ритмі кроків. Моторика руху нагадувала впевнену ходу з ковзанням, а не біг; саме це надало фокстроту інтелігентної патетики та стриманої величності.

Квікстеп – найдинамічніший європейський бальний танець, у якому маршева патетика відобразилася через енергію стрибкоподібного руху. Якщо у фокстроті маршова хода прихована, то тут вона перетворилася на ігрову іскристу форму. За словами Дж. Кессінга: «квікстеп був маршем у польоті: кожен крок мав військову точність і танцювальну свободу» [33, с. 94].

Хореографічний рисунок квікстепу відзначався чергуванням коротких і довгих ліній, де напрямки раптово змінювалися, але зберігали симетрію композиції. У пластиці корпусу важливо було зберегти вертикальність та стабільність «рамки» навіть під час швидких рухів. Цей тип переміщення відтворив естетику парадного маршу, проте в динамічній, святковій формі патетика тут перейшла у піднесену радість.

Отже, маршова патетика в системі бальних танців не була зовнішнім декоративним чинником, а виступила глибинною стилістичною основою. У повільному вальсі – вона втілила урочисту гідність, у бальному танго – вольову зібраність, у віденському вальсі – ритуальну тяглисть, у фокстроті – ритмічну упорядкованість, у квікстепі – енергійний оптимізм. Як резюмував Е. Мур: «дисципліна маршу була душею стандартного танцю, що трансформувала кроки у висловлювання» [37, р. 102].

Таким чином, маршова патетика виступила організаційним принципом хореографічного рисунка, постуральної структури й динаміки руху в

європейських бальних танцях. Вона визначила художню ідентичність цих танців, зберегла у кожному з них відчуття ритуальної впорядкованості, гідності та контролю – характеристик, які були суттю академічної хореографічної культури.

2.4. Порівняльний аналіз музично-хореографічних рішень у виконанні професійних танцювальних дуетів

Музично-хореографічні рішення професійних танцювальних дуетів було результатом глибокого поєднання техніки, музичного сприйняття та стилістичних елементів, серед яких особливе місце посідала маршова патетика. Вплив маршу на європейські бальні танці визначився не лише ритмічним характером композицій, а й структурою рухів, динамічними акцентами та постуральною організацією пари. Як зауважив В. О. Сизоненко: «стандартний танець був втіленням ритмічної дисципліни; без розуміння основного маршу елегантність руху втратила б свою наративність» [23, с. 15]. Такий підхід дозволив оцінювати виконання танцювальних дуетів як складну взаємодію між музичною основою та хореографічною реалізацією, в якій кожний крок і позиція корпусу стали засобом передачі стилістичної патетики.

У повільному вальсі професійні пари демонстрували високу урочистість руху, що проявилось через поєднання плавного зростання та падіння із регулярними кроковими імпульсами. Маршова патетика тут реалізувалася через стійку вертикальність корпусу, контрольовану роботу стоп та точне перенесення ваги, що забезпечило відчуття стабільної «маршової» ходи. О. Плахотнюк зазначив, що: «ритм три долі у повільному вальсі дозволив відтворити процесійну структуру маршу, передав відчуття урочистості та впорядкованості» [21, с. 118]. Аналіз виступів професійних дуетів показав, що майстри використовували підкреслені акценти на першу долю кожного такту, формували мікропатетику кроку, яка створювала ефект синхронізованої ходи і сприяла досягненню візуальної гармонії під час руху паркетом.

Бальне танго, як частина європейської програми, демонструвало більш драматичну і вольову інтерпретацію маршової патетики. Професійні пари застосовували чіткі, акцентовані кроки та короткі паузи, що створило ефект рішучості та внутрішньої напруги, аналогічний військовій дисципліні. Е. Сілвестер зазначав, що: «танго було маршем намірів; кожен крок передавав точність, силу та контрольовану пристрасть» [42, с. 74]. У танго хореографічний рисунок відображався через постуральну стабільність корпусу, легке нахилання вперед та підтримку «рамки», що дозволило парі утримувати єдину лінію напрямку, що нагадувала маршовий фронт. Динаміка рухів відзначалася ритмічною синкопою, де кожен короткий імпульс носив символічне навантаження, що підкреслило патетичність композиції. Аналіз виступів професійних дуетів, таких як пари світової категорії WDC, продемонстрував, що точне відчуття акцентів дозволило створити виразний драматичний ефект без втрати технічної чистоти виконання.

Віденський вальс у професійному виконанні був прикладом інтеграції маршової патетики через обертальні та просувні елементи. Попри швидкий темп (58-60 тактів на хвилину), пари зберігали вертикальність корпусу та структурованість кроку, що формувало відчуття безперервної, урочистої процесії. М. Є. Кеба відзначав: «віденський вальс втілював церемоніальну процесію; безперервний обертальний рух паралельний дисциплінованому кроку маршу» [6, с. 138]. У хореографічному рисунку професійні пари використовували різнопланові зв'язки, які формували цілісну траєкторію руху, де маршова послідовність кроків підтримувала відчуття синхронізованого руху і просторової організованості. Аналіз записів фінальних програм чемпіонатів світу показав, що підкреслена постуральна стабільність і контроль центру тяжіння були ключовими факторами передачі патетичного характеру цього танцю.

Виконання професійними дуетами фокстроту демонструвало поєднання ковзної пластики та прихованої маршової структури. Кожна композиційна фраза будувалася за принципами маршової організації кроків, де перший крок

задавав напрямок і центр тяжіння, другий стабілізував, третій створював імпульс для наступної фрази. ISTD підкреслював, що «ковзання фокстроту зберегло пульс маршу; основна структура перенесення ваги забезпечила чіткість та елегантність» [32, с. 217]. Аналіз виступів професійних пар, зокрема фіналістів Blackpool Dance Festival, продемонстрував, що майстри успішно поєднали ковзання з чіткою моторною організацією кроку, створивши відчуття маршової ритмічної дисципліни, не порушуючи естетики плавності.

Квікстеп, як найдинамічніший європейський бальний танець, був кульмінацією застосування маршової патетики у професійному виконанні. Характерні для цього танцю короткі та довгі лінії руху підкреслили точність і швидкість, зберегли при цьому вертикальність «рамки». Т. С. Павлюк зазначав: «квікстеп був маршем у польоті; кожен крок вимагав точності та кінетичної енергії, перетворивши ритм на вираз» [16, с. 264]. Аналіз записів професійних пар, учасників WDC та IDSF, продемонстрував, що для передачі патетики маршу квікстеп вимагав ідеального поєднання техніки та виразності: постуральна стабільність зберігалася навіть при високій швидкості, а динаміка руху створювала враження маршового фронту, переведеного ритмічним, святковим характером. У цьому танці маршова патетика стала ключовим чинником драматургії, визначила не лише технічну точність, а й емоційний вплив на глядача.

Аналіз програми бальних танців довів, що маршова патетика виконувала подвійну функцію: структурну, визначаючи ритм, траєкторію та постуральну організацію пари, і виразну, передаючи урочистість, рішучість і цілісність композиції. Використання маршової організації у хореографії професійних дуетів дозволило не лише досягти технічної досконалості, але й створити естетично та психологічно насичену патетичну форму, що стала визначальною ознакою європейських бальних танців.

Важливо зазначити, що професійні пари використовували не тільки зовнішні прояви маршу, а й внутрішнє відчуття ритму: контроль темпу,

акцентів і пауз у музичній структурі, що дозволило інтегрувати маршову організацію у виразність танцю.

Таким чином, порівняльний аналіз музично-хореографічних рішень у виконанні професійних дуетів показав, що маршова патетика є не простим ритмічним елементом, а виступала організаційним та стилістичним принципом. Вона визначила просторову структуру руху, постуральну організацію, координацію партнерів та динамічну послідовність кроків. Це створило унікальний баланс між технічною досконалістю, музичною чутливістю та художньою виразністю, що стало ключовим у формуванні європейських бальних танців.

Висновки до розділу

Протягом усього процесу становлення та трансформації маршу, його семантика в європейських бальних танцях відобразилася через ритм, метр і характер твору. Вони відіграли ключову роль у формуванні хореографічної структури танцю. Ритмічна організація полонезу, вальсу та інших бальних танців визначила не лише темп рухів, але й внутрішню емоційну наповненість, задала певну маршову патетику, що передалася через напруженість корпусу, чіткість кроків і точність постуральних змін. Метричні особливості маршу створили відчуття урочистості та підкреслили статичну величність рухів, водночас визначивши плавність переходів між кроковими елементами.

Постуральна організація та хореографічна моторика європейських бальних танців продемонстрували синтез естетики та функціональної ефективності. Контроль постави, взаємодія між верхньою та нижньою частинами корпусу, координація рук і ніг забезпечили гармонійне поєднання музичної фрази та рухового образу. Динаміка змін ваги тіла, варіації висоти й амплітуди рухів сформували індивідуальний характер виконання, що у поєднанні з метричною структурою маршу створили цілісний хореографічний образ.

Елементи маршової патетики проявилися у виразності корпусної пластики, чіткості ліній та ритмічній енергії рухів. Урочистий, статечний характер кроків поєднався з розмаїттям динамічних акцентів, що підкреслили основні музичні фрази. Різні інтерпретації маршу продемонстрували широкий спектр музично-хореографічних рішень: одні пари наголошували на стриманій елегантності та плавності, інші – на експресивності та драматичності рухів, проте всі зберегли базову метричну структуру та постуральну логіку танцю.

Таким чином, маршова семантика в європейських бальних танцях проявилася не лише через музичний ритм та метр, а й через комплексну взаємодію корпусної пластики, динаміки рухів і стилістичної виразності. Взаємозв'язок музично-хореографічних засобів забезпечив цілісність образу, підкреслив урочистість і патетичність танцю та визначив художню своєрідність виконання кожного дуету.

ВИСНОВКИ

В ході проведеного дослідження було виявлено, що марш як окремий музичний жанр утвердився на межі Середньовіччя та Ренесансу. В культурі європейських народів його основні функції змінилися від військових до сценічно-побутових. На початковому етапі свого побутування, марш використовувався для забезпечення організації руху військових частин, офіційних урочистих подій. Завдяки своїй чіткій ритмічності та структурі, марш застосовували й для регулювання руху, створення ефекту дисципліни, єдності та урочистості. Згодом марш став виконувати функції символічного позначення влади, статусу та соціального престижу під час церемоній, парадів та придворних заходів, що сприяло його трансформації у сценічний контекст та інтеграції до музично-хореографічного репертуару світського життя.

Дослідження ролі маршу в європейській музичній і танцювальній культурі XVIII – XX ст. показало, що жанр набув більш художньо-виразних рис. Марш почали адаптувати до потреб бальних танців, де регулярний ритм і визначений метр були основою для формування пластики та рухових схем. Маршова музика того періоду відрізнялася чіткістю ритму, контрастністю динаміки та патетичною виразністю, що створило унікальні умови для хореографічної інтерпретації. Особливо важливим був той факт, що марш став не лише ритмічним супроводом танцю, а й носієм сенсів, які визначили характер рухів, їхню емоційну забарвленість та урочистий настрій балу.

Семантика маршу в контексті бальної інтерпретації проявилася через ритм, метр та характер, які стали основними чинниками пластичної організації танцю. Чіткий двотактний або чотиритактний ритм диктував вибір кроків, їхню тривалість, розташування акцентів і синхронізацію рухів партнерів. Метрична структура маршу дозволяла танцівникам підтримувати стабільну координацію, водночас підкреслила урочистий або патетичний характер композиції. Характер маршу відображався у пластичних рішеннях: піднесених позах корпусу, широких та впевнених рухах рук, плавних або енергійних кроках, контрастні зміни динаміки, що підсилювали емоційний ефект.

Аналіз постуральної організації та хореографічної моторики у танцях європейської програми продемонстрував, що основна роль належала узгодженості між музичною структурою та тілесною виразністю. Корпус танцівника функціонував як центральна вісь, що забезпечило стабільність і координувало рухи кінцівок. Ноги забезпечували точність кроків та ритмічне відтворення музики, а руки та плечі формували образний, виразний компонент рухів. Виявлено, що правильне поєднання постуральної дисципліни та хореографічної моторики дозволило передати музично-емоційний зміст твору, підкреслити маршову урочистість та патетичність.

Елементи маршової патетики у хореографічному рисунку проявилися через використання композиційно-ритмічних прийомів, які підсилили драматургію танцю. Це включало чітке розділення на такти та фрази, контрастність темпів і динаміки, підкреслення ключових акцентів музики через тілесну експресію. Пластика корпусу та рухові елементи демонстрували здатність танцівників відтворювати художній зміст музики не лише через технічну майстерність, а й через емоційне вираження, створюючи цілісний образ урочистого, ритмічно впорядкованого танцю.

Порівняльний аналіз виконання європейських бальних танців професійними хореографічними дуетами підтвердив, що інтерпретаційні особливості маршу залежать від рівня підготовки, технічної та пластичної культури виконавців.

Встановлено, що танцювальні дуети застосовували різноманітні музично-хореографічні прийоми для передачі патетики маршу: різноманітне трактування ритмічних акцентів, пристосування крокових комбінацій до музичних нюансів, орудування темпом і амплітудою рухів. Зазначені прийоми підтвердили, що маршова сутність була не лише формотворчою, але і яскравою складовою хореографічного рисунка, що забезпечила емоційне сприйняття танцю глядачем.

Отже, здійснене дослідження засвідчило, що марш як окремий мистецький жанр зіграв значну роль у формуванні естетичних основ

європейських бальних танців. Він був носієм історико-культурної інформації, забезпечив структурну організацію руху та визначив художню семантику танцю. Інтеграція теоретико-методологічного аналізу, хореографічної практики та порівняльного дослідження хореографічних постановок дозволила глибше зрозуміти специфіку маршової патетики та її значення для розвитку професійної хореографічної культури, формування виконавської майстерності та естетичної свідомості як хореографів, так і глядачів.

РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ

1.1. Основні характеристики хореографічного твору

Назва: хореографічна сюїта «Марш сердець»

Тема: відображення урочистого ритму маршу в хореографічних образах бальних танців.

Ідея: вплив маршової музики на формування емоційного і художнього образу європейських бальних танців.

Вид: європейські бальні танці.

Форма: хореографічна сюїта.

Жанр: урочисто-патетична сюїта.

Час дії: ХХІ ст. Літня пора року. Ранок (схід сонця).

Місце дії: Україна, м. Київ, Софійська площа.

1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика:

1.Головний герой (Танець свободи – молодий воїн, віком від 18 років) – символ української стійкості та героїзму. Втілює мужність, рішучість та урочистість, веде партнерів і задає ритм руху.

2.Головна героїня (Дух народу – дівчина віком від 18 років) – прояв краси, витонченості та емоційної сили народу. Партнерка головного героя, її рухи підкреслюють патетику і мелодійність маршу.

3.Партнери-танцівники (Дуети – союзники, 8 осіб віком від 18 років) – символізують єдність і підтримку, створюють динамічний хореографічний фон, підкреслюють ритм і урочистість маршу, взаємодіють із головними героями.

4.Ансамбль (Народ – дух боротьби, 8 осіб віком від 18 років) – масові танцювальні групи, що відображають силу, дисципліну та патетику народу. Через синхронні рухи ансамбль створює відчуття єдності, маршового порядку та величі.

Таким чином, представлені дійові особи сприятимуть реалізації головної ідеї всього композиційного плану розробленої сюїти.

1.3. Лібрето

Сюїта «Марш сердець» відбувається на Софіївському майдані в Києві, символічно відображаючи спорідненість подій сьогодення з історичним минулим боротьби українців за свободу та незалежність. Вступ зображає пробудження героїв: головні персонажі – Танець свободи та Дух народу, з'являються на сцені, виконують повільний полонез із піднесеним корпусом та урочистими кроками, задають патетичний ритм. Поступово на майдані збираються дуети та ансамбль, символізуючи єдність народу та союзників (представників Великої Британії), і виконують кадрилльні та менуетні елементи, створюють динамічний фон для розвитку сюжету. За допомогою поєднання елементів пластики бальних танців й українських рухових акцентів передається внутрішня сила героїв, їх рішучість і дисципліна. Кульмінаційна частина – «Битва духів» – символічно передає боротьбу народу за свободу. Завдяки гострим крокам, різким па, нахилу корпусів і переплетінні фігур дуєтів у стилі бального танго підкреслюється драматизм протистояння, що поєднується з маршовими акцентами та елементами вальсу. Синхронна робота ансамблю наголошує на єдності та колективній силі, а дуети завдяки плавним па польки та вальсу, формують символічну опору й підтримку. За кульмінацією настає момент гармонії, під час якої, для демонстрації взаємної підтримки партнерів і згуртованості героїв, рухи стають плавними та впевненими, поєднуючи оберти вальсу, елегантні кроки полонезу та короткі імпульсні фрагменти танго. Взаємодія всіх дійових осіб створює урочисту композицію, в якій музика та хореографія утворюють єдину течію патетичних образів. Фінальний марш відтворює велич, дисципліну та емоційну силу народу; непохитний дух українців проявляється через виконання героями урочистих маршових кроків, полькових па, кадрилльних фігур та коротких акцентів танго.

Уся сюїта демонструє, як вплив маршової патетики на європейські бальні танці, дозволяє через рух, ритм і пластичні образи передати історичну гордість, стійкість і єдність українського народу.

Отже, запропоноване лібрето розкриває головну ідею майбутньої хореографічної постановки та її втілення засобами європейських бальних танців.

1.4. Розгорнутий зміст

Сюїта «Марш сердець» відбувається на Софіївському майдані в Києві та засобами маршової патетики у європейських бальних танцях відображає боротьбу українського народу за свободу та державну незалежність. Головні герої – Танець свободи та Дух народу – з'являються на сцені, виконуючи повільний полонез із піднесенням корпусом та урочистими па, задаючи патетичний ритм і залучаючи ансамбль та дуети у синхронні рухи, які підкреслюють дисципліну і єдність. Дуети виконують оберти вальсу та полонезні па, поєднуючи елегантність бальної пластики з українськими руховими акцентами, а ансамбль формує шеренги й півкола, демонструючи силу, організованість і підготовку до боротьби.

Під час символічного протистояння герої та дуети виконують переплетені фігури танго, гострі нахили та імпульсні па, які підкреслюють драматизм і напруження, тоді як ансамбль відображає маршові акценти, створюючи враження колективної сили та дисципліни. Естетична гармонія, підкреслена стійкість і мужність героїв передається засобами контрастних комбінацій вальсу і польки. За допомогою синхронної взаємодії дуетів та ансамблю, чергування маршових па, полонезних кроків та елементів танго формується багатопланове хореографічне оповідання, у якому особиста відвага головних персонажів органічно поєднується із силою і єдністю народу. Поступова зміна напруженості гармонією і відчуттям перемоги передається плавними та впевненими рухами, а короткі фрагменти танго демонструють взаємну підтримку та згуртованість героїв. Всі дійові особи гуртуються в

центрі майдану, виконуючи урочисті маршові кроки, кадрилльні фігури, полькові па та елементи танго, створюють завершальну композицію, що відображає велич, патетику та непохитний дух народу. Завдяки поєднанню європейських бальних танців з українською національною пластикою, сюїта демонструє, як через рух, ритм і пластичні образи можна передати історичну гордість, стійкість і єдність українського народу, формуючи цілісний і емоційно насичений хореографічний твір.

Отже, розгорнутий зміст представляє детальну сюжетну розповідь про обрану хореографічну сюїту, що забезпечується рухами, композицією та емоціями.

1.5. Драматургія

Експозиція. Знайомство з Софіївським майданом у Києві як символічним простором боротьби за свободу. Поява головних героїв – Танцю свободи та Духу народу, а також ансамблю й дуетів, які поступово збираються, створюючи шеренги та півкола.

Зав'язка. Дуети та партнери виконують синхронні полькові та кадрилльні побудови, символізуючи об'єднання народу та готовність до боротьби. В основі хореографічної композиції – плавні оберти вальсу і полонезні па, поєднані з українськими пластичними акцентами.

Розвиток дії. Символічна боротьба за свободу у виконанні головних героїв та дуетів з елементами танго, маршових кроків та вальсових па. Ансамбль підкреслює дисципліну та колективну силу, утворюючи хвилеподібні та шикувальні побудови; хореографічна композиція передає драматизм і напруження подій.

Кульмінація. «Битва духів» – інтеграція маршових акцентів, переплетених фігур танго, гострих нахилів корпусу та імпульсних па; усі герої та ансамбль досягають найвищої емоційної напруги, демонструючи героїчну боротьбу народу.

Розв'язка. Об'єднання всіх дійових осіб у центрі майдану з виконанням маршових кроків, полонезних па, кадрилльних фігур і коротких імпульсів танго.

Рухи стають плавними та гармонійними, демонструючи перемогу, єдність і урочисту велич українського народу.

Таким чином, розроблена драматургія представляє план побудови хореографічної сюїти відповідно до задуманого композиційного плану.

1.6. Музичний аналіз

Музичний супровід запропонованої до захисту хореографічної композиції складається з фонограм наступних творів:

- «Запорозький марш» Миколи Лисенка;
- «Pomp and Circumstance March No.4, Op.39 No.4» Elgar Edward;
- «Polonaise in A flat major (As – Dur) Op. 53» Frédéric Chopin;
- «Partita № 5. Вальс» Мирослава Скорика;
- «Tritsch-Tratsch, Polka Op.214» Johann Strauss Jr.;
- Танго «Бувалі дні» В'ячеслава Весоловського;
- Старовинна українська кадрили «Дев'ятка».

Загальна кількість тактів: 216

Тривалість постановки: 7 хв. 08 сек. зі зміною темпу

Музичний розмір: різний:

- 4/4 (марші, танго);
- 3/4 (полонез, вальс);
- 2/4 (полька, кадрили).

Лад: переважно мажорний із мінорними вставками (танго, вальс).

Темп: allegro moderato, moderato, vivace.

Характеристика динаміки: широкий динамічний діапазон – від *piano* до *forte*, з поступовими переходами; контрастні динамічні акценти підкреслюють характер кожного музичного жанру.

Характер: від урочисто-героїчного до лірично-романтичного та танцювально-легкого; простежується емоційна різноманітність, гармонійне поєднання обраних музичних композицій.

Розбір кожного окремого розділу.

РОЗДІЛ 1. Експозиція

Як музичний супровід використано фонограму «Polonaise in A flat major (As – Dur) Op. 53» Frédéric Chopin

Кількість тактів: 48 (1 – 48 такт).

Тривалість: 1 хв. 35 сек.

Музичний розмір – 3/4.

Лад мажорний зі стійкою домінантою.

Темп – *allegro maestoso*.

Перші 8 тактів формують урочистий вступ із характерними фанфарними інтонаціями басової лінії. Далі, з 9 по 48 такт звучить основна тема з рівномірним ритмом фігурного полонезу. Динамічний план вибудований на контрастах *mezzo-forte* – *mezzo-piano* – *forte*. Характер – величний, піднесений.

РОЗДІЛ 2. Зав'язка

В основі музичного оформлення «Partita № 5. Вальс» Мирослава Скорика.

Кількість тактів: 40 (49 – 89 такт)

Тривалість: 1 хв 10 сек.

Розмір – 3/4.

Лад – мінорний із подальшим переходом до мажору.

Темп – *moderato*.

З 49 по 60 такт звучить основна тема вальсу ліричного характеру. Далі з 61 по 89 такт вводяться полонезні па, створюючи легкий ритмічний контраст. Динаміка рівномірна: *mezo-piano* – *mezo-forte*. Характер – лірично-танцювальний, більш камерний порівняно з попереднім розділом.

РОЗДІЛ 3. Розвиток дії

Музична основа Танго «Бувалі дні» В'ячеслава Весоловського та «Tritsch-Tratsch, Polka Op.214» Johann Strauss Jr.

Кількість тактів: 60 (90 – 150 такт).

Тривалість: 2 хв 05 сек.

Розмір – 4/4 (танго), 2/4 (полька).

Лад – мінорний у танго, мажорний у польці.

Темп – *andante* (танго), *allegro* (полька).

У тактах 90 – 117 домінує танго: синкопований ритм, виразні акценти, лірично-ностальгічний характер. Із 118 по 150 такт різкий перехід до польки, що надає енергійного темпу й розвитку дії. Динаміка від *mezo-piano* у танго до яскравого *forte* у польці.

РОЗДІЛ 4. Кульмінація

Музичний супровід у вигляді фонограми «Pomp and Circumstance March No.4, Op.39 No.4» Elgar Edward.

Кількість тактів: 40 (151–191 такт).

Тривалість: 1 хв 10 сек.

Розмір – 4/4.

Лад – мажор.

Темп – *maestoso*.

Тема в усіх 40 тактах розгортається у сталому маршовому русі з урочисто-тріумфальним характером. Початкові такти створюють напружене піднесення, що переходить у широке звучання головної теми. Динаміка зростає від міцного *forte* до могутнього *fortissimo* у центральній частині розділу, формуючи вершину драматургічного розвитку всієї композиції. Маршова пульсація зберігається до кінця фрагмента, підкреслюючи масштабність і велич кульмінаційної хвилі та готуючи перехід до розв'язки.

РОЗДІЛ 5. Розв'язка

Музична основа – фонограми «Запорозький марш» Миколи Лисенка та старовинна українська кадрили «Дев'ятка».

Кількість тактів: 28 (192–220 такт).

Тривалість: 1 хв 05 сек.

Розмір – 2/4, 4/4 (марш), 2/4 (кадриль).

Лад – мажорний.

Темп – *allegro moderato*.

В тактах 192 – 207 під звуки «Запорозького маршу» переважають маршові кроки та акцентований ритм. Далі зі 208 по 220 такт введено фігури кадрили та короткі імпульси танго, що надають завершенню легкості та динамічного «відходу». Динаміка поступово переходить від *mezo-forte* до *piano*.

Таким чином, запропонований музичний супровід і характеристика динаміки детально розкривають головну ідею композиційного плану постановки.

1.7. Костюми (зображення та опис)

Костюм головного героя «Танець свободи».



Сценічний образ складається із піджака яскраво синього кольору зі світло синьою оторочкою на лацканах і кишенях, білої сорочки, яскраво синього метелика, такого ж кольору брюк, білих шкарпеток та чорних туфлі для бальних танців.

Костюм головної героїні «Дух народу».



Образ головної героїні формується завдяки довгій бальній сукні світло-жовтого кольору. Її оздоблення виконано за допомогою парчі, паєток і стразів, що формують квіткові мотиви на сукні. Використано капронові колготки світло-бежевого кольору, жовті босоніжки для бальних танців.

Костюми партнерів-танцівників

За партнерів-танцівників які є дуетами-союзниками виступають представники британської нації. Відповідно костюми підібрано з урахуванням національних кольорів Великої Британії.

Чоловічий костюм.



Чоловічий образ союзників складається із костюму-трійки насиченого темно-синього кольору: смокінгу із чорною оторочкою на лацканах і кишені, жилету та брюк. В однаковому тоні до костюма вибрано і метелика. Сорочка біла, шкарпетки білі, чорні туфлі для бальних танців.

Жіночий костюм.

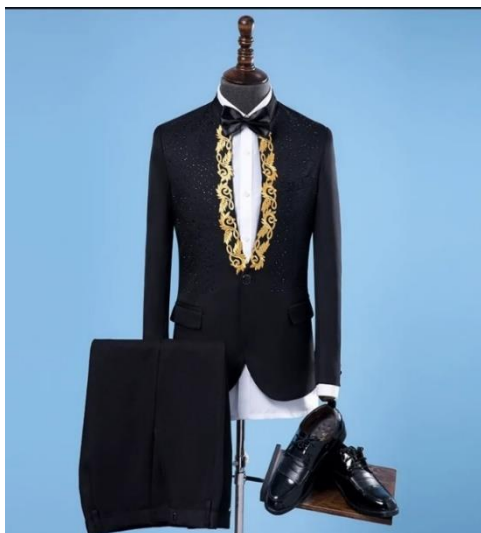


Жіночий костюм дуету-союзника сформовано із бальної сукні кольору red-pink, яка оздоблена білими невеликими стразами. Передбачається використання світло бежевих колготок і червоних босоніжок для бальних танців.

Костюми ансамблю

Костюми ансамблю, що уособлює собою народ – дух боротьби, також поділяються на чоловічі та жіночі.

Чоловічий костюм.



Костюм складається із чорного піджака, який оздоблений чорними паєтками, лацкани прикрашені золотою вишивкою рослинного орнаменту. Образ доповнюють чорний метелик, чорні брюки, біла сорочка, білі шкарпетки та чорні туфлі для бальних танців.

Жіночий костюм.



Жіночий образ представниці ансамблю сформовано за допомогою світло блакитної сукні, яка оздоблена мережкою із білих, синіх, блакитних стразів. Рукави зі шлейфом також світло-блакитного кольору. До сукні додаються світло бежеві колготки та блакитні босоніжки для бальних танців.

Отже, обрані костюми візуально допоможуть підсилити головну ідею лібрето, драматургії та всього композиційного плану розробленої хореографічної сюїти.

1.8. Додатковий реквізит відсутній

1.9. Світлова партитура

Світлова партитура використовується для динамічного розвитку від стриманої прохолодної палітри до яскравого героїчного саява, що поступово нарощує емоційне напруження композиції. На початку переважають м'які синьо-холодні відтінки з легкими рухомими променями, які створюють атмосферу внутрішнього зосередження та передчуття подій. У центральних епізодах світло активізується різкими контрастами білого, червоного та глибокого синього, підкреслюючи рішучість, драматизм і взаємодію українських та британських героїв у спільній боротьбі. Ритм освітлення синхронізується з музичним та хореографічним рисунком: удари ритму підсвічуються акцентними імпульсами, а швидкі танцювальні фрагменти наповнюються рухомими пучками світла, що рухаються сценою. Завершується партитура теплим золотисто-білим саявом і заповненням сцени широкими фронтальними потоками, які створюють відчуття перемоги, гідності та утвердження свободи.

Таким чином, обрана світлова партитура доповнює розроблений композиційний план хореографічної сюїти та за допомогою світлових ефектів підкреслює всі важливі моменти композиції.

РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СЮЇТИ «МАРШ СЕРДЕЦЬ»

Умовні позначення:

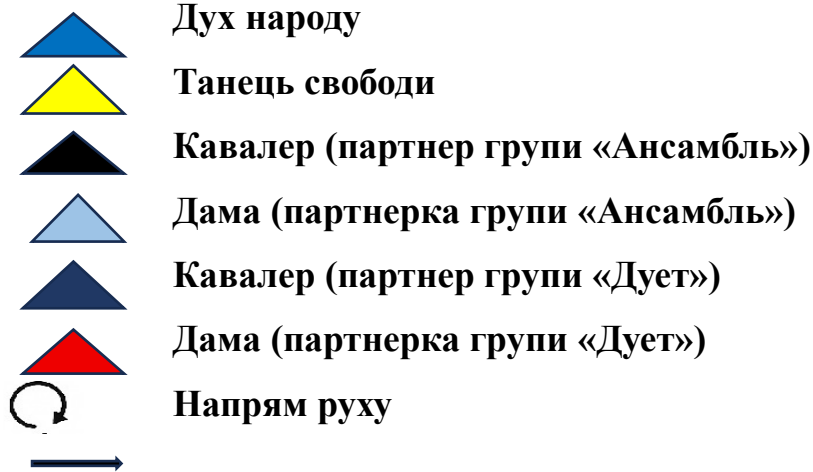
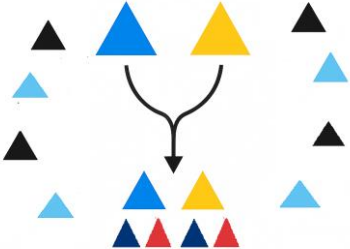
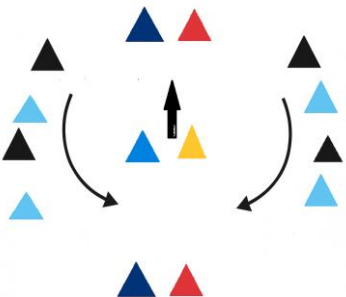
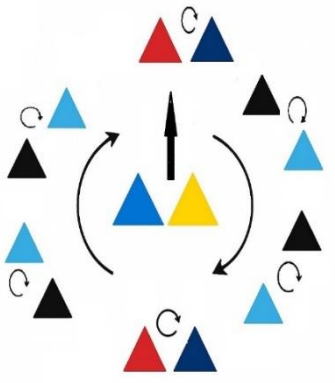
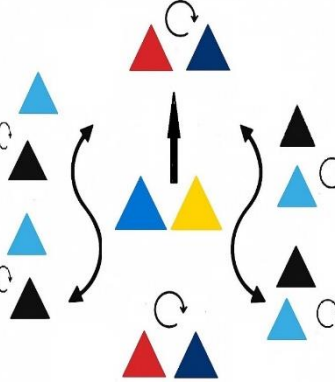
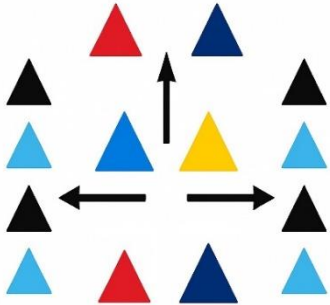
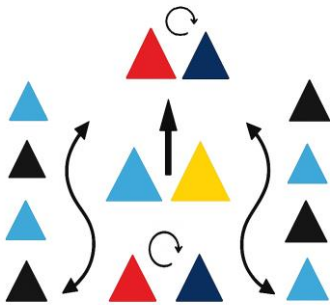


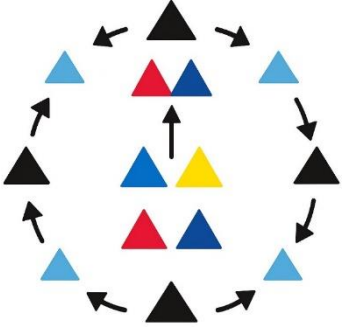
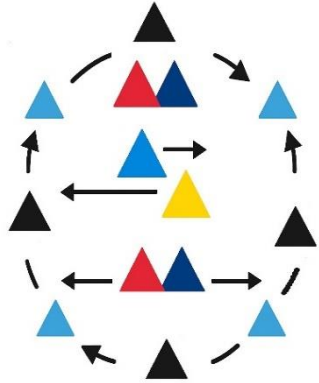
Рисунок	Такти	Анотації до дії
Розділ 1. Експозиція Музичний розмір $\frac{3}{4}$		
	1 – 8 такт	1 такт ($\frac{1}{4}$ умовно для підготовки): темне світло; центр сцени порожній. 2 такт ($\frac{1}{4}$): на 1-й рахунок – вихід «Духу народу» з правої задньої куліси (3-я куліса праворуч від глядача) простим кроком на кожен рахунок; корпус піднесений, плечі назад. 3 такт ($\frac{1}{4}$): на 2-й рахунок – вихід «Танцю свободи» з лівої задньої куліси (3-я куліса ліворуч) у тихому пліє, руки в I позиції.

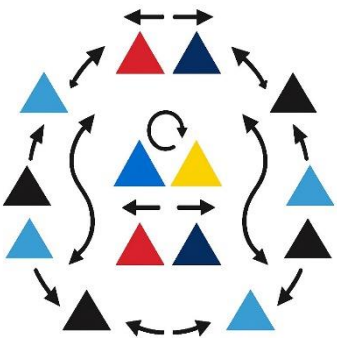
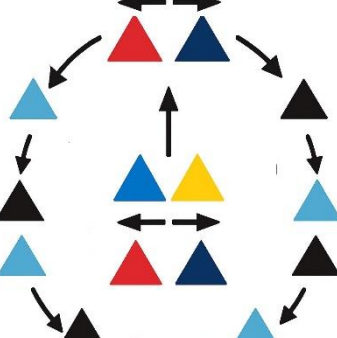
		4 такт (1/4): повільне наближення по центральній осі; руки підіймаються до II позиції. 5-6 такти (по 1/4 кожен): Дух і Танок роблять урочисті полонезні кроки (пропульсія: крок-піднести-крок), руки у III позиції долонями назовні, корпус стійкий. 7 такт (1/4): коротка пауза – стопа на півпальцях, погляд у центр; світлове підсилення на солістів. 8 такт (1/4): на останній рахунок – відкрита позиція у протилежних напрямках (Дух у глибину, Танок трохи вліво) – підготовка до основної теми.
	9 – 16 такт	9 такт: з боків по діагоналі виходять 8 виконавців ансамблю (по 4 з кожної сторони) кроком у полонезному рисунку, руки опущені. 10-12 такти: ансамбль формує півкола по краях сцени; рух у крок на кожен метричний рахунок 3/4, невеликі підйоми корпусу на другий такт кожного третього такту. 13-14 такти: дуети (пари №1-2) виходять ближче до центру, виконують по 2 полонезні па в такт (plie – підйом

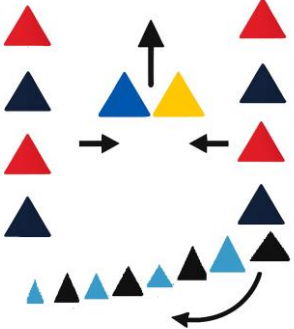
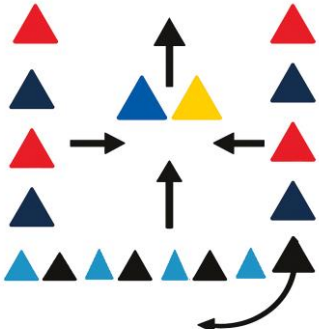
		– крок), руки в позі «намисто» (ліва – на грудях, права – в allongé). 15 такт: солісти перетинають центральну вісь, при цьому ансамбль плавно зсувається до заднього плану. 16 такт: коротка синхронна зупинка усіх – пози «піднесення корпусу».
	17 – 24 такт	17-18 такти: солісти виконують полонезний ланцюжок на 4 кроки (перехідні обороти у напівпальцях), руки згинаються у III позицію. 19-20 такти: ансамбль ділиться на дві групи та виконує дзеркальні кроки – легкі перебіжки у бічному русі (пряжка кадрили), корпус направлено до центру. 21-22 такти: дуети №3-4 входять у півкола перед солістами, роблячи по 3 plie на місці; на останній рахунок – швидкий підйом на півпальці. 23 такт: солісти зустрічаються в центрі, роблять короткий жест рук «дотик погляду» (руки не з'єднують). 24 такт: загальна пауза, світло фокус на центрі.

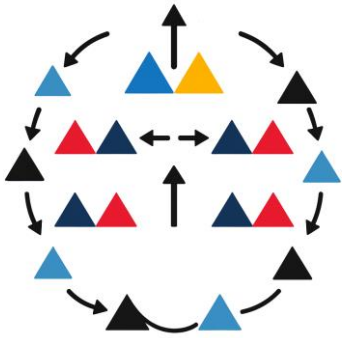
	25 – 32 такт	25-28 такти: розгортається основна тема – всі виконавці здійснюють повільні оберти (по одному повному обороту на 2 такти) у напрямку проти годинникової стрілки; рухи плавні, корпус вертикальний. 29-30 такти: дуети утворюють «ворота» для солістів – широкі плечові позиції, стійки у III позиції рук. 31 такт: солісти проходять крізь «ворота» кроком у широку ходу, голова піднята. 32 такт: закінчення фрази – всі повертаються обличчям до глядача; короткий аплодисментний жест (руки підняті на $\frac{1}{2}$ висоти).
	33 – 40 такт	33-34 такти: mezzo-piano – зменшене світло, ансамбль робить 4 ковзаючі кроки назад по колу, руки опущені. 35-36 такти: солісти роблять два піднесених полонезні па у forte, корпус прогнутий, підйом на півпальці. 37 такт: ансамбль повертається у півкола, дуети стають у стаціонарні пози. 38-40 такти: crescendo – усі роблять три кроки вперед у напрямку центру

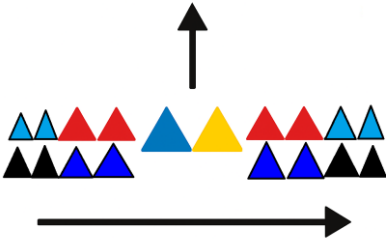
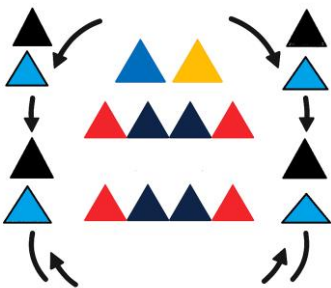
		на останній такт зупинка у відкритих руках (III позиція <i>allongé</i>).
	41 – 48 такт	41-44 такти: поступове розширення фронту – ансамбль розгортається в шеренги, кожна шеренга по 4 людини; крок на кожен рахунок, плечі квадратні. 45-46 такти: дуети підіймають руки у жест «поклик» (одна рука вгору, інша на серці) – 2 такти. 47 такт: солісти роблять коротке віддалення на 1-2 кроки, дивляться один на одного. 48 такт: миттєва зупинка; світло згасає до м'якого тонального переходу – готовність до Partita (зав'язки).
Розділ 2. Зав'язка Музичний розмір $\frac{3}{4}$		
	49 – 56 такт	49 такт: світло стає м'яким; сцена відкривається вальсовою хвилею; на перший рахунок – вальсовий крок солістів (оберт у парі на 3 рахунки). 50-51 такти: дуети (2 пари) переходять у вальсові оберти, по 2 оберти на кожну пару; кроки високі, корпус злегка нахилений вперед. 52 такт: ансамбль утворює «коридор» з м'яких шикувань (2 ряди), рух у напрямку центру.

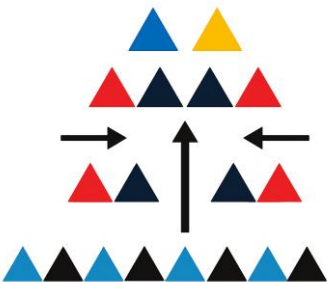
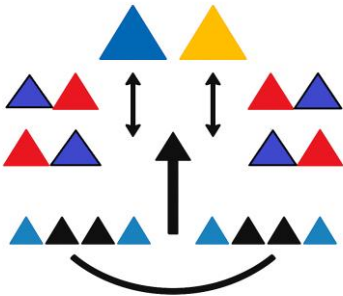
		53-56 такти: на 53-54 – плавні підйоми рук у I-II позицію; 55-56 – невелика зупинка в <i>mezzo-piano</i>.
	57 – 64 такт	57-60 такти – солісти входять у полонезні па (помірні кроки: крок-підйом-крок), руки у позі «намисто»; на кожний такт – піднесення корпусу. 61-62 такти: дуети виконують синхронні дії (3 кроки в <i>plié</i>, потім витяг) – підкреслення кадрийного малюнка. 63-64 такти: переходить легкий акцент у мажор (сигнал переходу темпу): ансамбль зменшує дистанцію, формує замкнуте коло з 10 осіб.
	65 – 72 такти	65 такт: початок кадрийної фігури – паралельне переміщення праворуч на 2 кроки. 66-68 такти: «перехрести» – дві групи міняються місцями у $\frac{3}{4}$ ритмі (кожна зміна – по одному такту). 69-70 такти: дуети виконують короткі полькові па ($\frac{2}{4}$ імпульс) – легкий контраст. 71-72 такти: усі зупиняються в відкритих позиціях, коротке затримання дихання (поза «серця» - руки на грудях).

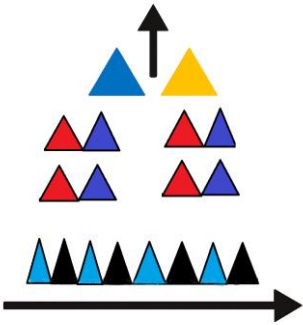
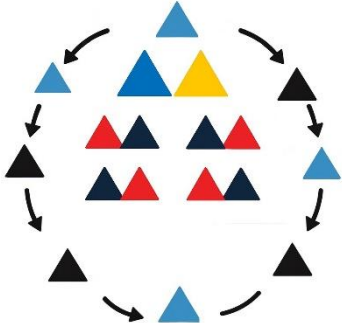
	73 – 80 такт	73-74 такти: <i>crescendo</i> – солісти роблять прискорені вальсові оберти (по 1 оберту на такт). 75-76 такти: дуети виконують синхронні кроки вперед і назад (2 кроки вперед, 1 назад) у польковому відтинку. 77 такт: жест підтримки – партнери підіймають руки один одному, демонстрація опори. 78-80 такти: мажорний імпульс – усі розбігаються у легкі хвилі, що підводять до тангового розділу (розвитку).
	81 – 89 такт	81-83 такти: плавні зменшення темпу (<i>rit.</i>), ансамбль збирається у великі півкола. 84-86 такти: солісти виходять на трохи віддалену позицію в центрі, роблять 3 полонезні па в <i>mezzo-forte</i>. 87-88 такт: коротке перекриття (пауза $\frac{1}{4}$) – затемнення світла. 89 такт: світло змінюється на холодніший тон; дуети розходяться у боки – готовність до танго (розвитку).
Розділ 3. Розвиток дії Музичний розмір 4/4 та 2/4		

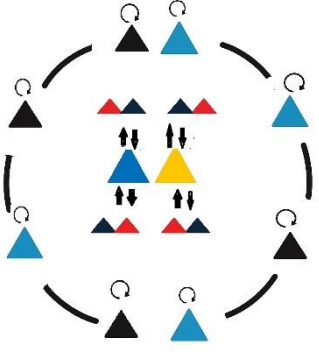
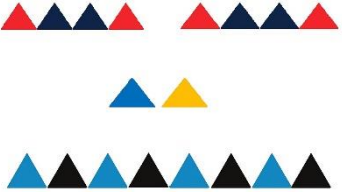
	90 – 104 такт	90 такт: на 1-й удар – різке світло на ліву ділянку сцени; дуети №1-3 виходять у танго-позиції (тісне обіймання, корпус трохи вперед). 91-92 такти: танго-стиль – гострі кроки «випад-на-став», синкопи на 2-й долі; партнери роблять контрапости тулубом. 93-96 такти: солісти у центрі ведуть драматичну партію – 2 імпульсні нахили корпусу (на $\frac{1}{4}$ кожен) з випадом ноги вперед. 97-100 такти: ансамбль створює хвилю синхронних нахилів (по 4 в ряд), що рухається від заднього плану до центру. 101-104 такти: притуплення – дуети зупиняються в «застиглих» позах на 1 такт; короткий драматичний погляд солістів.
	105 – 122 такт	105-108 такти: танго переходить у більш ритмічну фазу: триударні синкопи з більшою амплітудою; партнери використовують плечові «гачки». 109-112 такти: серія імпульсних па (по 2 па на пару тактів) – кожне па підсвічується спалахом світла.

		113-116 такти: перехідна фраза – ансамбль «згортає» формування у вузький клин, що тисне на центр. 117-122 такти: останні такти танго – збільшення в динаміці до forte, солісти виконують коротку серію розривних кроків (4-6 кроків) і миттєво розбігаються у сторони.
	123 – 150 такт	123 такт: на 1-й рахунок – музичний перехід; ансамбль миттєво міняє позиції на легші, відкриті – крок польки. 124-130 такти: кругові полькові фігури: по 8 кроків на групу, руки у I-II позиції, ноги енергійні, корпус живий. 131-136 такти: дуети виконують «перекручування» – оберти у швидкому темпі (по 2 обороти за 3 такти) з акцентними підскоками. 137-142 такти: формування фронту – ансамбль утворює дві паралельні лінії, які стикаються у центрі через 6 тактів. 143-146 такти: коротка імпровізована вставка солістів (2 такти кожному) – швидкі кроки у манері естрадної польки.

		147-150 такти: підсумок – усі збираються у півколо, готові до масивного входу маршу (кульмінації).
Розділ 4. Кульмінація Музичний розмір 4/4		
	151 – 156 такт	151 такт: сильний укісний удар – усі виходять на фронт у строгих маршових позиціях (в лінії по 6–8 осіб). 151-153 такти: маршові кроки: крок на кожен долі 4/4 (під-кік-натиск-пауза), корпус прямий, плечі назад; руки в держанні «по строю» (опущені, долоні назовні). 154 такт: перший маршотемпний акцент – соліст підіймає ліву руку у жест заклику. 155-156 такти: ансамбль відповідає синхронним ударом ноги в підлогу (по $\frac{1}{4}$ кожен), створюючи «пульсацію» маршової ритміки.
	157 – 168 такт	157-160 такти: дуети виходять у центр і виконують переплетені фігури (схрещування, відштовхування) у стилі бального танго з маршовою ноговою основою. 161-164 такти: ансамбль формує «стіни» по боках, що рухаються

		синхронно (крок вперед на 2 такти, відступ на 2 такти). 165-168 такти: crescendo – усі посилюють акценти; на 168 такт – коротка повна зупинка (пауза $\frac{1}{4}$) перед центральним підйомом.
	169 – 180 такт	169-172 такти: масовий фронтальний рух уперед (4 широкі кроки), кожен крок супроводжується ударом ноги у підлогу; руки у III позиції. 173-176 такти: серія «вимушених» контрастів – дві групи протистоять одна одній у динамічній взаємодії (кожна група виконує короткі серії ривків). 177-180 такти: фінальна фраза нарощування – солісти виконують 6 імпульсних па на місці; на останньому такті – всі зафіксовані у випаді / застиглій позі.
	181 – 191 такт	181-185 такти: ritardando, зменшення амплітуди рухів: кожен другий крок м'якший, корпус трохи опускається. 186-188 такти: дуети роблять коротку серію підйомів у підтримках (знак опори один одному). 189-190 такти: останній акорд кульмінації – короткий, але потужний маршовий удар всім тілом.

		191 такт: пауза-замислення; світло м'яко переходить у теплий тон – готовність до розв'язки.
Розділ 5. Розв'язка Музичний розмір 2/4 та 4/4		
	192 – 196 такт	192 такт: на 1-й удар – яскраве світло; усі виконавці вишикувані у шеренги (по 4 у ряд), корпус гордо піднятий. 191-193 такти: марші кроки в широкому темпі: крок-плавний підйом-крок-пауза; руки в низькій маршовій позиції (на стегні /опущені). 194-196 такти: солісти проходять по фронту, ведучи ряд, роблячи короткі підйоми рук у жесті вітання.
	197 – 204 такт	197 такт: музичний перехід до 2/4 – ансамбль миттєво змінює ходу на кадрильні фігури. 198-200 такти: кадрильне перестроювання: «перехресна пара» - 3 кроки праворуч, 3 ліворуч; руки відкриті у II позиції. 201-202 такти: дуети виконують полькові па (швидкі підскоки на кожний рахунок). 203-204 такти: всі формують великі кола по 10 осіб; рух у напрямку за годинниковою стрілкою.

	205 – 212 такт	205-206 такти: ввімкнення коротких танго-імпульсів – дуети роблять 1-2 контрастні нахили в середині кадрили. 207-208 такти: сольні короткі кроки солістів – легкі па польки, що підіймають настрій. 209-212 такти: ансамбль виконує серію «поворотів-ламань» – 4 оберти навколо своєї осі, на останньому такті – широке відкриття рук у III позиції.
	213 – 220 такт	213-216 такти: усі переходять у фронтальний марш: кроки рівномірні, однакова амплітуда, голосна емоція у позиціях рук (піднесені долоні). 217 такт: короткий підйом у півпальці всією групою. 218 такт: погляд уперед – символ устремління в майбутнє. 219 такт: кінцевий жест – солісти підіймають руки разом з усіма (одна рука вгору, інша на серці). 220 такт: остання поза – всі зафіксовані в положенні «серце вперед»: корпус трохи нахилений, права рука на серці, ліва – у відкритому жесті; світло – яскравий фінальний промінь.

Таким чином, представлений постановочний план запропонованої сюїти за допомогою хореографічного рішення розкриває головну ідею твору, його жанр і головні характеристики.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої у вступі мети та завдань кваліфікаційної роботи другого (магістерського) рівня вищої освіти, в результаті проведення дослідження було отримано наступні висновки:

1. Аналіз витоків та еволюції маршу показав, що маршова семантика виникла в контексті військово-церемоніальних і придворних традицій, а згодом трансформувалася у сценічні та побутові форми. Встановлено, що ця еволюція сприяла формуванню специфічних ритміко-метрових структур та характерних стилістичних ознак, які стали основою для їх інтеграції у європейські бальні танці XVIII–XX ст.

2. Визначення ролі маршу в європейській музично-танцювальній культурі дозволило простежити закономірності впливу маршових інтонацій на формування характеру танцю, пластичної мови та художньо-виразних засобів. Було встановлено, що маршова патетика не лише структурно впорядковує рухи, а й слугує засобом передачі урочистості, енергії та стилістичної виразності європейських бальних танців.

3. Дослідження семантичних проявів маршу в бальній інтерпретації виявило, що маршові елементи реалізуються через поєднання ритму, метра, темпу та характеру руху. Встановлено, що різні європейські бальні танці (вальс, бальне танго, квікстеп) використовують маршову патетику специфічним чином, трансформуючи її відповідно до стилю та образної спрямованості танцю.

4. Аналіз постуральної організації та хореографічної моторики показав, що маршова патетика формує закономірності корпусної пластики, координації рухів, напрямів та просторової лінійності. Встановлено, що певні позиції корпусу, ритмічні акценти та темпові контрасти безпосередньо пов'язані з передачею образу урочистості та величності, притаманних маршовим інтонаціям.

5. Виявлення елементів маршової патетики у хореографічному рисунку та динаміці рухів дозволило визначити закономірності трансформації

музичних інтонацій у пластичну та моторну мову танцю. Було встановлено, що маршова патетика проявляється у ритмічних контрастах, динамічних акцентах, використанні пауз та просторових переходів, що підсилюють образно-стильову виразність танцю.

6. Створена хореографічна сюїта **«Марш сердець»** має за мету втілити ідеї поєднання музично-ритмічної семантики маршу з художньо-образною мовою хореографії європейських бальних танців. Завдяки взаємодії партнерів на сцені вона відображає гармонійне поєднання урочистості, елегантності та пластичної експресії, що характерні для маршової інтонації. Розроблена сюїта демонструє перетворення маршової патетики в динамічні акценти, корпусну пластику та хореографічний рисунок, що створюють цілісну художню композицію. Крім того, вона служить платформою-поясненням глибокого взаємозв'язку музичного ритму та танцювальної мови, дозволяє простежити емоційні та стильові нюанси європейської бальної традиції через сучасну сценічну реалізацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І. О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера: монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. 157 с.
2. Єфанова С. О. До питання еволюції вальсу як різновиду бального танцю: історико-мистецтвознавчий аналіз. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. С. 132–136.
3. Жаркова В. Історія західної музики: Нотто Musicus від античності до бароко: монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
4. Закрасняна Ж. Барокова опера: виміри виконавської інтерпретації // Імідж сучасного педагога. Вінок митців і мисткинь. 2019. № 5(188). С. 105–108.
5. Касьянова О. В. У витоків бальної хореографії: Аналіз передумов становлення танцювальної культури як форми дозвілєвої діяльності // Вісник КНУКіМ: зб. наук. пр. 2005. Вип. 12. Сер.: Мистецтвознавство. С. 42–50.
6. Кеба М. Є. Конкурсний Віденський вальс: стандартизація та особливості становлення техніки виконання // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 2. С. 137–141.
7. Колногузенко Б. М. Види мистецтв і хореографії. 2-ге вид., допов.: монографія. Харків: ХДАК, 2014. 319 с.
8. Крись А. І. Генеза та розвиток сценічного бального танцю (VIII ст. до н.е. – XVI ст. н.е.) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 151–156.
9. Крись А. І. Засоби виразності як складові композиції твору сценічної бальної хореографії // Innovations and prospects of world science : 230 Proceedings of the 13th International scientific and practical conference, August 17–19, 2022, Vancouver, Canada. Vancouver, 2022. С. 195–198.
10. Кушнірук А. Жанр маршу крізь призму національної специфіки // Художня культура. Актуальні проблеми. 2017. Вип. 13. С. 168–180.

11. Кушнірук А. Жанрова специфіка маршу: проблема класифікації // Київське музикознавство. 2017. Вип. 56. С. 32–41.
12. Лисіна Н. І., Тітович В. І. Клавірна музика Ренесансу і Бароко: видатні європейські музиканти. Історичні, теоретичні та методичні аспекти: монографія. Київ : УДУ ім. Михайла Драгоманова, 2023. 496 с
13. Луговенко Т. Г. Межа естетичності втілення образів у сучасній хореографії // АРТ-платформа. 2022. Вип. 1(5). С. 279–292.
14. Павлюк Т. С. Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури // Культура народів Причорномор'я. 2008. № 143. С. 66–70.
15. Павлюк Т. С. Генезис бальної хореографії, його вплив на процеси формування художньої культури суспільства // Культура народів Причорномор'я. 2009. № 152. С. 61–64.
16. Павлюк Т. С. Мистецтво бальної хореографії: історія та тенденції розвитку : монографія. Київ : Видавництво «Довіра», 2020. 292 с.
17. Пащенко В. Еллінський театр і його уславлені трагічні поети // Давньогрецька трагедія. Київ: Дніпро, 1981. С. 5–24.
18. Платон. Держава: монографія / Пер. з давньогрец. О. Стрельбицька. Харків: Фоліо. 2024. 384 с.
19. Плутарх. Порівняльний життєпис. Том II: монографія / Пер. з лат. В. Туренко. Київ: Стилєт і стилос, 2024. 448 с.
20. Постніков М. Святкова енергія маршу як символ єдності та піднесення людського духу, прочитана мовою європейських бальних танців // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (20–21 листоп. 2025 р.) У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. Харків : ХДАК, 2025. С. 258–259.
21. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : монографія / упоряд. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. 222 с.

22. Табуліна О. Б. Барокова серенада при дворі австрійських Габсбургів у контексті італійської культурної експансії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. № 134. С. 41–50.
23. Теорія і методика сучасного бального танцю: монографія / уклад.: В. А. Сизоненко. Умань: АЛМІ, 2017. 200 с.
24. Терешенко Н. В. Ретроспектива розвитку бальної хореографії // «Innovations in Science and Education : Challenges of our time» Collection of scientific papers ; edited by Maryna Die. Olha Rudenko. 2 Issue. London : IASHE. 2017. P. 252 – 255.
25. Тіт Лівій. Історія Риму від заснування міста. Книга I – IV: монографія / Пер. з латин. Н. Яковенко. Київ: Дух і літера, 2022. 384 с.
26. Шабаліна О. М. Пластичність. Мова. Тіло: монографія. Київ : ФОП Поліщук О. В., 2017. 194 с.
27. Bayburtlu A. S. Türklerde askeri müzik tarihi hakkında bir inceleme. Online journal of music sciences. 2017. № 2 (1). С. 7–30.
28. Blasis C. The Code of Terpsichore: монографія Brooklyn: Dance Horizons, 1976. 548 p.
29. Ćwieka – Skrzyniarz R. Polonaise story of a dance: монографія. 5 Manor Drive, 15M Newark, N. J. 07106 USA. 2002. 410 p.
30. Giorgianni M. Dancing Beyond The Physicality (2nd Edition): монографія. London: Imperial Society of Teachers of Dancing, 2014. 156 p.
31. Hearn G. Evolution of Body Rhythm & Dynamic Shaping: монографія. London: Imperial Society of Teachers of Dancing, 2014. 260 p.
32. ISTD. Modern Ballroom Technique: монографія. London: Imperial Society of Teachers of Dancing, 2018. 248 p.
33. Kassing, G. History of Dance: An Interactive Arts Approach: монографія. Human Kinetics. 2010, 309 p.
34. Laban R. The Mastery of Movement. 4th ed.: монографія. Publisher: David Leonard. 2011, 210 p.

35. Lieven von A. Music and Political Space in Ancient Egypt. Music and Politics in the Ancient World // Exploring Identity, Agency, Stability and Change through the Records of Music Archaeology. Berlin: Edition Topoi, 2019. P. 201–220.
36. Montague, S. Modern Ballroom Technique: монографія. Buenos Aires: Ediciones del Tango, 1997. 121 p.
37. Moore A. ISTD Ballroom Technique (10th Edition): монографія. London: Imperial Society of Teachers of Dancing, 2023. 134 p.
38. Noverre J.-G. Lettres sur la danse. Présentation de Maurice Béjart: монографія. Paris, Ramsay, 1978. 357 p.
39. Pirgon Yüksel. Osmaldi dönemi mehteran-I tabl-I alem teşkitina genel bir bakış // Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi. 2014. № 42. P. 64–71.
40. Rosen Ch. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven: монографія. London: Faber and Faber, 2005. 533 p.
41. Sadie S. Words about Mozart: Essays in Honour: монографія / ed. by Dorothea Link and Judith Nagley. Woodbridge, Suffolk : Boydell & Brewer, 2005. 252 p.
42. Silvester A. Modern Ballroom Dancing: монографія. London: Read Books, 2008. 166 p.
43. Smith N. March Music Notes: монографія. Los Angeles: Smith Publications, 1986. 559 p.