

УДК 781.7:78.071.1:792.01

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-1-56-5>

*Качуринець Лілія Валеріївна*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін,  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія  
<https://orcid.org/0000-0002-7800-789X>

## СЕМІОТИКА МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РУХОВОГО ХОРУ

*У статті розглянуто семіотику музично-пластичного тексту рухового хору як складного художнього та комунікативного феномену, що інтегрує музичне звучання, тілесно-рухову організацію та просторово-композиційну структуру. Мета дослідження полягає у виявленні знакової природи рухового хору та визначенні основних механізмів формування смислів у хорео-музичному тексті. Теоретичну основу становлять положення семіотики мистецтва, музикознавчої герменевтики, теорії інтонації, хореології та сучасних перформативних студій.*

*У роботі запропоновано аналіз складників семіотичної структури рухового хору, що містить інтонаційно-ритмічний, просторово-композиційний, кінетико-семантичний та комунікативно-перцептивний елементи. Особливу увагу приділено аналізу руху як знака, який функціонує у взаємодії з музичною тканиною, формує цілісні пласти значень і виконує роль носія емоційно-сміслових, символічних та соціокультурних повідомлень. Визначено, що групова тілесність, синхронність та просторові траєкторії є ключовими компонентами семіотичної системи рухового хору.*

*Здійснено огляд культурно-історичних і сучасних сценічних практик рухового хору, що демонструють різні типи семіотичної організації музично-пластичного тексту: від ритмопластики та масових мистецьких дійств до перформативних концепцій XX–XXI століть. Відзначено, що семіотика рухового хору є відкритою динамічною системою, смисли якої формуються в процесі виконання та сприйняття, залежать від естетичної стратегії постановника й культурного контексту.*

*Результати дослідження розширюють наукове розуміння рухового хору як мистецького явища та можуть бути використані в музикознавстві, хореології, перформативних студіях, у практиці постановки масових сцен, а також у мистецькій педагогіці.*

**Ключові слова:** руховий хор, семіотика, музично-пластичні композиції, хореомузичний синтез, перформативність.

### ***Kachurynets Liliia. Semiotics of the Musical-Plastic Organization of the Moving Choir***

*The article considers the semiotics of the musical-plastic text of the moving choir as a complex artistic and communicative phenomenon that integrates musical sound, bodily-motor organization and spatial-compositional structure. The objective of the research is to reveal the symbolic nature of the moving choir and determine the main mechanisms of the formation of meanings in the choir-musical text. The theoretical basis is the provisions of the semiotics of art, musicological hermeneutics, intonation theory, choreology and modern performative studies.*

*The research proposes analysis of the components of the semiotic structure of the moving choir, which includes intonation-rhythmic, spatial-compositional, kinetic-semantic and communicative-perceptive elements. Particular attention is paid to the analysis of movement as a sign that functions in interaction with the musical fabric, forms integral layers of meanings and plays the role of a carrier of emotional-semantic, symbolic and socio-cultural messages. It is determined that group*

*corporeality, synchronicity and spatial trajectories are key components of the semiotic system of the moving choir.*

*A review of the cultural-historical and contemporary stage practices of the moving choir is carried out, demonstrating different types of semiotic organization of the musical-plastic text: from rhythm plasticity and mass artistic actions to performative concepts of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. It is noted that the semiotics of the moving choir is an open dynamic system, the meanings of which are formed in the process of performance and perception, and depend on the aesthetic strategy of the director and the cultural context.*

*The results of the research expand the scientific understanding of the moving choir as an artistic phenomenon and can be used in musicology, choreography, performative studies, in the practice of staging mass scenes, as well as in artistic pedagogy.*

**Key words:** *moving choir, semiotics, musical-plastic compositions, choir-musical synthesis, performativity.*

**Вступ.** Руховий хор посідає особливе місце у сучасній музично-пластичній культурі, поєднуючи риси хорової організації, хореографічної структури та перформативного дійства. На відміну від традиційних форм колективного руху чи вокально-хореографічного синтезу, руховий хор вибудовує власну систему комунікації, у якій тіло, звук, простір і динаміка групової взаємодії утворюють цілісний художній текст. Саме ця полікомпонентність спонукає до осмислення рухового хору не лише як сценічної практики, але і як знакової системи, у межах якої кожний рух, інтонаційний акцент чи просторовий жест функціонує як елемент смислотворення.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, у мистецтві ХХ–ХХІ століть значно зростає роль тілесності та колективної пластики як засобу художнього висловлювання. Перформативні практики, масові пластичні дійства, ритмопластичні форми та експерименти з тілесною синхронією стимулюють появу нових моделей рухового хору, що виходять за межі утилітарних або суто сценічних функцій. По-друге, сучасна музикознавча та хореологічна наука активно звертається до семіотичних підходів, які дозволяють інтерпретувати мистецькі явища як багаторівневі комунікативні структури. Однак руховий хор і досі не має цілісного семіотичного опису, що створює прогалину в теоретичному осмисленні цього феномену. По-третє, стрімкий розвиток інтерактивних технологій, нових сценічних форматів і практик колективної тілесності зумовлює появу складніших структур музично-пластичної організації, які потребують нових методологічних підходів до аналізу. Семіотичний підхід дає можливість простежити закономірності формування смислів у русі, ритмі, груповій синхронії та просторовому малюнку, трактуючи руховий хор як відкриту систему знаків, що реалізується у виконанні та сприйнятті.

Отже, дослідження семіотики музично-пластичної організації рухового хору є актуальним і для сучасного музикознавства та хореології, і для практики сценічної творчості, педагогіки мистецтва та перформативних студій. Воно дозволяє сформувати теоретичну основу для подальшого аналізу рухових хорів у контексті сучасної художньої культури та розробити інструменти інтерпретації їхньої смислової структури.

**Матеріали та методи.** Теоретичною основою дослідження стали сучасні та історичні зразки рухових хорів, ритмопластичних практик, перформативних мистецьких проєктів, а також відеофіксації колективних пластичних дійств, що репрезентують різні підходи до формування музично-пластичного тексту. До аналізу включено концепції європейської ритмопластики, експериментальної хореографії ХХ століття, практики

масових сценічних композицій та сучасні моделі перформативної тілесності. Таке джерельне поле забезпечує можливість простежити і усталені, і новітні механізми семіозу у структурі рухового хору.

Методологічну основу дослідження становлять: семіотичний аналіз для виявлення знакової природи руху, ритму, просторових конфігурацій та групової пластики, а також їхньої ролі у формуванні смислових структур; структурний аналіз для визначення рівнів організації музично-пластичного тексту та характеристик їхньої взаємодії; хореологічний аналіз для дослідження особливостей тілесної організації колективу, моделей групової синхронії та пластичних патернів; музикознавча герменевтика для інтерпретації взаємодії музичної тканини та рухового ряду в контексті художнього висловлювання.

**Метою статті** є з'ясування семіотичних механізмів формування значень у музично-пластичній структурі рухового хору.

**Результати.** Поняття знака та процес семіозу є базовими для аналізу художніх явищ, оскільки будь-яка мистецька форма функціонує як носій сенсу, який передається через систему сигналів: жестових, звукових чи просторових. Класична концепція знака, запропонована американським філософом Чарльзом Пірсом, описує знак як взаємодію трьох складників: репрезентамена (зовнішньої форми знака), об'єкта (того, на що він вказує) та інтерпретанта (сенсу, який виникає у свідомості спостерігача)<sup>1</sup>. У своїй теорії Ч. Пірс наголошував, що означення не обмежується прямим зіставленням знака й об'єкта. Вирішальну роль відіграє третя ланка – процес інтерпретації, який формує мережу можливих значень. Основний зміст і додаткові сенси в його моделі взаємопов'язані та утворюють «інформаційну повноту знака» – суму всіх потенційних інтерпретацій<sup>2</sup>.

Будь-який рух, жест, звуковий акцент або просторове розташування є елементом комунікативної структури, здатної створювати багаторівневі значення. Особливо це помітно в таких синтетичних формах, як руховий хор, де музика і пластика взаємодіють у межах спільного смислотворчого процесу. У цьому середовищі знак постає не як статичний елемент композиції, а як динамічний процес, що реалізується під час виконання та сприйняття.

Вагомий внесок у становлення семіотичного підходу до аналізу мистецтва зробив французький філософ і теоретик Ролан Барт, який розглядав художній текст як поліструктурне явище з відкритою інтерпретаційною природою. На його думку, будь-яке зображення, жест чи рух не можна зводити до простої «копії реальності», адже вони здатні формувати власні системи значень, що функціонують за логікою коду<sup>3</sup>. Згідно з цим підходом, мистецтво не містить «фіксованого змісту», а набуває сенсу в процесі сприйняття. Для рухового хору це особливо важливо, адже його текст формується не лише хореографічними діями, а й динамікою групової тілесності, просторовими малюнками та взаємодією з музичною тканиною.

Ключова ідея Р. Барта полягає в тому, що художній текст не містить наперед визначеного, «закритого» значення. Сенс завжди виникає в момент сприйняття, залежить від контексту та досвіду інтерпретатора. Це положення має особливе значення для розуміння рухового хору, оскільки його музично-пластична структура охоплює численні рівні

<sup>1</sup> Liszka J.J. Peirce's interpretant. Transactions of the Charles S. Peirce Society. Indiana University Press, 1990. Vol. 26 (1), pp. 17–62.

<sup>2</sup> Liszka J.J. Peirce's interpretant. Transactions of the Charles S. Peirce Society. Indiana University Press, 1990. Vol. 26 (1). P. 17.

<sup>3</sup> Barthes R. Image Music Text. London: FontanaPress, 1977. P. 32.

виразності: хореографічні дії, групову тілесну взаємодію, просторові траєкторії та ритмічні акценти. Усі ці елементи створюють поліфонію сенсів, яку глядач розшифровує по-різному залежно від власних асоціацій та емоцій.

На початку ХХ століття в європейській ритмопластиці поступово формується уявлення про рух як носія сенсу та важливого компонента художнього висловлювання. Однією з ключових постатей, що вплинули на це розуміння, був швейцарський композитор і педагог Еміль Жак-Далькроз. Його система ритмічного виховання, спрямована на інтеграцію музики та руху, вперше концептуально окреслила пластичну дію як знакову структуру. У межах цієї системи рух інтонаційного тіла розглядається як своєрідне «мовлення у просторі»<sup>4</sup>.

Е. Жак-Далькроз підкреслював, що мистецька цілісність можлива лише за умови узгодженості між словом, жестом і музикою. На його думку, фізична дія не може бути відокремленою від музичного процесу: кожен ритмічний імпульс повинен знайти відповідний тілесний відгук, а звуковий настрій – трансформуватися в емоційно-пластичну реакцію виконавця. Науковець зауважував, що не кожен музичний елемент вимагає буквального фізичного повторення. Важливішим є створення у виконавця внутрішнього образу, який активує цілісний стан тіла і формує органічну реакцію на музичний рух. Саме це забезпечує «єдність мистецького жесту» – таку форму пластичної виразності, у якій музика стає рушійною силою тілесної дії<sup>5</sup>.

Руховий хор отримав якісно новий напрям розвитку в педагогічній системі Емілія Жак-Далькроза як невід’ємний складник музичного навчання. Групи учнів виконували імпровізаційні рухові побудови, синхронізовані з музичним ритмом, що в практиці Е. Жак-Далькроза трактувалося як «пластичне інтонування»<sup>6</sup>. Подальший розвиток ідей музично-пластичної інтеграції отримав у концепції німецького композитора і педагога Карла Орфа «Schulwerk»<sup>7</sup>, де вокальні й інструментальні ансамблі поєднувалися з елементарною пластикою. Сучасні відеодемонстрації Орф-класів (матеріали платформи Teaching With Orff)<sup>8</sup> наочно засвідчують, що рухові та вокальні структури набувають характеристик хорової пластики: учасники виконують однакові ритмічні фігури, переміщуються в просторі синхронно з музичним пульсом, формують групові композиції та інтонаційно зумовлені жести. У таких практиках ритм стає центральним організуючим чинником музично-пластичного тексту, водночас семіотика руху характеризується простотою, грайливістю.

У сучасних перформативних студіях семіоз мистецької дії трактують як динамічний процес, у якому значення формується у взаємодії виконавця, простору й глядача. Німецька театрознавиця Еріка Фішер-Ліхте підкреслює, що перформанс існує не як фіксований твір, а як «подія», яка щоразу створює нові сенси через поєднання тілесної присутності, жестової виразності та просторових трансформацій<sup>9</sup>. У такому розумінні

<sup>4</sup> Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. London: Chatto & Windus, 1921. 320 p.

<sup>5</sup> Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. London : Chatto & Windus, 1921. P. 150.

<sup>6</sup> Schnebly-Black J. *Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze*. *Music Library Association*, 1992. Vol. 49 (1), pp. 161–164.

<sup>7</sup> Goodkin D. Orff-Schulwerk in the new millennium. *Music Educators Journal*, 2001. Vol. 88 (3), pp. 17–23.

<sup>8</sup> Bow Tie Music. *Bow Tie Music*, 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bOAq6yb9F7Y> (дата звернення: 09.12.2025).

<sup>9</sup> Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. 1st edition. London : Routledge, 2008. 240 p., p. 29–30.

значення не закладене наперед, воно народжується в момент виконання та сприйняття, залежно від контексту та взаємодії учасників мистецької події.

Цей підхід є особливо важливим для аналізу рухового хору, де комунікація здійснюється через колективний жест, групову синхронність та узгодженість тілесних дій. У такій структурі рух не лише задає форму композиції, а є носієм сенсу: кожна зміна просторового малюнка, ритмічний акцент чи спільний імпульс виконавців створює новий семіотичний ефект. Таким чином, семіоз у руховому хорі є процесуальним і залежить від узгодженої взаємодії всіх елементів виконання.

Історичний розвиток семіотичного мислення забезпечив методологічну основу для трактування рухового хору як знакової системи. У цьому контексті музика й рух постають не ізольованими складниками композиції, а взаємопов'язаними компонентами музично-пластичного тексту, що спільно формують єдиний процес семіозу. Такий підхід дозволяє розглядати руховий хор як складну структуру смислотворення, у якій кожен жест (рух) і кожний звук (музика) набувають значення у співдії з груповим виконанням і просторовою організацією.

Музика задає ритмічну, інтонаційну та динамічну структуру, яка визначає характер пластичної дії, водночас рух утілює ці параметри в тілесно-просторових формах. Ритм, темп і динаміка музики формують своєрідний «каркас значень», що спрямовує інтерпретацію жестів, траєкторій та групових рухів. Зі свого боку, пластика тіла «перекодує» музичну інформацію у візуально-кінестетичний вимір, створюючи додатковий рівень сенсу. Музика і рух не функціонують як паралельні явища, а утворюють синтетичний комплекс, у якому значення народжується через їхню взаємодію.

Розвиток рухового хору як форми музично-пластичного висловлювання має тривалу історію, у межах якої різні художні практики виробили власні принципи семіотичної організації пластики, простору та колективної моторики. Перші масштабні зразки рухового хору сформувалися в роботі угорського творця кінетографії танцю Рудольфа Лабана, який у 1920–1930-х роках перетворив груповий рух на структуровану форму мистецького висловлювання<sup>10</sup>. Як зазначає Вітні Леммлі, у 1933–1936 роках, очолюючи танцювальний підрозділ Міністерства народної освіти та пропаганди третього рейху, Р. Лабан отримав можливість «контролювати не лише танцювальне середовище, а фактично рух німецького населення загалом»<sup>11</sup>. Масові рухові хори того періоду, включно з постановкою для Олімпійських ігор 1936 року, що об'єднала близько тисячі учасників із кількох десятків міст, розглядалися як засіб культурної політики. Через систему нотації та стандартизовані рухові моделі держава фіксувала постановки, визначені як суто «німецькі»<sup>12</sup>.

У приватних нотатках Р. Лабана простежувалося ще радикальніше трактування руху як носія «біологічної» та «расової» інформації. Він стверджував: «Расові характеристики закарбовуються в рухах, передусім у ритмі, поставі та використанні окремих частин

<sup>10</sup> Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016. 213 p.

<sup>11</sup> Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016. P. 50.

<sup>12</sup> Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016, pp. 50–51.

тіла»<sup>13</sup>. Таке розуміння руху демонструє, що пластика виконавців була не лише художньою категорією, а й інструментом формування бажаної моделі суспільної «тілесної дії».

Попри ідеологічні деформації, характерні для того історичного періоду, лабораторія Р. Лабана заклала основи для подальшого розвитку рухового хору. Саме в його ритмопластичних експериментах уперше були сформульовані принципи, які визначають руховий колектив і нині: колективна синхронність, просторове моделювання значення, перетворення руху на знак і прочитання групової моторики як комунікативного феномена.

У другій половині ХХ століття руховий хор інтегрується в оперні, театральні й перформативні форми. Зокрема, сучасні хорові театри (Nederlands Kamerkoor, Latvian Radio Choir) застосовують моделі колективної пластики у взаємодії з вокальним звучанням. Мізансцени, побудовані на масових жестах, змінних конфігураціях та одночасних групових рухах, формують новий тип музично-пластичного тексту, у якому рух і вокал функціонують як єдине семіотичне ціле. У таких постановках семіоз розглядають як процес, що виникає між виконавцем, простором і глядачем, а колективне тіло хору стає самостійним носієм значення.

Спостереження за різними художніми моделями дає підстави стверджувати, що руховий хор функціонує як багаторівнева семіотична система, у якій рух, звук і простір взаємодіють за принципом складної комунікативної взаємозалежності. Це, зі свого боку, вимагає окреслення його внутрішньої музично-пластичної організації, яку ми визначаємо як комплекс взаємопов'язаних компонентів, що забезпечують узгоджене функціонування інтонаційно-ритмічного, просторово-композиційного, кінетико-семантичного та комунікативно-перцептивного складників. Кожен з них має власну функцію у формуванні художнього та семіотичного ефекту, проте лише їхня інтеграція створює цілісний музично-пластичний текст. У межах цієї статті пропонуємо авторську концепцію основних структурних складників рухового хору, що дозволяє системно описати механізми його семіотичної дії.

Інтонаційно-ритмічний складник пов'язаний із тим, як *музика організовує рух*. Ритм задає темп, силу та характер рухів, а інтонація – емоційний настрій. Наприклад: швидкий і чіткий ритм стимулює гострі, імпульсивні рухи, а плавні інтонації створюють м'які, розтягнуті пластичні лінії. Іншими словами, музика стає «внутрішнім пульсом» рухового хору, а рух – її тілесним втіленням.

Просторово-композиційний складник описує, як *виконавці розташовуються в просторі й рухаються в ньому*. Простір у русі хору – це не просто сцена, а система значень: коло може символізувати єдність; діагональ – спрямованість або розвиток; скупчення – напругу чи концентрацію. Композиція формує візуальний «малюнок», який разом із музикою створює сенс.

Кінетико-семантичний складник відповідає за *значення, приховані у самому русі*. Важливими є: якість руху (різкий/м'який), амплітуда (широка/компактна), напруга (розслаблений/жорсткий). Рух може передавати емоції, внутрішні стани, символічні образи. На груповому рівні: синхронність означає єдність, асинхронність – хаос або конфлікт, контраст рухів – напруження чи діалог. Тут рух стає знаком – «мовою тіла».

Комунікативно-перцептивний складник описує, як *руховий хор спілкується з глядачем*. Значення народжуються не лише у виконавців, а й у момент сприйняття. Важливими є міміка і погляд, якість контакту між виконавцями, емоційний стан групи, реакція

<sup>13</sup> Laemmli W.E. The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement : Doctoral dissertation in History and Sociology of Science. University of Pennsylvania, 2016. P. 51.

глядача. Глядач стає «співавтором» сенсів: він інтерпретує побачене відповідно до власного досвіду та культурних асоціацій.

Кожен складник має свою функцію, але реальний сенс з'являється лише тоді, коли вони працюють разом: музика задає імпульс → простір структурує дію → рух наповнює її емоційним значенням → глядач завершує процес інтерпретацією. Так утворюється багатозарова знакова система, у якій руховий хор постає як музично-пластичний текст, що живе й змінюється під час виконання.

Постановка кантати К. Орфа «Carmina Burana» в Одеському національному академічному театрі опери та балету 2020 року (режисер Жерар Мостерд; диригент В'ячеслав Чернухо-Воліч; хормейстер Валерій Регрут)<sup>14</sup> є показовим прикладом інтеграції вокального хору та пластичної дії, що дає підстави трактувати її як прояв рухового хору у сучасній сценічній практиці.

Основою музично-пластичної взаємодії є характерна для К. Орфа ритмічна моторика: остинатність, чіткі метричні акценти, різкі динамічні зміни. У виконанні видно, як темп і сила музичного імпульсу визначають характер групових рухів хору: кроки, підйоми корпусу, жести рук відтворюють ритмічний рельєф партитури. Музика стає структурним каркасом, що організовує одночасно вокальну та тілесну динаміку хору.

У відеозаписі спостерігаються численні зміни просторових конфігурацій хору: формування рядів, півкіл, фронтальних побудов, а також перехідні групові переміщення. Простір використано як активний компонент сценічної мови: зміна композиційних форм візуально підкреслює драматургічні акценти музики і створює відчуття масового руху, що реагує на інтонаційне й емоційне напруження.

Пластична дія хору містить низку яскравих семантичних жестів: одночасні піднесення рук, хвилеподібні рухи корпусів, синхронні нахили, марковані кроки. Вони напружені, енергійні, часто контрастні, що віддзеркалює експресивність музичного матеріалу. У такий спосіб рухова пластика виконує знакову функцію, підсилюючи драматичні та ритуальні сенси хорових сцен.

Сценографія та пластична організація колективу формують ефект «події», у якій хор постає як єдиний організм, що включає глядача у процес співпереживання. Змінність мізансцен, контрастність групових рухів і спрямованість жестів у бік залу посилюють перцептивний (сприймальний) вплив. Глядач зчитує це як цілісний музично-пластичний образ, у якому спів і рух перебувають у невід'ємній єдності.

Синтез музики, вокального звучання, пластики та простору формує багаторівневу семіотичну структуру, де кожен компонент підсилює інший. У цій постановці хор виконує не лише вокальну, а й пластичну функцію, перетворюючись на музично-пластичний ансамбль. У такий взаємодії рух постає як продовження музичного жесту, а музика – як підґрунтя для формування колективної тілесної виразності.

Сучасна виконавська практика засвідчує, що елементи рухової пластики, просторових трансформацій та сценічної дії дедалі активніше інтегруються у концертні програми академічних хорів. У цьому контексті руховий хор постає як художньо вмотивована стратегія оновлення комунікативної моделі хорового концерту: вокальне звучання зберігає провідну роль, тоді як рух і простір виконують функцію структурної та семантичної артикуляції музичного матеріалу.

<sup>14</sup>Mosterd G. Carmina Burana, Carl Orff, Full Show, Odessa, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4fOkYND9yak> (дата звернення: 09.12.2025).

В українському виконавському просторі показовою є Академічна хорова капела «Орея» Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера (керівник О. Вацек), у творчості якої пластична дія набула статусу стилістичного маркера. Керовані переміщення, мізансценічні перебудови та дозовані елементи акторської гри органічно поєднуються з вокальною технікою, формуючи цілісний музично-пластичний образ<sup>15</sup>. У концертних програмах («Різдвяна програма», «На біс!», «Хорова магія “Ореї”») рухова організація слугує способом інтерпретації ритмічної моторики та драматургічних контрастів.

Схожі тенденції простежуються у діяльності Хмельницького академічного муніципального камерного хору (керівник І. Цмур), де пластична мобільність, сценічна свобода та темброво-інструментальні вкраплення (шумові ефекти, епізодичні соло інструментів) працюють на посилення перцептивного впливу<sup>16</sup>. У програмах «Звуки Різдва», «Хіт за хітом», «Ювілейний концерт» рух виконує смислотворчу функцію, уточнюючи образний план і структуруючи подієвість виконання.

Приклад рухового хору демонструє Львівський муніципальний хор «Гомін» (керівник В. Яценко), у якому рухова манера тяжіє до мікропластики та швидких просторових перестановок<sup>17</sup>. У різдвяних програмах («Колядки», «Той самий “Щедрик”») така пластика підтримує ефект сценічної присутності колективу, актуалізуючи традиційний і авторський репертуар у форматі сучасної концертної комунікації.

Водночас Муніципальний камерний хор «Київ» під керівництвом Миколи Гобдича репрезентує інший тип рухового хору: стриманий і концептуально дозований. Просторові зміни та пластичні акценти вводяться як засіб підкреслення інтонаційної драматургії та тембрової архітекtonіки, не порушуючи академічної строгості виконання<sup>18</sup>. У програмах різдвяного циклу («Різдво в Андріївській», «Різдво в Українському Домі») рух функціонує як композиційний маркер музичного розвитку.

Аналогічні процеси фіксуються й у зарубіжній хоровій практиці, де рухова компонента часто пов'язана з виконанням сучасної музики. Так, шведський камерний хор Еріка Еріксона (Eric Ericson Chamber Choir) під керівництвом Ф. Мальмберга (F. Malmberg) у програмах («Аромат Швеції» «Голоси в темряві») застосовує пластично впорядковану сценічну присутність і чіткі просторові конфігурації<sup>19</sup>. Американський чоловічий камерний хор «Співаючий півень» («Chanticleer») під керівництвом Т. Кілера (T. Keeler) у програмах («Магія акапельної музики», «Художник-ювіляр») демонструє модель «пластичної камерності», у якій переміщення та жест підкреслюють темброві ролі й текстову артикуляцію<sup>20</sup>. Південноафриканський Госпел-хор Совето («Soweto Gospel Choir») під керівництвом Д. Муловхедзі (D. Mulovhedzi) у програмах («Свобода», «Віра») поєднує вокал і ритмізовану колективну пластику, формуючи високий рівень емоційної та перцептивної залученості слухача<sup>21</sup>. У цих моделях рух не суперечить вокальній цілісності, а розширює семіотичне поле виконання, перетворюючи хорову подію на багатоканальний музично-пластичний текст.

<sup>15</sup> Академічна хорова капела «Орея»: вебсайт. URL: <https://oreya.org> (дата звернення: 05.01.2026).

<sup>16</sup> Ювілейний концерт хору. Управління культури і туризму Хмельницької міськради. 2018. URL: <https://www.kult.km.ua/anons/view/579-yuvileyniy-koncert-horu> (дата звернення: 05.01.2026).

<sup>17</sup> Львівський органний зал. Львівський муніципальний хор «Гомін». URL: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> (дата звернення: 05.01.2026).

<sup>18</sup> Камерний хор «Київ»: вебсайт. URL: <https://kyivchoir.com.ua> (дата звернення: 05.01.2026).

<sup>19</sup> Eric Ericsons Kammarkör. About us. URL: <https://www.eekk.se/en/about-us/> (дата звернення: 05.01.2026).

<sup>20</sup> Chanticleer An Orchestra of Voices. URL: <https://www.chanticleer.org> (дата звернення: 05.01.2026).

<sup>21</sup> Soweto Gospel Choir. URL: <https://www.sowetogospelchoir.com> (дата звернення: 05.01.2026).

**Висновки.** Отже, руховий хор постає як багаторівнева семіотична система, у якій звук, рух і простір формують цілісний музично-пластичний текст. Аналіз історичних і сучасних практик засвідчує, що семіотичний потенціал цієї форми реалізується через інтеграцію інтонаційно-ритмічних, просторово-композиційних, кінетико-семантичних та комунікативно-перцептивних складників. Кожен з них генерує власний шар значень, однак лише їхня синхронна взаємодія створює завершений художній і комунікативний ефект. Зазначений підхід відкриває перспективи для подальших досліджень рухового хору в контексті музичної семіотики, хореології та сучасної перформативної практики.

### Література

1. Академічна хорова капела «Орея»: вебсайт. URL: <https://oreya.org> (дата звернення: 25.12.2025).
2. Камерний хор «Київ»: вебсайт. URL: <https://kyivchoir.com.ua> (дата звернення: 25.12.2025).
3. Львівський органний зал. Львівський муніципальний хор «Гомін». URL: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> (дата звернення: 25.12.2025).
4. Ювілейний концерт хору. Управління культури і туризму Хмельницької міськради. 2018. URL: <https://www.kult.km.ua/anons/view/579-yuvileyniy-koncert-horu> (дата звернення: 25.12.2025).
5. Barthes R. *Image Music Text*. London: FontanaPress, 1977. 226 p.
6. Bow Tie Music. *Orff Schulwerk Music Program*, 2023. URL: <https://surl.li/erecai> (дата звернення: 09.12.2025).
7. Chanticleer. *An Orchestra of Voices*. URL: <https://www.chanticleer.org> (дата звернення: 25.12.2025).
8. Eric Ericsons Kammarkör. *About us*. URL: <https://www.eekk.se/en/about-us/> (дата звернення: 25.12.2025).
9. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. 1st Edition. London: Routledge, 2008. 240 p.
10. Goodkin D. *Orff-Schulwerk in the new millennium*. *Music Educators Journal*, 2001. Vol. 88 (3), pp. 17–23.
11. Jaques-Dalcroze E. *Rhythm, Music and Education*. London: Chatto & Windus, 1921. 320 p.
12. Laemmli W.E. *The choreography of everyday life: Rudolf Laban and the making of modern movement: Doctoral dissertation in History and Sociology of Science*. University of Pennsylvania, 2016. 213 p.
13. Liszka J.J. Peirce's interpretant. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. *Indiana University Press*, 1990. Vol. 26 (1), pp. 17–62.
14. Mosterd G. *Carmina Burana, Carl Orff, Full Show*, Odessa, 2020. URL: <https://surl.li/tadslu> (дата звернення: 09.12.2025).
15. Schnebly-Black J. *Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze*. *Music Library Association*, 1992. Vol. 49 (1), pp. 161–164.
16. Soweto Gospel Choir. URL: <https://www.sowetogospelchoir.com> (дата звернення: 25.12.2025).

Дата першого надходження статті до видання: 30.12.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.03.2026



Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу  
CC BY 4.0

