

УДК 792.8:784]:781.6

DOI 10.34064/khnum1-62.05

Лю Тін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 849780753@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

Інтерпретативна функція співу в «партитурі» сучасної балетної вистави

*У статті розглядається специфічна форма творчого синтезу, якою є поєднання співу й танцю в балетах у сучасному музичному театрі. Синтез мистецтв є атрибутивним для поетики європейської опери (від доби Бароко), однак спів у балеті – досить рідкісне явище порівняно з іншими формами синтезу мистецтв, такими як, наприклад, оперна вистава, де застосовується хореографічний план. **Актуальність** теми зумовлена відсутністю музикознавчих досліджень, присвячених вивченню функцій співу як складової балетної вистави. З цих позицій проаналізовано досвід роботи сучасного французького хореографа Йохана Нуса в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка (Україна). Його *modern-балет* «Маленький принц» (2016) за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері є прикладом інтертекстуальності як ознаки сучасної балетної режисури. **Підсумовано**, що мистецтво співу в партитурі балетного спектаклю має, перш за все, підсилювати катарсичну дію усіх складових художнього цілого вистави. Енергетика вокалу, помножена на традиційні засоби класичної хореографії та *modern-балету*, є складовою «мультимедійної модальності» (термін М. Петрович) як ознаки інтерпретаційного мислення постановників. Визнання з боку фахівців та публіки свідчить про вдалу концепцію балетної постановки за повістю А. Сент-Екзюпері та довершену виконавську майстерність артистів балетної трупі ХНАТОБу імені М. Лисенка.*

Ключові слова: балетна вистава; спів у балеті; синтез мистецтв; інтерпретаційна функція; катарсис; Йохан Нус; ХНАТОБ імені М. Лисенка; *modern-балет* «Маленький принц».

Постановка проблеми. Синтез мистецтв є усталеним атрибутом поезики європейської опери, від самого моменту виникнення цього жанру до періоду формування національних оперних шкіл у провідних музичних центрах різних країн у XIX столітті. Успіх комунікації між творцями оперної вистави та публікою забезпечує триєдність таких складових: 1) вокальне мистецтво; 2) інструментальний супровід – оркестр, що допомагає у розкритті вокально-сценічного образу, драматичної ситуації; 3) декорації та сценографія, що формують часопростір, в якому відбувається дія.

У сучасному музичному театрі, що є репрезентативною часткою культури глобалізованого світу, режисери-постановники шукають оновлення засобів мистецької комунікації. І тут стають у пригоді форми творчого синтезу як новітніх видів мистецтва (кіно, цирк, мультимедіа-технології), так і традиційних – співу та хореографії.

Танець у Новий час не був обов'язковою складовою оперної драматургії. Хоча є й виняток – *французька* театральна традиція XVII – початку XVIII століть. Починаючи від творчості Жана-Батиста Люллі – фундатора нового музично-театрального мистецтва, в оперну структуру на паритетних правах входить балет (хореографічна вистава «всередині» оперної дії), що постає атрибутом галантного стилю культури королівської Франції (Dartois-Lapeyre, 1985). Також у творчій практиці XX століття є кілька яскравих прикладів повернення синтезу співу та балету як стильової ознаки новітнього хореографічного театру («Пульчинела» І. Стравінського). При цьому маємо вказати на відсутність спеціальних музикознавчих досліджень, присвячених явищу синтезу балету та співу в художньому просторі саме балетного спектаклю, зокрема, взаємодії *modern-балету* та академічного співу в часопросторі культури XXI століття.

Мета статті – дослідити взаємодію вокального та балетного мистецтв у сучасній практиці балетних постановок Харківського театру опери та балету (Україна) у ретроспективному контексті традицій європейського музичного театру.

Матеріалом для розробки заявленої проблеми обрано балетну виставу «Маленький принц» за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері, прем'єра якої відбулась восени 2016 року на сцені Харківського на-

ціонального академічного театру опери та балету (ХНАТОБ) імені М. Лисенка.

Об'єктом дослідження є феномен творчого синтезу в музичному театрі; **предметом** – інтерпретативна функція співу як складової «партитури» балетного спектаклю.

Аналіз останніх публікацій за темою. Численні джерела вказують на явище синтезу мистецтв в європейському музичному театрі, прикладом якого є, зокрема, опера-балет (в контексті французької культури доби Бароко). Концепція статті спирається на досвід фахівців, які вивчали проблеми західноєвропейського музичного театру та балету як його органічної складової. Так, В. Даньшина зосередилась на *історичних* реаліях балету Франції, соціокультурних функціях його буття (Даньшина, 2010). У дисертації С. Анфілової (2005) специфіку іманентних властивостей музики в балетному мистецтві розкрито через опозицію «пластичне–музичне», однак «музичне» мислиться дослідницею більш узагальнено, як звукообразне мислення, поза вокальною складовою, співом як таким. Театрознавець О. Чепалов у докторській дисертації (2008) запропонував концепцію *хорології як науки про танець* на матеріалі вистав хореографічного театру Західної Європи ХХ століття; при цьому вокальну складову дослідник не виокремлював як спеціальну проблему. Отже, вокальний компонент балетного спектаклю потребує певної уваги науковців та власне вокалістів як носіїв співацької традиції, до яких належить і авторка статті.

Методи дослідження обумовлені комплексним характером явища «спів у балеті», яке розглянуто за допомогою *історико-типологічного* підходу в контексті стильових процесів європейської музично-театральної культури з урахуванням художньо-естетичних універсалій від Бароко до постмодерну; *семантично-драматургічного аналізу* балетної вистави як художнього тексту, одиницями якого є знаки різних мистецько-мовних систем; *інтерпретаційно-когнітивного* методу – задля осмислення проблеми творчого синтезу та різних модусів сприйняття музично-театральної вистави як мистецтвознавцями, так і публікою.

Виклад основного матеріалу. Витоки синтезу танцю та співу в балетній виставі пов'язані з генезою європейської оперної культури

ри, яка сформувалася завдяки прагненню тогочасних поетів і композиторів відродити триєдність давньогрецької *мусікії* («поезія – спів – танець»).

Франкомовні джерела (Dartois-Lapeyre, 1985), як і праці сучасних українських вчених (Даньшина, 2010 та ін) акцентують велику роль у створенні синтетичних жанрів музичного театру Жана-Батиста Люллі (1632–1687), який був родом з Італії. Приїхавши у Францію, він працював у Королівському театрі Людовика XIV як музикант, танцюрист і постановник, створивши «оперний балет по-французьки», що й досі асоціюється з класикою мистецтва «Belle Danse» («прекрасного танцю»). Це мистецтво за часів правління Людовика XIV мало соціально-політичний статус і за своїм змістом виходило за межі просто благородної розваги. Танець був частиною аристократичного виховання, необхідного «добродесній людині»: «хто керує своїм тілом – той керує своїм розумом, і тому має керувати своїми підданими» – красномовне гасло короля. Отже, для французької національної культури балет – культове мистецтво, в тому числі на новітньому етапі буття музичного театру.

Щодо інших європейських оперних шкіл (Італії, Англії), то не можна сказати, що танці не входили у склад опери, але вони були пов'язані з народною культурою і відбивали національний колорит певних сцен (як правило, побутової тематики). Так, сициліана і тарантела – символи італійського характеру; чардаш – угорського; полька – чеського; мазурка – польського.

Відповідно до традиції, придворний спектакль французького Королівського балету складався з чотирьох частин, представлених співом однієї чи більше «божественних осіб» або алегоричних персонажів, які по черзі виступають в амплуа «благородних героїв» або химерних персонажів, створюючи приємну для глядача «суміш» серйозного і гротеску, похвали і сатири, міфології та сучасної політики, сцени, наповнені реальними та фантастичними істотами, а також посиланнями на повсякденне життя. Обов'язковим був Пролог – самостійна складова, в якій містились похвала королю та «мораліте» з приводу того, що буде представленим у виставі. Композиція придворного балету зазвичай мала в основі ланцюг свят, як, наприклад, ба-

лет Анрі Демаре «Галантні свята» (лібретист Ж.-Б. Дюше де Вансі), в якому «стрижнем» композиції вистави є танцювальна сюїта (щодо особливостей французької музично-театральної та танцювальної традиції барокової доби див.: Dartois-Lapeyre, 1985; «La danse et la musique à la période Baroque (1600–1750)», n.d.; «La musique baroque», n.d.).

Органічний зв'язок балету з бароковою оперою, зокрема, вплив балету на її структуру, призвів до формування синтетичного жанру «опери-балету», популярний приклад якого знаходимо у творчості Ж.-Ф. Рамо. Одна з сучасних сценічних версій його твору «Галантна Індія» може слугувати зразком реінтерпретації (нового трактування) жанру «балету зі співом». Зокрема, другий акт твору, дія якого відбувається в Перу, вражає навіть сучасного глядача екзотикою уявлень про умовний Схід. Цей акт має структуру старовинного французького куплетного рондо (A A₁ A₂ A₃...), що будується на варіюванні однієї теми, з невеличким контрастом у першому епізоді (за схемою «a a + v a₁»). Магічний гіпнотичний ефект створює остинатне звучання тамбурина, з якого починається другий акт балетної дії. Його чотирьохдольний метр організує поліфонію хореографічних ліній, які поступово «накладаються» одна на одну, втілюючи певну символіку. Першими виходять символічні звірі (буйволи), чії тілесні рухи уособлюють еротичний «низ» («лібідо», за З. Фрейдом). Згодом додаються більш «теплі», душевні істоти – тамбурин тут зникає, м'яко й ніжно співають скрипки. Останніми з'являються два солісти (баритон і сопрано) у супроводі хору. В результаті утворюється символічна партитура балету, в концепції якого чітко простежується певна ідея – вертикалі живого світу, втілена через ієрархію мистецтв: сходження від звірячої пластики руху до співу, який уособлює божественну сутність людини. Можливо, це ідея Порядку, що долає фізичні зв'язки Землі та Еросу, який загрожує людині падінням до стану звіра через її приналежність до Природи.

Вочевидь, поява співу (партій сопрано і баритону, організованих за принципами імітаційної поліфонії) увінчує «картину світу», зводячи нанівець магію примітивної цивілізації та стверджуючи ідею еволюції людини від тілесного, через душевне й духовне, через на-

лежність людини до образу та Подоби Божої. Звісно, інтерпретаційна версія, яку ми проаналізували, належить сучасним французьким постановникам і є вільним художнім перекладом змісту твору Ж.-Ф. Рамо.

Отже, спів у балеті постає як важлива складова процесу формування ідейного змісту спектаклю. На підтвердження цієї думки перейдемо до інтерпретологічного аналізу новітньої харківської вистави «Маленького принцу», автором концепції якою є балетмейстер з Франції Йохан Нус. Слід вказати, що ідея та вибір музичного матеріалу для оригінального хореографічного втілення повністю належали саме йому як хореографу-постановнику, якого спеціально запросила до Харкова дирекція театру. І особисто він бачив образ Рози, в яку закохується маленький Принц, *двоїтим*: пластичним й водночас співочим. Відповідно, партію Рози виконують балерина (заслужена артистка України Ірина Хандажевська) та співачка – заслужена артистка України Олена Старикова (колоратурне сопрано). Вдягнена в костюм квітки, вона перебуває на постаменті, який символічно зображує планету, де Принц знайшов свою Розу, і, за задумом режисера, втілює істоту, що належить до *іншого світу*, ніж усі навколо. Можливо, статуарність цього персонажу мала й функціонально-прагматичний сенс: вирізнити образ Рози на тлі постійних рухів балерин, які приваблюють око різними пластичними перевтіленнями. Так чи інакше, введення колоратурного співу в партитуру балетного дійства надає найвищий – *духовний* – вимір сприйняттю ієрархії мистецьких образів-символів. У символічному плані людський голос може мислитись як ідеальний інструмент, найбільш наближений до неба завдяки природності дихання (невидимого символу духовної реальності), в той час, як, наприклад, струнні, духові чи інші інструменти більше пов'язані з матеріальним світом, оскільки гра на них потребує більшої кількості саме тілесних дій.

Важливим чинником драматургії балетної вистави слугують традиційні плани художнього цілого. *Перший* – суто хореографічний, де превалує віртуозна майстерність мистецтва класичного танцю; *другий* – пластичний, в якому відбувається певна дія, виражена через послідовність пластичних рухів (його роль аналогічна функції речитати-

ву в опері, що є менш привабливим з точки зору краси звучання людського голосу, але в якому міститься «нерв» дії, розвивається сюжет).

Спів, голос (антипод інструментальної виразності) складає *третій* (не обов'язковий для класичного балету) план, тим самим відроджуючи французьку барокову традицію (опера-балет). Образ Рози, яка співає, пов'язаний з образом її планети (як і у А. Сент-Екзюпері). Ця героїня, зведена на п'єдестал наче королева, оспівує Любов (використано фрагмент «Концерту для голосу та оркестру» Р. Глієра). Белькантові колоратурні рулади супроводжують показ гармонійного стану безтурботного Принца, який ще не познав Добра та Зла. В заключній картині образ Рози «озвучено» геніальною ностальгічною темою романсу «Вокаліз» С. Рахманінова.

Яскраво характерними персонажами хореографічної партитури є також Король (його супроводжують фрагменти музики з Другої оркестрової сюїти *h-moll* Й. С. Баха), Честолюбець (якого характеризує фрагмент з балету «Копелія» Л. Деліба), П'яничка (звучать «Пори року» А. Вівальді, III частина, «Зима»), Банкір (характеризований музикою з Сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха), Фонарщик (його вихід відбувається під музику «Акваріуму» К. Сен-Санса з його «Карнавалу тварин» у оркестровій версії).

За кожним з героїв дії закріплена власна оригінальна, точно вивірена музично-хореографічна стилістика, хоча виокремлені епізоди-соло вплетені в єдиний драматургічний розвиток. Відмитимо й композиційну завершеність партій цих персонажів у загальному часопросторі балетної дії. Більшість музичних тем обрано хореографом з нетанцювальних, а інструментальних жанрів так званої «чистої» музики, переважно – епохи Бароко, а також – з творів композиторів-романтиків, менше – з творів композиторів ХХ століття. Наприклад, для втілення образу Птахів, що переносять головного героя з однієї планети на іншу, а також для «Танцю квітів» обрано фрагменти з балету А. Хачатуряна «Спартак».

Таким чином, ознакою музичної мови балету є типова для доби Постмодерну полістилістика, завдяки чому розкривається багатоголоса поліфонія смислів літературного першоджерела. З цього приводу вкажемо на дотичну до нашої проблеми концепцію полі-/мульти-

модальних чинників, зокрема, сприйняття мелодичного контуру як емоційної граматики музики та мовлення (Petrović, 2017). Авторка трактує мультимодальність як прояв кількох модусів – ресурсів, сформованих соціально та культурно, у процесі творення художньо-образних смислів мови та музики.

Розуміння дії мультимодальності у мистецькому часопросторі є складовою *когнітивно-інтерпретативного виміру* духовної реальності музичного спектаклю, який поєднує в собі два чи більше модусів. В нашому випадку це – спів (вокал) та балет (хореографія). Запропонована М. Петрович термінологія, хоча й розроблена в іншому науковому контексті, допомагає вербально «ухопити сенс» *поліжанрової та полісемантичної природи співу в балеті* та досягнути структуру його *специфічного хронотопу*, де об'єднуються кінетичний, зоровий і вокальний чинники. Авторка вказує, що «мелодичні контури являють собою увиразнені схеми, котрі забезпечують співвідношення між фізичною і образною сферами. Мелодичний контур є найважливішим чинником емоційного вираження музики, оскільки має формальну спорідненість з виразовою структурою емоцій, які переживає людина» (Petrović, 2017).

Слід окремо вказати на роль *пластичного виміру* хореографічної вистави, до якого належать партія Пілота (із функцією оповідача), а також Читця, чий коментарі роз'яснюють глядачам, що відбувається на сцені. Авторами вистави задіяні мультимедійні засоби: на початку вистави на екранному панно демонструються оригінальні малюнки письменника та інших художників за мотивами сюжету А. Сент-Екзюпері, створені спеціально на замовлення Й. Нуса. І це теж є одним із шляхів мультимодального синтезу мистецтв, на рівні комунікативних можливостей технологій XXI століття (коли вони спрацьовують як додатковий контрапункт до декорацій, сценографії, музично-хореографічної виразності).

Кульмінація сюжету – загибель маленького героя – вирішена за способами співу. В цій сцені звучить «Вокаліз» С. Рахманінова; тембр колоратурного сопрано посилює емоційний ефект настільки, що глядач відчуває *катарсис*. У такий спосіб французький постановник-балетмейстер Й. Нус виражає ідею Любові до свого Маленького

принца, який не мав загинути. Саме *вокал* як увиразнення *духовного виміру* спектаклю підносить естетичне сприйняття на той рівень, що може бути пов'язаний з філософським поняттям «ентелехії» – здійсненності, завершеності, мети й результату одночасно. Партія Рози в заключній картині є геніальним перекладом твору С. Рахманінова на мову сценічно-пластичного мистецтва балету. Тембр голосу співачки асоціюється з небесною чистотою. Ностальгія, закладена в музиці «Вокалізу», посилює катарсичні відчуття завдяки молитовному генетичному підтексту мелодії, що сходить до церковних розспівів. В цьому випадку спрацьовує функція мультимодальності, завдяки «метафоричній коннотації мелодичного контуру» (за М. Петрович). Зауважимо, що використовується саме *вокаліз* – спів без слів, оскільки слова безсилі передати всю красу й духовну силу почуття. Отже, спів надає слухачам-глядачам досвід переживання синтетичних емоцій, які пов'язані не лише з особистісним світовідчуттям, а й апелюють до більш узагальненого духовного плану, пов'язаного з історико-культурним тезаурусом людства в цілому.

Висновки. Отже, спів в балеті є специфічною складовою творчого синтезу в системі музично-хореографічного театру, яка достатньою мірою не вивчена музикознавцями. Наразі це явище є досить рідкісним порівняно з іншими формами синтезу мистецтв, такими як, наприклад, оперна вистава, де застосовується хореографічний план.

Поява голосу в партитурі *modern-балету* «Маленький принц» й *вибір амплу співацького голосу* солістки О. Старикової (*колоратурне сопрано*) обумовлені концепцією вистави, згідно з якою, Любов – символ Божественної сили – допомагає глядачу пережити загибель героя. З таких позицій вибір твору С. Рахманінова видається виключно органічним, оскільки він містить певний «семантичний код» – молитовну інтонацію, яка підсилює *катарсичну функцію співацького голосу в балетній дії*.

Якщо пригадати визначення балетного мистецтва як «безмовної риторики», то в музично-хореографічну риторіку *modern-балету* Й. Нуса органічно вписано християнську ідею безмежної любові, яка долає смерть.

Досвід аналізу балетної вистави сучасного французького хореографа Й. Нуса, поставленої на сцені ХНАТОБ імені М. Лисенка, підводить нас до такої проблеми *сучасної балетології*, як питання співвідношення образу людини співаючої (*homo cantus*) і людини танцюючої (*homo choris*).

Інтерпретаційна функція співу в концепції вистави є очевидною: спів є символом (увиразненням) божественної сутності людини. Духовний рівень вокального плану вищий за рівні пластичного і танцювального. Класичний вокал, помножений на традиційні засоби балету (видовищність костюмів, багату сценографію, технічну віртуозність солістів, музичну експресію інструментального супроводу, оркестрового звучання як контрапункту до танцювально-пластичної семантики) створює мульти-медійну модальність (термін М. Петрович) спектаклю «Маленький принц», яка є ознакою *інтерпретаційного мислення його постановників* і, ширше, сучасної режисури загалом.

Визнання публіки вказує на вдалий концепційний задум режисера-постановника Й. Нуса та довершеність виконання музично-сценічного твору артистами харківської балетної трупи. Приклад прем'єри «Маленького принца» у виконанні артистів ХНАТОБу імені М. Лисенка наочно ілюструє певні особливості сучасної інтерпретації відомих сюжетів та закономірності розвитку хореографічного мистецтва в сучасних умовах мультимедійного спілкування.

Перспектива подальшої розробки теми. Історіографія *явища* «спів у балеті» та вивчення сучасних форм його сценічного буття в музичному театрі створюють підґрунтя для аналізу проблеми в теоретико-методологічному ключі. Наразі плідною видається розробка *концепту* «спів у балеті» в межах сучасної *теорії інтерпретації* на матеріалі інших вистав ХНАТОБу імені М. Лисенка (наприклад, «Тисяча та одна ніч» Ф. Амірова, «Спартак» А. Хачатуряна та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

Анфілова, С. (2005). *Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Даньшина, В. Б. (2010). *Французький музичний театр від Бароко до Класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чепалов, О. І. (2008). *Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ століття*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Dartois-Lapeyre, F. (1985). L'opéra-ballet et la Cour de France. *Dix-Huitième Siècle*, 17, 209–219, https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1985_num_17_1_1546
- La danse et la musique à la période Baroque (1600–1750). *Autres Temps – Autres Danses*. Retrieved from <https://www.atad.asso.fr/les-danses/la-danse-a-la-periode-baroque>
- La musique baroque en France. *La musique baroque*. Retrieved from <https://classic-intro.net/introductionalamusique/baroque3-2.html>
- Petrovic, M. (2017). Multimodal perspectives of music education – melodic contour as the emotional grammar in music and language. Retrieved from <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000489008000020?SID=C2wfPGTlyNIu8Exze7A>

Liu Ting

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: 849780753@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

The interpretative function of singing in the “score” of a modern ballet performance

Statement of the problem. *Under consideration is a specific form of art synthesis – singing in modern ballet. The synthesis of arts is attributive to the poetics of European opera, where a choreographic plan is used, however, singing in ballet is a rather rare phenomenon against the background of the dominance of singing in the operas of the 18th and 19th centuries. Nonetheless, there are eloquent examples of the return of singing in a ballet as*

a characteristic feature of the innovative choreographic theatre (“Pulcinella” by I. Stravinsky).

The relevance of the topic is explained by the lack of musicological research devoted to the functions of singing as a component of ballet, while in modern practice there are clear precedents for the revival of this phenomenon. Some **topical sources** indicate the synthetic type of theatrical spectacle in the context of French Baroque culture (Danshina, 2010; Anfilova, 2004; Chepalov, 2008 and others), but the vocal component is not considered as a special problem. **The purpose of the article** is to investigate the interaction of vocal and ballet arts in the modern practice of ballet productions of the Kharkiv Opera and Ballet Theater (Ukraine) in the retrospective context of European musical-theatrical traditions.

Modern ballet “The Little Prince” based on A. Saint-Exupery’s novel of the same name (2016) staged by Kharkiv ‘M. Lysenko’ National Academic Theatre of Opera and Ballet (KhNATOB) was chosen to be **the material** of the article. The following **research methods** are used: historical and typological approach that distinguishes the styles of European opera culture; semantic analysis of ballet performance as an artistic text; interpretative-cognitive comprehension of singing and its functions in ballet dramaturgy.

Presentation of the research results. The creative experience of the French choreographer Johann Nuss on the stage of Kharkiv Opera Theatre – the premiere of the modern ballet “The Little Prince”, testified to the actualization of intertextuality in solving the problem of the relationship between singing and dancing.

Traditional artistic plans are an important factor in the dramaturgy of a ballet performance. Together with two purely choreographic levels where the virtuoso skill of dancers and plastique of “talking” movements prevails, the singing voice is the third plan, which indicates the continuity of the French tradition (one can remember the model of J. B. Rameau’s “Gallant India”). The choice of musical material for the performance belongs to J. Nuss. He “saw” the image of Rose, who the Prince is in love with, twofold: as a choreographic-plastic and a “singing” one. Respectively, the role of Rose is embodied by a ballerina (Honoured Artist of Ukraine Iryna Khandazhevska) and a singer (Honoured Artist of Ukraine Olena Starykova, soprano). Dressed in a costume of a flower, the singer represents an ideal creature: themes from R. Glier’s and S. Rachmaninoff’s vocal compositions sound. The appearance of other bright characters is accompanied by

instrumental music fragments, these are the King (J. S. Bach's Second Orchestral Suite), the Ambitious Man (L. Delibes "Coppélia"), the Drunkard ("Winter" from A. Vivaldi's "The Seasons"), and the Banker (J. S. Bach's Suite for Cello Solo). So, the introduction of coloratura singing into the spectator's plan of perception of the expressive-linguistic means of ballet opens a new symbolic world.

Conclusions. *Singing in a ballet is a specific manifestation of the art synthesis characteristic of modern choreographic performance. The vocal art emphasizes the highest, spiritual degree of communication, adding to the spectators' experience a cathartic component. The interpretative function of singing in the concept of the performance is obvious: singing is a symbol (expression) of the divine essence of a human.*

Energy of vocals, multiplied by the traditional means of classical choreography and modern ballet, is a component of "multimedia modality" (Petrovic, 2017) as a sign of the interpretive thinking of the directors. Understanding the action of multimodality in the space-time of ballet is an interpretative dimension of spiritual reality.

The prospect of researching. *The study of modern forms of stage life of "singing in a ballet" indicates the need to develop this concept in the theoretical and methodological key, as well as to consider other examples of ballet performances ("One Thousand and One Nights" by F. Amirov, "Spartacus" by A. Khachaturian in Kharkiv Opera and others).*

Key words: *ballet performance; singing in a ballet; interpretative function; catharsis; Kharkiv National Theatre of Opera and Ballet; "The Little Prince".*

REFERENCES

- Anfilova, S. (2005). *Correlation of dance and plastic in the genre of ballet.* (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Baroque music in France [La musique baroque en France]. *La musique baroque.* Retrieved from <https://classic-intro.net/introductionalamusique/baroque3-2.html> [in French].
- Chepalov, O. I. (2008). *Genre-stylistic modification of performances of Western European choreographic theater of the 20th century.* (Extended abstract of Doctor's diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].

- Dance and Music in the Baroque Period (1600–1750) [La danse et la musique à la période Baroque (1600–1750)]. *Autres Temps – Autres Danses*. Retrieved from <https://www.atad.asso.fr/les-danses/la-danse-a-la-periode-baroque> [in French].
- Danshina, V. B. (2010). *French musical theater from Baroque to Classicism (based on the works of Jean-Baptiste Lully and Jean-Philippe Rameau)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Dartois-Lapeyre, F. (1985). The opera-ballet at the Court of France [L'opéra-ballet et la Cour de France]. *Dix-Huitième Siècle*, 17, 209–219 [in French].
- Petrovic, M. (2017). Multimodal perspectives of music education – melodic contour as the emotional grammar in music and language. Retrieved from <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000489008000020?SID=C2wfPGTlyNlu8Exze7A> [in English].

Стаття надійшла до редакції 3 лютого 2022 р.