

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛЮ ТІН

УДК 784:793.3.03

**МИСТЕЦТВО СПІВУ ТА ТАНЦЮ ЯК ХУДОЖНЯ ЦІЛІСНІСТЬ:
ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ТА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Лю Тін

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Людмила Володимирівна

Харків – 2022

Анотація

Лю Тін. Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: історико-стильовий та феноменологічний аспекти. Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2022.

Дисертацію присвячено одному з видів мистецького синтезу, яким є спів у балеті як художня цілісність. Синтез мистецтв є усталеним атрибутом музичного театру, починаючи від історичної генези опери в добу бароко (Італія, Франція) до формування національних шкіл в інших країнах Західної Європи ХІХ століття. Мистецькі складники синтетичної дії «поезія (слово) – музика», «спів – танець (хореографія)» поєднувались в художній структурі твору/вистави за принципом множинної єдності. Однак й досі, не зважаючи на велику історію музичного театру, взаємодія співу та танцю залишається на «периферії» дослідницького інтересу сучасної музикології та оперології. Театрознавець О. Чепалов, автор концепції *хорології як науки про танець* (2008) не виокремив вокальну складову як спеціальну проблему.

Спів у балеті має не лише певну історичну традицію, але й перебуває у процесі трансформації форм комунікації співу та танцю на сучасному етапі. Розуміння проблеми взаємодії співу та танцю в історичному дискурсі унеможлюється без опори на **здатність до інтерпретаторського мислення**, за яким має стояти *креативна виконавська стратегія* колективу постановників (режисера, хореографа, диригента) та виконавців. Звідси вибір феноменологічного дискурсу розкриття теми, що вказує на матеріал (явище) та суб'єктів діяльності (авторів музично-театрального твору), бо від них залежить прикінцевий результат сприймання мистецького синтезу в наш час.

Отже, *актуальність теми*, обумовлена сучасним станом мистецької практики та науки, розкривається через: 1) слабку міру вивченості цієї проблеми у музикознавстві;

2) брак когнітивної теорії, присвяченої явищу «спів в балеті» як різновиду мистецького синтезу в європейській музично-театральній практиці (від генези до нині);

3) проявлену тенденцію тяжіння до синтезу співу в системі засобів хореографічного театру ХХ ст., зокрема, в сучасній Україні (на прикладі вистав Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка).

Об'єктом дослідження є мистецький синтез співу та хореографії в європейському мистецтві XVII–XXI століть; інтерпретація цього явища як *художньої цілісності* в історико-стильовому та феноменологічному аспектах складає **предмет** дослідження.

Мета дослідження – визначити історико-стильові шляхи розвитку співу в балеті як феномену європейської музично-театральної практики XVII–XXI століть.

Наукові завдання структурують алгоритм розв'язання проблеми в історико-стильовому та феноменологічному аспектах дослідження.

Новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що у музикознавстві *вперше* обґрунтовано когнітивну теорію, присвячену співу та хореографії як форми мистецького синтезу від генези в царині європейської опери (*ballet de cour*) – до кроскультурних інтенцій в поставах нашого часу.

Розділ 1 «Спів – танець & вокал – хореографія: історична поетика спільної мистецької комунікації» присвячений вивченню наукових джерел, в яких з'ясовується органічна єдність обох мистецтв у різних контекстах історії європейської культури: від «колиски» часів Давньої Греції – до пасторальної опери музичного театру доби бароко аж до межі Новітнього часу і далі (межі ХХ – ХХІ століть).

У Розділі 2 «Homo choreus & homo cantor: досвід моделювання співтворчості» виявлено мовно-стильові «коди» суголосної дії вокалу та хореографії, обумовлені онтологічно на підставі триєдності людського ества (тіло-душа-дух). Змодельовано онто-семіотичні параметри соно-тілесного образу Людини, яка танцює (homo choreus) з його танцювальною пластикою і співочим тембром-амплуа (часто високих жіночих та чоловічих голосів).

Досвід моделювання поетики homo choreus (викладений у підрозділі 2.1 «Мовно-стильові “коди” мистецтва танцю та співу: порівняльний аналіз онто-семіотичних параметрів») дозволив виокремити чинники, що є спорідненими у вокальному та танцювальному мистецтві та «збігаються» в художню цілісність **соно-тілесного образу людини**:

— *паритет вокального та інструментально-танцювального первнів у формуванні семантики музичного твору (вистави);*

— *поліжанровість музичного образу: коли внутрішню форму музичного твору складають дві (або більше) інтонаційно-жанрові ознаки:*

- *співоча* – від дихання (єднання людини з енергіями творця);
- *пластично-тілесна* – із притаманними їй зоровими (зовнішніми) проявами рухливо-танцювального відчуття світу;
- може бути ще *декламаційно-мовленнєва* складова, або молитовно-сакральна, які додають наративно-сюжетну якість у психологічну скалярність пісенно-танцювального типу образності музично-театрального твору;

— *діалектика внутрішнього і зовнішнього світів* (людина – Бог, природа) через генетичну пам'ять, яка відбивається в подвійних планах музичної форми-драматургії, дихотоміях світоглядно-стильової системи, переходах від двосвіття до цілісності художнього змісту твору;

— *мультимедійна модальність як спосіб сприйняття синтезу мистецтв*, закладений композитором в музичний твір.

Надано авторську дефініцію явищу, що вивчається як форма синтезу мистецтва в його історико-стильовій та феноменологічній площині.

Спів у балеті – це концепт мистецького синтезу, жанровий мікст, який складає співтворчість співаків та артистів балету, коли мовою самовираження та спілкування з публікою слугує не один орган відчуттів, а їх комплекс (слух, зір, тілесні рухи, танцювальна пластика), скерований на увиразнення соно-тілесної повноти буття людини. Звідси естетичне задоволення від повноти буття, відчуття радості, натхнення у слухачів/глядачів, що супроводжують синергію співотанцю в сучасному концертно-сценічному хронотопі.

Естетичні засади інтерпретації старовинної вокальної музики охарактеризовано через її танцювальний «ген», що важливо враховувати постановникам *ballet de cour* в разі стилізацій, або авторських інсталяцій бароко в сучасній хореографічній виставі. Розкрито важелі генетичного впливу мистецтва танцю на співо-образ в оперній та камерній музиці, про що свідчать численні зразки «танцювальної пісні» різних національних культур.

У Розділі 3 «Спів в системі засобів хореографічного театру: інтерпретаційний аналіз» проаналізовано театральні твори видатних митців, які створили умови для відродження традиції поєднання співу та балету в творчій практиці ХХ століття (І. Стравінський, М.Равель, Є.Станкович). Як наслідок, уможливлено систематизацію функцій співу в балетах доби французького бароко (що актуалізовані в сучасному мистецькому часопросторі європейського театру) та вимоги до співаків в новітніх поставах (на прикладі діяльності ХНАТОБу імені М. Лисенка). Вплив співу на концепцію балетного твору розглянуто на прикладі вистави сучасного французького хореографа Йогана Нуса «Маленький принц». Досвід аналізу діяльності ХНАТОБу імені М. Лисенка засвідчив тяжіння сучасних митців до інтеграції в єдиній концепції вистави необарокових, неоромантичних та модернових засобів хореографічної виразності. Інтерпретаційна функція співу є очевидною, бо він являє Божественну сутність людини. Академічний вокал в системі традиційних засобів балету засвідчив мультимедійну модальність спектаклю «Маленький принц» як ознаку *інтерпретаційного*

мислення його постановників. Отже, мультимодальна комунікація визначає статус співу як найвищий ступінь духовного змісту життя: Любов долає смерть!

У **висновках** наголошено, що спів в умовах танцю в сучасному музично-театральному хронотопі виокремлюється як *концепт* мистецького синтезу та актуалізується не тільки через «історичний генокод» та обопільні жанро-мовні засоби його стилізації, в першу чергу, завдячуючи феноменальним митцям – творцям хореографічного театру (режисеру-постановнику, диригенту, вокалістам-солістам, танцівникам).

Шляхи інтеграції співочого та танцювального в європейському мистецтві розкрито через історичні **типи функціональної єдності** співу та танцю (когнітивні концепти).

Синкрета міфопоетичного мислення Давньої Греції, коли усі види мистецтв існували в єдності, яку не треба диференціювати. Втім є письмові свідчення про стан суспільства, в якому існували танцюристи, співаки, театральні вистави з їх участю. Було напрацьовано досвід майстерності різних видів мистецтва «під дахом» трагедії, узагальнений Аристотелем в його «Поетиці».

Синергія – модель осмислення мистецького синтезу, що фіксує паритет танцю та співу напрацьовано творцями жанру опери-балету (Франція) та пасторальної опери в Нового часу на засадах співучасті всіх носіїв різних мистецьких практик – творчого колективу творців вистави (від режисера, співаків, танцівників, хореографів до диригента, оркестрантів, стенографістів, декораторів тощо).

Діалог – мовно-стильовий принцип об'єднання в музичному творі двох (або більше) модальних структур, що утворює мультимодальний простір спілкування:

- звучного тексту музично-оркестрового твору;
- хореографічної партитури, яку оцінює глядач;
- спів (вокальні епізоди).

Голос (спів) у балеті має особливу семантико-драматургічну функцію – уособлення вищого духовного призначення людини, яка відсутня у артистів балету з онтологічних причин (які «розмовляють» рухами свого тіла, що замінюють слова при спілкуванні).

Отже, сукупність експресивних засобів сучасного хореографічного театру містить вокальну складову **не** випадково, а через *історизм мислення* сучасних інтерпретаторів барокових та авторських версій оперно-балетного синтезу (від І. Стравінського, М. Равеля до Є. Станковича), через інтеграцію співочого й танцювально-пластичного. Надзавданням співу («ентелехією», за Аристотелем) в умовах мультимодальності сучасного музичного театру є прояв синергії *людської та божественної природи* через звучання тембру співацького голосу і слова-логоса, яка осмислюється завдяки усталеним естетичним дихотоміям:

зір – слух;

простір – час;

зовнішнє – внутрішнє;

тілесність – душевність;

свобода – порядок;

земне та небесне.

«Ядром» вертикалізації в різних жанрових формах опери-балету (похідних та споріднених з ними) слугує вокал (зокрема, тембр-амплуа сопрано), який в системі експресивних засобів хореографії уособлює символ Любові.

Спів та танець тісно пов'язані з особливим образом європейської людини – homo choreus як суб'єктом свого історичного часу. У композиторській творчості проявляється історико-стильова динаміка синтетичних творів на основі співу й танцю; їх ре-інтерпретація у музично-театральних виставах сучасності становить *феноменальний досвід духовної краси їх взаємодії*.

Унікальний архетип опери-балету (співо-танцю) – це універсалія людської культури, що зберігається в нових мистецьких проектах через: відчуття гармонії духовного та тілесного; мовно-стилістичну ідентифікацію руху (музичного часу) та сценічного простору танцю; проживання «чужого» історичного досвіду людини, яка танцює, в нових інтерпретаціях традицій і минулого.

Ключові слова: **Ключові слова:** композиторська творчість, синтез мистецтв, музично-театральна практика, опера, комунікація, спів (вокал) і танець (хореографія), музичний твір, художня цілісність, виконавство, діалог, синергія, інтерпретація, виконавська стратегія, мовно-стильові «коди», пластичність у музиці, традиції жанру, пастораль, стильовий аспект, онтологія музики, homo interpretatus, модернізм, танцювальний жанр, драматургическая функція танцю.

ABSTRACT

Liu Ting. The art of singing and dancing as artistic integrity: historical-stylistic and phenomenological aspects. Qualification work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). The I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2022.

The dissertation is devoted to one of the types of artistic synthesis, which is singing in ballet as an artistic integrity. The synthesis of arts is an established attribute of musical theatre, starting from the historical genesis of opera in the Baroque era (Italy, France) to the formation of national schools in other countries of Western Europe in the 19th century. The artistic components of the synthetic action "poetry (word) – music", "singing – dance (choreography)" were combined in the artistic structure of the composition/performance according to the principle of multiple unity. However, despite the long history of musical theatre, the

interaction of singing and dancing remains on the "periphery" of the research interests of modern musicology and opera science. The theatre expert O. Chepalov (2008), the author of the concept of *chorology as a science of dance*, did not single out the vocal component as a special problem.

"Singing in ballet" has not only a great historical tradition, but is also in the process of transforming the forms of communication of singing and dancing at the modern stage. Understanding the problem of the interaction of singing and dancing in the historical discourse is impossible without relying on **the ability to interpretative thinking**, which should be supported by *the creative performing strategy* of the team of directors (director, choreographer, conductor) and performers. Hence the choice of the phenomenological discourse of the disclosure of the topic, which indicates the material (phenomenon) and the subjects of activity (the authors of the musical and theatrical composition), because the final result of the artistic synthesis in our time depends on them.

Thus, *the relevance of the topic*, stipulated by the current state of artistic practice and science, is revealed through:

- 1) a weak degree of study of this problem in musicology;
- 2) the lack of a cognitive theory dedicated to "singing in ballet" as a historical variety of artistic synthesis in European music and theatre practice (from its origins to the present);
- 3) the manifested tendency to gravitate towards the synthesis of singing in the system of means of the choreographic theatre of the 20th century, in particular, in modern Ukraine (on the example of the performances of Kharkiv National Theatre of Opera and Ballet named after M. Lysenko (KhNaTOB)).

The object of research is the artistic synthesis of singing and choreography in European art of the XVII – XXI centuries; the interpretation of this phenomenon as an artistic integrity in the historical-stylistic and phenomenal aspects of creativity is its **subject**.

The purpose of the study is to determine the historical and stylistic ways of the development of singing in ballet as a phenomenon of European musical and

theatrical practice of the 17th-21st centuries. Scientific tasks structure the process of problem solving in the historical-stylistic and phenomenological aspects of the research.

The novelty of the obtained results is that for the *first* time in musicology:

- the cognitive theory dedicated to singing and choreography as a form of artistic synthesis has been substantiated: from the genesis in the realm of European opera (*ballet de cour*) to the latest cross-cultural intentions in the postures of our time;
- the linguistic and stylistic codes of vocal art and choreography which are stipulated by the ontological trinity of the human being (body – soul – spirit) and the semiotic parameters of the body-spiritual image of homo choreus have been determined;
- the levers of the genetic influence of the art of dance on the song-image in opera music have been revealed, as evidenced by numerous samples of the "dance song" of various ethno-national cultures;
- the general aesthetic principles of interpretation of ancient vocal music through its dance "gene" have been summarized;
- the prerequisites of the functional union of the art of singing and dancing in artistic projects of the beginning of the 20th century have been traced (I. Stravinsky, M. Ravel); the functions of singing in ballet and the requirements for singers in the ballet "score" have been defined.

The dissertation has a three-part structure.

Section 1 "Singing – dance & vocal – choreography: historical poetics of joint artistic communication" is devoted to the study of scientific sources that reveal the organic unity of both arts in various contexts of European culture, from the "cradle" of Ancient Greece to pastoral opera as part of a musical theatre of the New time.

In Section 2 "Homo choreus: experience of modelling co-creation" linguistic and stylistic "codes" of consonant relationships of vocals and choreography are revealed, which are conditioned ontologically on the basis of knowledge about the

trinity of the human being (body-soul-spirit). The onto-semiotic parameters of the sono-corporal image of homo choreus with its dancing plasticity (kinesis) and sonorous singing timbre-role (sonos) are modelled. The experience of theoretical modelling of homo choreus poetics (explained in subsection 2.1 "Linguistic and stylistic codes of the art of dance and singing: a comparative analysis of onto-semiotic parameters") singled out factors that are related in vocal and dance art and "coincide" in the artistic integrity of a single **sono-corporal image of a person**:

— *parity of vocal and instrumental-dance elements* in the formation of the semantics of a musical composition (performance);

— *polygenre nature*: when the "internal form of a musical composition" consists of two (or more) intonation-genre features:

- a *singing one* – from breathing (the union of a person with the energies of the creator);

- a *plastic-corporal one* – with its inherent visual (external) manifestations of a moving and dancing sense of the world;

— the *dialectic of the inner and outer worlds* (man – God, nature) through genetic memory, which is reflected in the dual plans of the musical form-dramaturgy, dichotomies of the worldview and style system;

— *multimedia modality* as a way of perceiving the synthesis of arts, embedded by the composer in a musical composition.

The author's definition of the phenomenon has been given, it is studied as a form of synthesis of art in its historical, stylistic and phenomenological plane.

Singing in ballet is a concept of artistic synthesis, a genre mix that constitutes the co-creation of singers and ballet dancers, when the language of self-expression and communication with the audience is not one sense organ, but their complex (hearing, vision, body movements, dance plasticity), directed at reflection of the sono-corporal fullness of a person's being. Hence the aesthetic feelings of joy, inspiration and satisfaction from the beauty and fullness of being of the listeners/spectators, which accompany the phenomenon of singing-dancing in the modern concert-stage chronotope.

The aesthetic principles of the interpretation of ancient vocal music are characterized by its dance "gene", which is important for *ballet de cour* directors to take into account in the case of stylizations or original baroque installations in a modern choreographic performance. The levers of the genetic influence of the art of dance on the song-image in opera and chamber music have been revealed, as evidenced by numerous samples of "dancing song" of different national cultures (Italy, Spain, Ukraine, China).

In Section 3 "Singing in the system of means of choreographic theatre" the theatrical compositions of prominent artists who created the conditions for the revival of the tradition of combining singing and ballet in the creative practice of the 20th century (I. Stravinsky, M. Ravel, E. Stankovych) have been analysed. As a result, it became possible to systematize the functions of singing in ballets of the French Baroque era (which are updated in the modern artistic time-space of the European theatre) and the requirements for singers in the latest performances (on the example of the activities of KhNaTOB named after M. Lysenko). The influence of singing on the concept of a ballet composition is considered on the example of the performance of the modern French choreographer Johann Nougé "The Little Prince". The experience of analysing the activities of KhNaTOB named after M. Lysenko testified to the tendency of modern artists to integrate neo-baroque, neo-romantic and modern means of choreographic expressiveness into a single concept of a performance. The interpretative function of singing is obvious, because it represents the Divine essence of man. Academic vocal in the system of traditional ballet means testified to the multimedia modality of the play "The Little Prince" as a sign of the **interpretative thinking of its directors**. Thus, multimodal communication determines the status of singing as the highest degree of spiritual content of life: Love overcomes death!

The **conclusions** emphasize that singing in the conditions of dance in the modern music-theatrical chronotope stands out as a concept of artistic synthesis and is actualized not only through the "historical gene code" and mutual genre-

linguistic means of its stylization, but first of all, owing to phenomenal artists – creators of choreographic concepts theatre (directors, dancers, vocalists-soloists). The ways of integration of singing and dancing in European art have been revealed through historical *types of functional unity of singing and dancing* (defined by us as a cognitive model).

Syncretism of myth-poetic thinking of Ancient Greece is an integral unity of all types of art, which carriers and recipients did not differentiate; however, there was professional training – specialization – of subjects of creativity (dancers, singers, theatrical performances with their participation).

Synergy is a model of artistic synthesis that captures the *parity* of dance and singing, developed by the creators of the genre of opera-ballet (France) and pastoral opera of the New time on the basis of the participation of all carriers of various artistic practices.

Dialogue is a linguistic and stylistic principle of combining two (or more) modal structures in a musical and theatrical composition, which forms a multimedia space for the communication of:

- the sonorous text of a musical and orchestral composition;
- the choreographic score, which is evaluated by the audience;
- the singing (vocal episodes).

The voice (singing) in ballet has a special semantic and dramaturgical **function** – the personification of the highest spiritual purpose of a person, which is absent for ontological reasons in ballet dancers (who are "mute", they speak in the language of the body and movements), although it is compensated by another aesthetic function of choreographic art – a *representation of ideal Beauty*, which gives sensual pleasure. Therefore, the set of expressive means of modern choreographic theatre contains a vocal component not by chance, but due to the *historicism of the thinking* of modern interpreters of baroque and author versions of opera-ballet synthesis (from I. Stravinsky, M. Ravel, E. Stankovych), through the integration of the singing and the dance-plastic. The main task of singing in the conditions of the multimodality of modern musical theatre is the manifestation of

the synergy of *human and divine nature* through the sounding of the timbre of the singing voice and the word-logos, which is understood owing to onto-aesthetic dichotomies:

sight – hearing;

space – time;

internal – external;

mental – rational;

freedom – order;

earthly and heavenly.

The "core" of verticalization in various genre forms of opera-ballet (or derivatives and related to them) is singing, the vocal voice (in particular, the timbre-role of soprano), which in the system of choreographic means represents the symbol of Love. Singing and dancing are closely related to a special image of European man – homo choreus as a subject of its historical time. The composers' creative work shows the historical and stylistic dynamics of synthetic compositions based on singing and dancing; their reinterpretation in the musical and theatrical performances of our time constitutes a **phenomenal experience of the spiritual beauty of their interaction.**

The unique archetype of opera-ballet (singing-dance) is the universality of human culture, preserved in new artistic projects through: a sense of harmony between the spiritual and the physical; linguistic and stylistic identification of movement (musical time), and stage space of the dance; living a "stranger's" historical experience in new interpretations of traditions and the past – a person who dances.

Key words: composer creativity, synthesis of arts, musical and theatrical practice, opera, communication, singing (vocal) and dancing (choreography), music, performance, artistic integrity, dialogue, synergy, interpretation, performance strategy, linguistic and stylistic "codes", plasticity in music, genre traditions, pastoral, stylistic aspect, ontology of music, homo interpretatus, modernism, dance genre, dramaturgical function of dance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

2.5. Публікації здобувача, зараховані для захисту

1. Лю Тін. Спів (вокальне мистецтво) як складова балетної вистави: досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ ст. Культура України. Харків : ХДАК, 2021. С. 93-102.

https://aspekty.kh.ua/vypusk27/aspekt_27_5_lutin.pdf

DOI: 10.34064/khnum2-27.05

2. Лю Тін. Інтерпретативна функція співу в «партитурі» балетної вистави. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю.П. Величко, Харків : ХНУМ, 2022. С. 78-90.

https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_5_lu_tin.pdf

DOI: 10.34064/khnum1-62.05

3. Лю Тін. Естетичні засади інтерпретацій старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста. Аспекти історичного музикознавства / ред. упоряд. Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. XXVII. С.88-117.

DOI: 10.31516/2410-5325.075.12

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.12>

ЗМІСТ

Анотації.....	2
ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1	
«СПІВ – ТАНЕЦЬ» & «ВОКАЛ – ХОРЕОГРАФІЯ»:	
ІСТОРИЧНА ПОЕТИКА СПІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ КОМУНІКАЦІЇ	
1. 1 Історіографія питання: від choréia до пасторалі.....	29
1. 2 Шляхи інтеграції співу та хореографії в мистецтві Нового часу.....	39
Висновки до Розділ 1.....	53
РОЗДІЛ 2	
НОМО CANTOR & НОМО CHOREUS: ДОСВІД МОДЕЛЮВАННЯ СПІВТВОРЧОСТІ.....	55
2.1 Мовно-стильові «коди» мистецтва танцю та співу: порівняльний аналіз онто-семіотичних параметрів.....	56
2.2 Естетичні засади інтерпретації старовинної вокальної музики.....	66
2.3 Спів в балеті як втілення Zeitgeschichte.....	76
Висновки до Розділу 2.....	120
РОЗДІЛ 3	
СПІВ В СИСТЕМІ ЗАСОБІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕАТРУ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ	
3.1 «Пульчинелла» І. Стравінського: ре-інтерпретація як діалог культур...123	
3.2 «Дитя та чари» М. Равеля: пластика вокального образу.....130	
3.3 Modern-балет «Маленький принц» (ХНАТОБ імені М.Лисенка): функції співу в балетній «партитурі».....	152
Висновки до Розділу 3.....	156
ВИСНОВКИ.....	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	173
ДОДАТОК.....	187

ВСТУП

Обґрунтування теми. Вельми часто у музикознавчій практиці йдеться про так званий синтез мистецтв у різних жанрах музичної культури Західної Європи. В опері, зокрема, питання родової специфіки музично-театральних жанрових форм, де беруть участь вокал і хореографія, більшою мірою тяжіють до аналізу взаємодії літературного сюжету та театральної дії в процесі композиторсько-режисерського втілення лібрето. Саме в такому ракурсі усталювалася специфіка оперної драматургії, а також історична поетика та типологія цього жанру в його теоретичних обґрунтуваннях.

Якщо розглядати взаємодію мистецтва співу (вокалу) та танцю (хореографії) в єдності з іншими атрибутами театру (сценографія, музичний супровід, видовищні ефекти), то їх співпраця провокує на увагу до *творчості носіїв мистецького синтезу, що тяжіє до художньої цілісності в форматі власної феноменальності*. Більше того, їхня онтогенеза виглядає як сполука різних жанрів музично-театрального мистецтва – «опери» та «балету» – у їх класичному розумінні (про свідчить закріплена назва театрів «опери та балету» у провідних культурних центрах України (Київ, Харків, Одеса, Львів).

Дійсно, синтез мистецтв є усталеним атрибутом розвитку музичного театру, починаючи від історичної генези опери в добу Бароко (Італія, Франція, Англія) до формування національних шкіл в інших країнах Західної Європи ХІХ століття. Мистецькі складники синтетичної дії «поезія (слово) – музика», «спів – танець (хореографія)» поєднувались в художній структурі твору/вистави за принципом множинної єдності. Їх конфігурація була непередбачуваною в різних національних і композиторських версіях, але напрочуд усталеною, органічною та бажаною з боку носіїв мистецької комунікації (акторів-співаків, так і глядачів/слухачів).

Вочевидь, на всіх етапах розвитку музичного театру і в різних національно-культурних контекстах спів і танець, вокал та хореографія завжди поєднувались в певну стильову систему, що сприймалась як єдність

множинностей навколо образу історичної людини з певним культурним досвідом, яка співає (homo cantor) та танцює (homo choreus).

Звісно, що мінливість та мобільність шляхів інтеграції співу й танцю в художнє ціле в еволюційній ході європейської музичної культури відповідали канонам свого історичного хронотопу як сучасного для людей нової епохи, в значенні *Zeitgeschichte* – «актуального осучаснення історії». Це поняття уведено у дисертацію як концепт, що відповідає водночас за *історизм* мислення тих митців, які звертаються до синтезу співу та танцю, *універсальність* (однакова затребуваність у різні часи культурного розвою європейської цивілізації) і *феноменальність* явища, позначеного у дисертації як «спів у балеті». Більш того, *Zeitgeschichte* – запорука «генної інженерії» митців-креаторів музичного театру, які обрали синтез співу та танцю своїм «дороговказом», творчою вдачею: від Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо – до сучасних постановників численних вистав, чиї імена можуть бути невідомими широкому загалу, втім на їх плечах продовжує утримуватися в наш час бароково-класицистична традиція синтетичного мистецтва співотанцю як спільної дії – прикраси музичного театру новоевропейської культури.

Явище, що вивчається, має не лише велику історію (минувшину), але й перебуває у перманентних трансформаціях мистецької комунікації, що потребує системного обґрунтування його актуалізації як з боку науковців, так і практиків вокального тва.

Врешті-решт, у наш час (перша чверть XXI століття) велику роль у мистецьких практиках відіграють процеси зміни слухацької комунікації. Будемо враховувати слухацьку компетенцію, яку музикознавця Ю. Ніколаєвська визначила через поняття «слухацька стратегія» [56]. З точки зору компетентностей слухача *якість естетичного задоволення від сприймання взаємодії різних видів мистецтв* (зокрема, співу в балеті) у певному музично-театральному творі визначає критерій оцінювання художнього цілого. Тож одвічне осягнення концепту «художня цілісність» в системі композиторського стилю (твір у вигляді клавіра чи партитури) в

умовах музичного театру поступається більш важливій функції – включенню у систему більш вищого порядку – комунікативно-семантичну організацію **сценічного простору** (хронотопу). Цим історично усталеним критерієм мистецької *арт-дії* надихається колектив виконавців кожного музичного театру для реалізації власних потреб сумісної творчості та забезпечення естетичних вимог та зацікавлень своєї публіки.

Важливо, що музично-театральна вистава (видовище) існує *«тут і зараз»* в сценічній реальності конкретного театру: її концепція залежить від інтерпретаторського мислення колективу авторів, розрахована на певну аудиторію, можливості акторів-виконавців, музикантів, технічної оснащеності сцени, акустики приміщення (глядацької зали), інші видовищні механізми театральної зали, костюми, сценографію.

Таким чином, слід вказати на методологічну значущість проблеми взаємодії співу та танцю, націленої на *художню цілісність*, що не просто закладена автором твору в його структуру. Саме художня цілісність як критерій адекватного слухацького сприймання твору *«тут і зараз»* (лист *«від автора»*) слугує передумовою онто-генетичної єдності співу та танцю в сучасній мистецькій практиці (в умовах театральної-глядацької комунікації, в сучасних інсталяціях балетних проєктів). Інший майданчик для виконавської творчості – класи сольного співу, де виконуються старовинні арії, ті зразки жанру, в яких закарбовано *«культурний ген»* синтетичного жанру опери-балету, для подальшої концертної практики.

Сучасний глядач сприймає спів у балеті в контексті мистецьких практик свого часу як майже звичне явище, за принципом *«жанрового міксту»*, або художнього контрапункту (вокал як додавання ще одної *«фарби»* до балетного образу). Втім, маємо констатувати, що історично усталене явище взаємодії співу та танцю подекуди залишається на *«периферії»* дослідницького інтересу сучасної музикології та оперології як її складової. Так, театрознавець О. Чепалов, який є автором концепції про *хорологію (науку про танець)* на матеріалі вистав хореографічного театру

Західної Європи ХХ століття, не виокремлює вокальну складову в якості спеціальної проблеми, предметної уваги (див.: докторську дисертацію, захищену у 2008 році [74]).

У композиторській практиці початку ХХ століття існують яскраві зразки повернення жанрового синтезу співу та балету в новітній музичний театр («Пульчинелла» І. Стравінського, «Дитя та чари» М. Равеля та ін.) через діалог різних культур і відповідно їх музичної стилістики та мовних «кодів», що програмують ауру старовинної музики в сучасному комунікативно-інтонаційному ландшафті. Однак пояснення його механізмів (образно-естетичних, психологічних, комунікативних) на матеріалі сучасних вистав ані музична критика, ані академічна наука надати не поспішають. Тому й історіографія питання складає досить малу частку:

- спеціальних праць з театру, в тому числі з хореографії («Словник театру» К. Паві [59]):
- статті з історії опери-балету доби бароко відомих фахівців (В. Данишина [24], В. Жаркова [25, 30] А. Буличова [14], Т. Казначєєва [40]);
- праці з вивчення проблем історично орієнтованого вокального виконавства (Н. Арнонкур [6], В. Бійо [110, 11], В. Бояренко [13], Е. Круглова [45], Ніколаєвська [56]);
- загальногуманітарні джерела, дотичні до окресленої проблеми «спів в балеті» не безпосередньо, а скоріше, на латентно-глибинному рівні когнації (праці філософів, літературознавців, істориків мистецтва (Арістотель, Лукіан, Р. Барт, Л. Баткін, Е. Фукс та ін.).

Вибір остаточного формулювання теми дослідження спровокувала знакова тенденція – *тяжіння до синтезу співу в системі експресивних засобів новітньої хореографічного театру*, яка спостерігається в сучасній Україні, зокрема, в діяльності Харківського Національного Академічного Театру опери та балету імені М. В. Лисенка).

Виокремивши спів у балеті як тип художньої цілісності, що перебуває у сценічній реальності, сфокусуємо дослідницьку увагу саме на цій конфігурації мистецького синтезу з метою простежити шляхи його історико-стильової динаміки: від генези в історичній площині буття західноєвропейської культури XVII – XX століть – до резонансних акцій суголосся співу й танцю у мистецькому хронотопі сучасної України.

Отже, спів постає як явище, що впізнається в «партитурі» балету і має свої естетичні функції. Втім пояснення органічного синтезу співу та хореографії, його полімодальної природи (через дію образно-естетичних, психологічних, формотворчих, комунікативних механізмів) в працях дослідників сучасного музичного театру відсутнє. Констатуємо досить скромну міру вивченості цього явища у світовому музикознавстві в якості очевидного свідoctва *затребуваності теми*.

Розкриття проблемності теми взаємодії співу та танцю в історичному дискурсі неможливо без опори на **здатність до інтерпретаторства**, за яким стоїть креативна *виконавська стратегія* творчого колективу постановників (режисера, хореографа, диригента). Звідси роль феноменології як дискурсивного підходу до розуміння та наукового обґрунтування специфіки мистецького синтезу і, зокрема, співу та хореографії в наш час, на етапі його осмислення музикознавчою думкою.

Отже, *актуальність теми*, обумовлена сучасним станом мистецької практики та науки, розкривається через:

- 1) слабку міру вивченості цієї проблеми у музикознавстві;
- 2) брак когнітивної теорії, присвяченої «співу в балеті» як історичному різновиду мистецького синтезу в європейській музично-театральній практиці (від генези до нині);
- 3) наявну тенденцію тяжіння до синтезу співу в системі засобів хореографічного театру XX ст., зокрема, в сучасній Україні (на прикладі вистав Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка).

Об'єктом дослідження є мистецький синтез співу та хореографії в європейському мистецтві XVII–XXI століть. Інтерпретація цього явища як *художньої цілісності* в історико-стильовому та феноменологічному аспектах складає **предмет дослідження**.

Мета дослідження – визначити історико-стильові шляхи розвитку співу в балеті як феномену європейської музично-театральної практики XVII–XXI століть.

Завдання, що постають в процесі досягнення мети:

- відстежити передумови взаємодії співу та балету як складових мистецького синтезу на етапі генези європейської культури (підрозділ 1.1);
- охарактеризувати шляхи інтеграції співочого та танцювального первнів у європейському музичному мистецтві через узагальнення когнітивно-системної платформи їх пізнання (підрозділ 1.2);
- з'ясувати мовно-стильові важелі взаємодії мистецтв співу та танцю як цілісної семіотичної системи, знаки якої мають зворотні впливи на великих історичних дистанціях (підрозділ 2.1);
- висвітлити загально-естетичні засади різно-видової інтерпретації старовинної вокальної музики (підрозділ 2.2);
- обґрунтувати теорію «співу в балеті» як систему різних наукових поглядів та оцінок (осучаснення історії, виконавської ре-інтерпретації та феноменології; підрозділ 2.3);
- виявити культуротворчу місію возз'єднання мистецтва співу та танцю в форматі мистецьких тенденцій початку XX століття (підрозділ 3.1; 3.2);
- проаналізувати функції співу в новітніх хореографічних поставах на прикладі діяльності ХНАТОБу імені М.Лисенка (підрозділ 3.3).

Матеріал дослідження. Концепцію дослідження складають вокальні твори доби європейського бароко (арії А.Скарлатті, А.Страделла, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя та ін.); балетні вистави: «Пульчинелла» І. Стравінського, «Дитя

та чари» М. Равеля; «Маленький принц» за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері (2016; ХНАТОБ імені М. Лисенка).

Теоретична база. Концепція дослідження спирається на фундаментальні розділи сучасного музикознавства та гуманітаристики, що дотичні до мистецького синтезу, вокального мистецтва та хореографії:

– *проблеми західноєвропейського театру та балету* як його складової (С. Анфілова [3], В. Артем'єва [7], А. Буличова [14], В. Данишина [23], М. Загайкевич [33-35], О. Зінич [36-37], Т. Казначєєва [40; 106], О. Михайлова-Смольнякова [51], Л. Пилаєва [62], О. Сергієва [66], О. Чепалов [74], Garafola L. [99], G. Cowart [96], Adam Paul Rinehart [121], Harris-Warrick [104]);

– *історія музичного мистецтва Західної Європи* (Я. Бодак [12], Т. Гнатів [19], В. Жаркова [25-31], Дж. Кузік (G. Cusick) [94]; О. Сакало [66], В. Ракочі [104]; J.H. Baron [88], M. F. Bukofzer [91], N. Grimes [101], Дж. Левенберг (J. Levenberg) [109], D. Mitchell [113], M. Meeker [112], M. Oliver [102], Lynn Rogers [106], Pieter van den Toorn [115], H. Read [105];

– *вокальне мистецтво*, зокрема, в контексті *історично орієнтованого виконавства* (Н. Арнонкур [6], В. Артем'єва [7], В. Бійо [10, 11], Т. Бояренко [13], Б. Гнидь [21], Е. Круглова [45], О. Шуляр [82], J. H. Baron [88], Н. Khattabi [105], Ландру Шанде (Landru Chandès) [108];

– *українська музика* (В. Верховинець [16], О. Козаренко [42], Р. Станкович-Спольська [70], О. Зав'ялова і М. Ярко [32]);

– *теорія музики* (підручник Н. Горюхіної [18], статті О. Александрової [1; 83]; *вчення про жанр в музиці* (Б. Сюта [68], Л. Шаповалова [79; 129], С. Шип [81], [80] М. Ярко [84], J. Brooks [89]); *теорія стилю* (І. Коханик [44]);

– *авторські концепції музичної інтерпретації* (В. Москаленко [53], О. Катрич [41], Ю. Ніколаєвська [57], В. Панасюк [60]); *інтерпретологія та феноменологія музичної творчості* (О. Опанасюк [58]), образ людини та світу, в якому вона співає (Хуан Лей [73] у відповідь на заклик Бога (Л. Шаповалова [116]; Ян Хаосюань [83] (феноменологія виконавства);

– етимологічні джерела (павана [19; 80], пасакалія [46], пастораль [62], образ музичний [54]) та ін.

Велику цінність мають іноземні джерела, які збагачують усталені погляди на теорію та історію старовинних жанрів. Так, в дослідженні Андре Вершалі «Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocal (1600 – 1643)» йдеться про те, що збережені збірки вокальної музики для придворного балету існують у великій кількості, однак вони надають слабкі уявлення про те, яким чином співали під час танцю в той час [134]. Автор припускає, що найчастіше балет відбувався у супроводі *сопрано* та лютні. Звідси інтерес до проблем автентичного виконавства, ролі сопрано в контексті відтворення специфіки барокового репертуару в наш час (зокрема, *airs de cour*). В них збереглися у прихованому вигляді жанрово-стилістичні «коди» співо-танцю французької традиції доби бароко та раннього класицизму.

Особливості жанру *air de cour* висвітлюється з різною мірою деталізації та в різних ракурсах у численних працях європейських та американських вчених, присвячених розвитку оперно-балетного жанру (зокрема, *ballet de cour*) в добу та при дворі Людовика XIV, що належать таким відомим авторам, як Н. Нідхам (Needham [114], М. Ф. Крісту (M.-F. Christout [92], А. Вершалі (A. Verchaly [134], Р. Харріс-Варвік (Harris-Warwick) [104], Дж. Коварт [96].

Засадниче значення мають дослідження специфіки музичної культури бароко зарубіжних фахівців з цієї проблематики (М. Букофцера (Bukofzer) [91], Дж. Дюрозуа (Durosoir [101], Н. Хаттабі (N. Khattabi) [105], Й. Брукс (J. Brooks [89]; А. Шувалов (A. Schouvaloff) [125]; праці, присвячені композиторам балетного жанру, зокрема, Ж.-Ф. Рамо (Cuthbert Morton [95]), І. Стравінського (О. Сергеева [67], К. Клаузіус [93], М. Мекер [112], D. Mitchell [113] М. Олівер [116], А. Шувалов [126]), М. Равеля (В. Жаркова [24, 26, 28]), а також авторитетні довідкові джерела музикознавців Європи, в

яких надано дефініції жанру арії, старовинним танцям (видавничий колектив Encyclopaedia Britannica [131, 132]).

Певний інтерес мають праці, дотичні до об'єкту та предмету дослідження *опосередковано*, втім їх зміст та деякі концепти, ідеї та формулювання перегукуються з ідеями авторки дослідження, опукло окреслюючи думку про глибинний зв'язок співу та танцю на рівні онтології буття людини: наприклад, дослідження В. Сосіної про вплив хореографії на спорт [69]; магістерська робота О. Рудик [65], в якій йдеться про хореографічні рецепції у фортепіанних творах композиторів ХХ століття. Красномовна тема праці – «Адаптація хореографічності у фортепіанній музиці Європи початку ХХ століття (на прикладах «Музики до балету» Й. Коффлера і «Ранкової серенади» Ф. Пуленка), виконаної на кафедрі інтерпретології та аналізу музики, – вказує симптоматичні ознаки співдії хореографії та інших, недотичних до танцювальності сфер інструменталізму.

Методи дослідження. Музикознавчий інструментарій аналізу явищ мистецького синтезу поглиблено науковими підходами сучасної гуманітаристики (антропології, герменевтики, когнітивістики, метафізики, феноменології творчості):

- *історико-типологічний* – для вивчення взаємодії співу та танцю на ґрунті загальностильових процесів європейської культури;
- *феноменологічний* – вказує на унікальності та неповторності в різних історико-стильових системах (національно-культурної традиції), на рівні композиторського мислення, а також діяльності творчого колективу конкретного театру;
- *жанрово-стилістичний* – надає типи семантики (вокальної та танцювальної) та засобів її композиторського втілення;
- *семантичний аналіз* музичного твору/балетної вистави оперує уявленнями про нього як художній текст, одиницями якого є знаки різних семіотичних систем;

- *комунікативний* – потрібний для встановлення модусів слухацько-глядацького та дослідницького сприйняття сучасної музично-театральної вистави;
- *компаративний* – порівняльний аналіз параметрів моделювання системних об'єктів вокального та танцювального мистецтва;
- *когнітивний* метод – необхідний для моделювання типів наукового мислення та вербалізації аналітичних спостережень над явищами мистецького синтезу;
- *інтерпретаційний* – зосереджує увагу на якісних змінах типових рішень в балеті (опері), переважанні індивідуально-стильових рішень в творчості митців, оскільки без інтерпретації жанрова модель «мертвіє», завмирає без синергійної дії («підживлення») з боку виконавців та слухачів (глядачів);
- *онто-синергійний* – поєднує співтворчість носіїв різних видів мистецтва на засадах відповідності духовним законам буття¹.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- викладено когнітивну теорію, присвячену співу та хореографії в умовах мистецького синтезу в контексті європейської традиції (*ballet de cour*) та новітніх поставах;
- визначено історичні передумови органічної сполуки співу та балету на етапі генези європейської культури (*ballet de cour*);
- з'ясовано мовно-стильові «коди» мистецтва співу та танцю (вокалу та хореографії), обумовлені онтологічною триєдністю людського ества (тіло – душа – дух) та семіотичними параметрами тілесно-духовного образу *homo choreus*;
- узагальнено загально-естетичні засади інтерпретації старовинної вокальної музики через її танцювальний «ген», що важливо враховувати постановникам

¹ У богословському сенсі «си-нергія» – співпраця людини та Бога, що забезпечує в будь-якому разі вертикалізацію мистецької комунікації, її етичний вимір.

ballet de cour в разі стилізацій, або авторських інсталяцій бароко в сучасному хореографічному театрі;

- надано дефініцію «спів у балеті» як концепту теорії музичного театру, чий зміст узагальнює досвід новоєвропейської людини в її духовних пошуках віднайти гармонію світів (внутрішнього та зовнішнього);
- узагальнено загально-естетичні засади інтерпретації старовинної арії *air de cour* через її танцювальний «ген», сценічний хронотоп і вплив пластичності, що важливо враховувати постановникам в разі стилізацій *ballet de cour*, або авторських інсталяцій бароко в сучасному хореографічному театрі;
- простежено передумови функціонального єднання мистецтва співу та танцю в мистецьких проєктах початку ХХ ст. (І. Стравінський, М. Равель);
- визначено функції співу в балеті в «партитурі» балетного спектаклю (на прикладі діяльності ХНАТОБу імені М. Лисенка).

Отримали подальший розвиток:

- концепція «образу людини» новоєвропейської культури – людина, яка танцює (*homo choreus*);
- ідея уособлення в жанрових формах співо-танцю духу свого історичного часу (*Zeitgeschichte*);
- функціонування терміну «полімодальність» (за М. Петрович [117] в умовах вокально-хореографічного синтезу та його сприймання.

Практичне значення отриманих результатів. Зміст та висновки роботи можуть бути корисними та знайдуть своє місце в навчальних дисциплінах «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація» «Музичний театр» для бакалаврів та магістрів вищих мистецьких закладів, а також як допоміжний матеріал для керівників творчих майстерень танцю та сучасної хореографії та театральних студіях.

Апробація роботи. Обговорення дисертації відбувались на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені в доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях:

- *«Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих»* (Харків, 22-23 березня 2019 року; ХНУМ імені І. П.Котляревського);
- *«Рахманінов та Україна»* (Харків, 28-29 березня 2020 року);
- *Практична музикології* (квітень 2022, Харків, ХНУМ імені І. П.Котляревського).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у трьох одноосібних статтях у спеціалізованих наукових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (8 підрозділів), Висновків та Списку використаних джерел (14 сторінок; 136 позицій, з них 41 покажчик – іноземними мовами). Загальний об'єм роботи складає 187 сторінок; з них 156 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

«СПІВ – ТАНЕЦЬ» & «ВОКАЛ – ХОРЕОГРАФІЯ»:

ІСТОРИЧНА ПОЕТИКА СПІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1.1 Історіографія питання: від *choréia* до пасторалі

Історичний погляд на спів і танець як складові, що входять у музично-театральну виставу (в єдності з інструментальним/оркестровим супроводом, режисерським баченням, сценографією, костюмами та рештою, що пов'язано зі створенням видовищності) зобов'язує до розуміння їх власної іманентної природи у складі родової групи *музично-театральних* жанрів (на етапі історичної синкретики цю місію брали на себе обрядові жанри традиційної культури народів).

На противагу родовій групі жанрів суто інструментальної музики академічної традиції Західної Європи (яка є наймолодшою з точки зору своєї онтогенези) та окремо вокальної музики (де першість має Слово та способи його омузичення у розмаїтті історичних форм і жанрів хорového та сольного співу), родова група жанрів музично-театральної сфери визнана *синкретичним феноменом*. Це означає, що кожен із складових компонентів художньої цілісності музичної вистави (музика + вокал / хореографія + театральна-сценічна дія / обрядове дійство) зберігає за собою автономність сценічного вираження, самодостатність своєї мови; і лише у такій триєдності може підлягати герменевтичній реценції (слухача / глядача / критика).

Для відстеження історичних передумов взаємодії вокалу та хореографії як складових мистецького синтезу на етапі генези європейської культури розглянемо історіографічний контекст вивчення явища «спів у балеті» як проблеми інтегративної музичної науки (інтерпретології, що потрактовується на сучасному етапі як виконавська герменевтика).

Сполука вокалу та балету як складова мистецького синтезу європейської опери, що налічує більш, ніж чотири століття, має своєю генетичною «колискою» танцеспіви Давньої Греції.

Етимон слова «choréia» (пляска-хоровод у супроводі співу) вказує ще й на жанрові умови мистецької практики. Питання полягає в тому, яким терміном визначати цілісність того, що на той час не називалося музичним твором. З цього приводу звернімось до авторитетних авторів, фахівців з проблем театру.

«“Хорейя” (choréia) реалізує синтез поезії, музики й танцю. Саме тут витоки західноєвропейської вистави», – читаємо у славнозвісному «Словнику театру» П. Паві [59]. І далі автор надає красномовну (наче вказівку на нашу тему) цитату Р. Барта: “наш театр ... не дає уявлення про явище choréia, оскільки у ньому переважає музика (а не текст і танець), яку використовують в інтермедіях (балетах). Те, що визначає особливість явища choréia, це *абсолютна рівномірність його складових мов*: усі вони... “природні”, витворені в одному й тому самому ментальному кадрі, сформовані наукою з назвою “музика”, яка входила до словесної творчості (хори склалися зазвичай з аматорів, і їх знайти було нескладно)» (цит. за: К. Паві [59]: Р.Барт (R.Barthes “Le théâtre grec” in “Histoire des spectacles”, С. 528).

За Арістотелем, існує дві причини походження поезії – «гармонія та ритм» [5, с. 236], які покладені людиною в основу пізнання краси світу. Якщо до гармонії та ритму додати мелос, то народжується спів. Однак ритм належить не лише поезії (організованому слову), але й тілесним рухам мистецтва танцю у супроводі авлосу (або ліри). Отже, до поезії слід додати ще й пляску – тоді увиразнюється сутність музики, в якій *слух і зор того, хто спостерігає за всеєдністю гармонії, ритму, руху мелосу, співу та танцю, охоплюють повноту творчого самовираження людини, її цілісний склад (душа – тіло – дух)*.

Відомо, що музика була однією з складових трагедії: сюжет (mythos), характери, слово-мовлення, музика, видовищність (opsis). Арістотель вважав музику «головною серед солодких оздоблень» трагедії [5, с. 299]. Він писав так: «Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої

дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань. Прикрашеною я називаю таку мову, яка має в собі ритм і гармонію, тобто мелодію» [5]. Знаменно, що афінське суспільство знало професію музиканта, оскільки у період до формування театру вже були авторитетні професіонали-виконавці, які, за словами Арістотеля, «заспівували дифірамби»; тому й головний музичний інструмент дифірамба и жертвоприношень – подвійний авлос Діоніса) – перейшов з дифірамба у трагедію, а із святкової ходи в обрядах, присвячених землі – у комедію.

Очисна, лікувальна дія музики – давня тема античної культури, що розвивалася незалежно від Арістотеля. Однак саме цей філософ найбільш цитований в сучасних дослідженнях про театр, завдячуючи розробці слова-поняття «катарсис». Так, у книзі «Політика» філософ упередив розуміння специфіки слухачько-глядацького досвіду в театрі свого часу на багато століть вперед: він задіює термін «катарсис» – полегшення, пов'язане із задоволенням; «відпочинок» (anapausis), «нешкідлива радість» (khara ablabe). Музика виховує вдачу, утихомирює палких, пом'якшує тих, хто сперечається [6, сс.123-144].

Танцівник – постать особлива серед інших носіїв мистецтва в суспільному середовищі Стародавньої Греції, і до нього висувалися високі вимоги: освіченість розглядалася як обов'язкова якість танцюриста, поряд із майстерним володінням танцювальною лексикою. Для створення танцювальної композиції високого рівня майстерності суто технічні навички виконавця були необхідними, однак без широкої освіченості та гарним вихованням – недостатньою умовою. Давньогрецький письменник Лукіан у трактаті «Про танець» акцентує увагу, що мистецтво танцю «передбачає найточніше знайомство танцюриста з усіма науками, не лише з музикою, а й з ритмікою, геометрією і особливо з <...> філософією і риторикою. Не чужий танець і живопису, і пластиці < ...> . Змістовність цьому заняттю надає <...> стародавня історія, яку танець має як легко пам'ятати, так і наочно зобразити.

Йому треба знати все, починаючи з самого хаосу та первісного народження світу аж до подій часів єгипетської Клеопатри» [50]. За Лукіаном, «мистецтво поділяється на корисні та приємні. Танці з'єднують у собі і те, й інше; вчитися танцям тим добре, що навіть сама праця вчення приносить задоволення. Яке мистецтво так досконало, так захоплююче, як танці! Вони розвивають розум, зміцнюють тіло, займають глядачів, рухи танцюючого зачаровують очі глядача, а музика ніжить його слух» [там само].

Історична динаміка розвитку взаємин «спів – танець» на етапі злету оперного жанру в новоєвропейську добу (XVII-початку XVIII століть) дає привід припустити думки, що в більшості випадків *балет залишався підлеглим вокальній складовій музично-театральних вистав*. Але так було не завжди! І про це свідчать документальні факти і явища, зокрема, з історії театрального мистецтва Франції. Вже за часів Людовіка XIV Королівській академії музики офіційно було надано виняткове право представляти опери, що призвело до появи нового жанру – опери-балету, ініційованого композитором Ж. Б. Люллі, який поєднав вокальну музику з танцювальними інтерлюдіями.

За часів музичного **бароко** мистецтво «хореографії» в Італії та Франції означає вид театральної вистави, в якій танцювальне стає професійним видовищем. Отже, *ballet de cour* (до 1669 року) – це мішана вистава, в якій текст не повністю покладений на музику, спів межує з декламацією. «Комедія-балет (з 1664 по 1673 роки, поки Мольєр співпрацював з Люллі, а потім з Шарпентьє) – це розмовні комедії, з прологом та інтермедіями (котрі іноді розросталися до одноактних опер або балетів) з сюїтними циклами танців, пісень та хорів [14, с. 17].

Уведення співацького голосу (або хорового вокалізу) в балет, яким би нечастим воно не було, практикувалось і поза *ballets de court* – після XVII століття. Однак потрібно наголосити, що слово «балет» у тому сенсі, як його розуміють сьогодні, починає вживатись, починаючи приблизно з 1730-х років.

Розмірковуюючи над проблемою історико-культурної феноменології співу в європейському балеті XVIII століття, слід звернути увагу на одноактні вистави Ж.-Ф. Рамо, в яких домінувала опора на балетні номери. Проте використання співу залишилось у спадок традиції *ballets de court* як одна з визначальних рис цього синтетичного жанру.

Найбільш цікавим у музичному відношенні серед них є «Пігмаліон» (1748) із драматичною роллю Статуї. Вистава примітна знаковістю здатності співати (мовити), порівняно з роллю драматичного актора без слів. Під впливом нескінченною послідовності танців, кожен з яких трохи триваліший за попередній (Пігмаліон у відчаї намагається вдихнути життя у своє кам'яне творіння), врешті-решт, Статуя оживає, робить кілька непевних кроків і... починає співати. Її ніжний, тендітний, ледь тремтячий голос стає *символом дива* і означає якісне преображення німої кам'яної Статуї на реальну живу жінку неймовірної вроди – Галатею.

Існує не так багато джерел, в яких би висвітлювалася *теоретичні* засади вивчення опери-балету французького бароко. Найбільш ґрунтовно висвітленою є історія цього явища. В українському музикознавстві проблемне поле опери-балету розробляла професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства В. Б. Жаркова [див.: 25, 30, 31] та випускниця її наукового класу кандидат мистецтвознавства І. Зінич [36-39]. Низка статей В. Жаркової дозволяє скласти уявлення про стан вивченості синтетичного жанру «опери-балету» у світовому музикознавстві (оскільки історіографічні джерела все ж таки є перекладенням англійської та французької наукової літератури) та його сучасної екзистенції на театральних сценах. За змістом красномовних настанов концепцій музикознавиці, присвячених феномену французької опери-балету в її численних працях [25-31], ми не виявили розбіжностей стосовно запропонованої нами гіпотези щодо співу в балеті; проте наявні переакцентування поглядів на той чи інший важель цього історичного явища в його історичній динаміці: у музикознавців – науково-пізнавальний або

вокально-практичний (у випадку автора дисертації), в також у постановників барокової опери в Україні (праці В.Бійо [10, 11]).

Серед новітніх дисертацій, споріднених з темою пропонованої дисертації, вкажемо також на цікаву працю В. Данишиної «Французький музичний театр від бароко до класицизму: на матеріалі творчості Жана-Батіста Люлі та Жана-Філіпа Рамо» [23], захищену в 2010 році (м. Київ).

На тлі музикознавчих праць виокремлюється ґрунтовна монографія А. Буличової [14], в якій розкрито історико-культурний зміст синтетичного жанру «опера-балет». Основні положення цікавої праці, написаної «живим» літературно-вишуканим науковим стилем, можна резюмувати за кількома параметрами (позначені нами назвами концептів, актуальних для подальшої розробки когнітивної теорії про «спів в балеті» (див.: підрозділи 2.1: с. 55; 2.2: с.66).

Етимологія терміну. Значення слова «балет» за часів французького бароко було досить багатозначним і неусталеним: це і ціла вистава, і окрема сцена (вихід), і навіть один-єдиний танець [14, с. 38]. Багаточасову виставу складала вільна *послідовність сцен* (від 10 до 40), об'єднаних загальною темою. Аж до 1670-х років метою був не синтез різnorodних компонентів музичної вистави, а їх поляризація [там само с.55]. Чим більш контрастними є основна п'єса та інтермедія, тим яскравішим і виразнішим є художнє враження (що здійснив П. Чайковський в опері «Пікова дама», виказуючи геніальне відчуття музичної історії, здійснене через стилізацію барокової опери, зокрема, музики Гретрі). Можна згадати з цього приводу закон Римана стосовно музичної форми: контраст поєднує, повтор – роз'єднує!

Мистецький синтез. Сутність явища «музичний театр Франції» розкривається через *нерозривну єдність танцю і співу, балету та опери, музики і слова*, характерних саме для цієї національної традиції. А. Буличова пише: «... французький класицизм як явище динамічне не існує поза бароковим контекстом, поза всеохоплюючою стихією мистецтв бароко» [14, с. 8]. Наведемо красномовні цитати про масштаб і статусність танцю у

французькому театрі XVII – першої половини XVIII століть з монографії А. Буличової: «Ранній балет є універсальним. Йому пасує люба тематика: висока чи низька, вчена чи популярна. Балет охоплює царину трагедії, трагикомедії, пасторалі, рицарської епопеї, комедії. Місце дії придворного балету – весь всесвіт» [14]. «... без хореографічної складової не обходилися ані драматичні спектаклі, ані опера-балет, чи комедія-балет, героїчна пастораль, нарешті, «трагедія на музиці», що стала найвищим досягненням музичного театру доби абсолютизму. Культ танцювальності став ознакою національної своєрідності французької оперної школи» [там само].

Таким чином, балет Франції при домінуванні танцю поєднав усі існуючі мистецтва і вміння: від декламації співаків, які водночас танцювали і навіть грали на музичних інструментах, – до оркестрової музики, від мистецтва машиніста – до костюмера.

Як сучасній людині ставитися до феномену невід'ємності синтетичних форм співу та балету? А. Буличова дає таку відповідь на це риторичне питання – не намагатися розрізнити оперу від балету за питомою вагою танцю [14, с. 16]. Тому що це не є критерієм буття жанру для історичної доби, яка породила цей феномен (відповідно, відповідь така: станьте такими, як слухачі доби бароко).

Для вирішення завдання про складання теорії явища «спів у балеті», візьмемо до уваги ще два влучних спостереження А. Буличової. Перше стосується розуміння **хронотопічних характеристик** жанру, тобто з позиції організації простору і часу. «... Балет – мистецтво просторове, яке<...> жадібно звойовувало простір. Звідси фігурний танець [14, с. 24]< ...>танець розгортається у горизонтальній площині. Сольний танець пока не на першому місці. Це танець ансамблевий, як і музика того часу, коли немає ще ні хору, ні оркестру в сучасному розумінні. В хореографії балетів ренесансна ідея суголосся різних голосів в єдиній гармонії віднаходить візуальне вираження» [14, с. 25]. За час у балетній виставі відповідає музика, інструментальний супровід, ще точніше - її метро-ритмічна організація.

Друге спостереження стосується ролі синтаксису, який є проявом естетичних законів музичної форми (рівноваги і порядку). Наприклад, у сценічних танцях французького бароко через шкалу співвідношення цезур у танці, музиці, поетичному тексті можна виявити різні способи взаємодії руху, музики і слова – «від паралелізму до відносної автономії» [14, с. 153]. Шкала семантичних градацій між ними утворює своєрідний «контрапункт руху, мелодії і тексту», в якому наявні дихотомії, що об'єднуються в органічну єдність: «... симетрія-асиметрія; континуальність-дискретність, лаконізм-тягле розгортання» [14, с. 153]. На нашу думку, термін «контрапункт» є влучним щодо фіксації невід'ємної єдності співу (мелодії зі словом), танцю і інструментальної музики при наявності контрастних «візерунків» на живому організмі мистецького синтезу. В пошуках найадекватнішого значення рядом з контрапунктом можна поставити терміни «паритет», «рівновага», «спів-участь», «спів-творчість».

«Комічний балет» Франції був не єдиним історичним зразком мистецького синтезу співу та хореографії. Слід вказати на існуючі історичні прототипи та паралелі, в першу чергу, флорентійські інтермедії та англійська маска. Це – ренесансний тип універсального придворного спектаклю, в якому різні види мистецтва змішані один з одним, а мистецтво – із життям. А. Буличова вважає, що на той час авторство було колективним й анонімним водночас: «...на виданих лібрето стоїть ім'я поета<...>А ось музика належить різним авторам<...>для менш значущих балетів музика береться за принципом «підбору» [14, с. 26]. Починаючи з 1660 р., Люллі буде писати музику балета особисто сам<...>Вагому роль мають куртуазні пісні (*airs de cour*), що наслідували ренесансну шансон XVI століття. Для балету пишуть пісні-діалоги, в яких солісту відповідають ансамбль або хор. Звідси бере первень французька традиція співочого (проспіваного) танцю, що надає своєрідності бароковій опері з її танцювальними дивертисментами.

У бароковому балеті діє *не-лінійна драматургія*, вільна від причинно-наслідкових закономірностей сюжетного типу, яка притаманна класико-романтичній добі. І якщо «класицизм сповідує дієво-динамічний погляд на дійсність як ціле, в якому усі складники підкоряються загально-централізованому порядку, то бароко культивує вільний дух невідповідності цілого та його частин, асоціативні зв'язки, скеровані на споглядання, фантазію», – загальнозживане висловлювання з «Музичної естетики Західної Європи XVII-XVIII століття століття»².

Через *неартикульованість* у вітчизняній музикології проблеми, яка нас цікавить – синтез співу та танцю/хореографії, вкажемо лише на основні наукові дискурси. По-перше, з *історичної* точки зору важливо зазначити думку Д. Левенберга, який вивчав роль XVII століття в контексті сучасного мистецтва під кутом зору проблеми часової відповідності (чи невідповідності) певній провідній тенденції в мистецтві (Levenberg). Йдеться про те, наскільки певні явища чи тенденції в мистецтві були детерміновані історичним контекстом. Висновок: «Комічний балет королеви» – *балет-матриця, балет-емблема, що містить ідею мистецького синтезу співу та хореографії аж до 1789 року – класицистичної доби* [14, с. 27].

По-друге, йдеться про композитора як творця музики, ширше – **феномен особистості** митця (у музичному театрі він не один, як то є в інструментальній чи вокальній музиці), або колектив авторів, які мали місію в становленні ключових моментів історії музично-театральних жанрів (зокрема, опери-балету). Прикладом можуть слугувати Ж.-Б. Люллі [94], або К. Монтеверді, у творах якого на початку XVII століття народжується новий концертний стиль, що, кристалізуючись упродовж наступних десятиліть, призведе з часом до появи нових музичних жанрів.

По-третє, слід додати теорію символу в музиці, оскільки вона теж має резонанс з музично-театральною комунікацією. Як пишуть автори статті з

² Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1968.

колективної монографії Ю. Ніколаєвська та Л. Шаповалова, «...новітня філософія дійшла такого висновку: якщо символ завжди передбачає свідомість, то знак – “зупинку свідомості” (М.Мамардашвілі) <...> Отже, за своєю природою символ тяжіє до діалогічної форми пізнання, оскільки зміст його може бути розкритий тільки в людському спілкуванні, за межами якого символ вироджується в порожню форму”. Для музиканта це твердження, запозичене з авторитетного «*Філософського енциклопедичного словника*» (с. 578) – очевидна й абсолютна істина, оскільки розуміння музики відбувається лише за умови відкритості автора Іншому й, навпаки, виконавець і слухач єднаються навколо особистості свого композитора (автора) – творця духовної реальності музики, її буття» [55, с. 127].

Зламні історичні моменти супроводжувалися запеклими дискусіями. Так, диспут К. Монтеверді і Дж. Артузі знаменував початок *seconda pratica*, яку деякі дослідники екстраполюють на сучасне музикознавство у світлі інтегративного висвітлення музичних явищ із залученням історичної, соціальної та культурної складової, – пише Г. Кузик [94, с. 249].

Завдячуючи існуючим джерелам, можна виокремити два дискусійних питання, без яких не можна приступати до моделювання теорії співу в балеті (див. підрозділ 2.1): **чим є насправді спів у балеті – даниною історії чи винаходом сучасної культури?** Які історико-стильові межі його прояву в якості парадигмального визначення сутності часу його появи? З одного боку, наявність «генокода» цього явища в бароковому музично-театральному мистецтві Західної Європи; з іншого – закономірність появи тенденції до синтезування співу в балетному мистецтві початку ХХ століття як увиразнення *неокласицизму*, тісно пов'язаного з історизмом художнього мислення Ігоря Стравінського. Його балет «Пульчинелла» слугуватиме матеріалом до продовження дискусії, чим є спів у балеті в мистецтві ХХ століття. На її необхідність як першочергову позицію вказують іноземні музикознавці D. Mitchell (1962) [113], H. Read (1962) [120], M. Meeker (1981)

[112], M. Oliver (2008) [116], Lynn Rogers (1992) [122], Pieter van den Toorn (2020) [133].

Інший необхідний концепт дослідження, який не належить історіографії, а, скоріше, сучасній антропології музики, – це **образ людини, яка танцює** – homo choreus; без неї ми не зможемо правильно інтерпретувати старовинну музику (хоч з танцями, хоч без них!). Хто слугує суб'єктом синтетичної вистави, де панує спів та танець? Відповідь має бути історико-контекстуальною: у Франції – особлива постать аристократа, навіть сакральна через «гіперпосилання» на символ влади на землі – «Короля-Сонця», який танцює, наче він і є Бог); в Італії це інший тип особистості – високоосвічена людина, меценат, покровитель мистецтв. Пізніше йде процес «зниження» соціального статусу танцюриста (homo choreus), однак класична хореографія XIX століття закарбувала канони французького стилю, які й донині слугують естетичним еталоном цього виду мистецтва.

Втім конфігурація танцю/балету і оперного співу в романтичному мистецтві XIX століття вже інша. Існує один неперевершений зразок стилізації жанру опери-балету доби бароко – це інтермедія з «Пікової дами» П. Чайковського, в якій співають й танцюють в галантному стилі (з цитатами Гретрі), як в пасторальній опері XVII – початку XVIII століть.

1.2 Шляхи інтеграції співу та хореографії в мистецьких контекстах Нового часу

Історична «оптика» щодо функціонування співу в балетній виставі сьогодні веде до генези європейської культури – жанру опери доби бароко, яка міцно пов'язана з відродженням античних ідеалів. Один з засадничих принципів є *синкреза* давньогрецької музики, яка формувала художнє ціле на смак поетів та музикантів того часу. Тобто усі складові мистецької дії як комунікації («поезія – спів – танець – музика») є необхідними, самодостатніми і невід'ємними один від одного. Тому недивно, що і експерименти видатних діячів були сфокусовані саме на відтворенні краси та

порядку, які уособлювали поезія, музичні лади та ритми, які об'єктувалися через зовнішні рухи та пластику прекрасного танцю. Однак постає питання: чи відбулося таке очікуване відродження античного ідеалу музики (=синкрети)? Досвідники вважають, що ні. Розвиток жанру, музичної еволюції в цілому пішов вже в іншому напрямку.

Тож другий історико-мистецький шлях розвитку співдії співу та танцю, рівноцінність двох або кількох факторів, учасників, складових – за змістом позначено в дисертації поняттям «паритет» (лат. *paritas* – рівність). Доречно розпочати з жанру *ballet de cour* – візуальне видовище за часів Людовика XIV, яке поєднувало музику, танець, поезію, алегорію саме за **паритетним законом** – співучасті без очевидного домінування і детермінації внутрішніх зв'язків різних мистецьких складових. У наш час від цього жанру залишились вокальні зразки, які звучать на концертно-камерній основі та консерваторських класах. Визнаними творцями *airs de cour* були композитори П'єр Гедрон, Антуан Бессе, Етьєн Муліньє. Велику роль відіграла творчість відомих поетів того часу де Нервеза, де ла Шарне, Берньє де ла Брусс, мадемуазель де Гурне, чиї вірші слугували вербальною основою придворних арій. Поетичне слово та музику доповнювало пластичне мистецтво танцю.

Діяльність *homo chorum* здійснювалася у межах двох сфер, нерозривно пов'язаних із відродженням античних традицій ренесансного світосприйняття. Перша була пов'язана з теоретичним освоєнням та осмисленням Античності; на це вказують численні переклади давньогрецьких текстів і формування філософії як форми самосвідомості поруч із релігією, розвиток численних спілок поетів та музикантів, які становили сутність доповнення до професійної діяльності людини двору, який обіймав певну посаду. Звідси такі важливі соціокультурні ментальності цієї культури як аристократичний спосіб життя. Тобто мистецтво тісно пов'язана із прагненням новоєвропейської людини до практичного відтворення Античності. Це і була сфера культурної самовизначеності

людини, з одного боку, як наукове дозвілля у формі філософських бесід, що проводяться у придворних гуртках та неоплатонівській флорентійській Академії; з іншого – у вигляді дозвілля розважального, пов'язаного з придворними святами та розвагами. Саме в рамках дозвільної діяльності повною мірою виявлялося нове ренесансне життєвідчуття, яке, згідно з висловлюванням Л. Баткіна, «стирало кордон між міфом і реальністю і переносило ідеалізовані образи у повсякденність; мистецтво слугувало в цьому випадку вирішальним засобом досягнення мети» [8, с.79].

Танок як музика тела. Сполука танцю і музики, як не дивно, зумовлена не тільки ізоморфізмом ритму як часової організації художнього висловлювання в будь-якому жанрі (простомі – пісні, аріх) чи складеному в синтетичну будову (оперу). В цьому процесі «перекладу» семантики одного виду творчості на інший семіотичний «носій» трансляції провідну роль відіграло Слово як таке, що первоначалом усіх начал.

Отже, кілька слів про значення взаємодії танцю та поетичного слова (ширше – поетичним мистецтвом). Мистецтво хореографії епохи Людовіка XIV та її визітівка – галантний стиль *belle danse* (що ґрунтувався на танцювальних ритмах раннього бароко) перебували під сильним впливом поезії (віршованого викладу думки та його законів). Можна згадати крилату максиму – визначення танцю як «німої поезії (Мішель де Пюр, французький теоретик балету). Л.Пилаєва вказує на вплив творчості представників «Плеяди», які затвердили певний канон: *«... композиції фігурних танців стали уподібнюватися до композиції віршів. Засадничим чинником виразності вважалися поетичні ритми. Вони називалися пристрасними, оскільки відображали імпульси душі, що передаються через хореографічні па, пози, міміку, жести, що не поступаються у своїй виразності вербальним образам поезій»* [63, с. 3]. Про зв'язок музики і слова в танцях свідчить п'єса Ф.Куперена «Пілігрими» (дует для жіночого та чоловічого голосу (1712). Музикознавця вказує також інші приклади, які слід включити до сучасного репертуару вокалістів.

Сучасна франкомовна історіографія розкриває історичну роль Жан-Батиста Люллі (1632–1687) в народженні опери-балету – унікального синтетичного жанру, в якому органічно поєдналися спів та танець (вокал та балет). Приїхавши у Францію з Італії, він працював у королівському театрі Людовика XIV як музикант, танцівник і постановник, створивши «оперний балет по-французьки», що й досі асоціюється з класикою прекрасного танцю «Belle Danse». Це мистецтво за часів правління Людовика XIV мало соціально-політичний статус, і за своїм змістом було більшим, ніж просто розвагою для благородного соціального прошарку суспільства. Танець був вправою аристократичного виховання, необхідного «чесній людині»: хто керує своїм тілом – той керує своїм розумом, і тому має керувати своїми підданими» – красномовне гасло короля. Отже, для французької національної культури балет – сакральне, культове мистецтво, в тому числі на новітньому етапі буття музичного театру.

Подвійний жанр «опера-балет» став органічним засобом для поєднання різноманітних танцювальних і проспіваних епізодів, не обтяжених якоюсь драматичною єдністю. Серед найбільш популярних опер-балетів того часу – «Галантна Європа» (1697) Андре Кампра, одного із найзначніших французьких композиторів, автора опер та духовної музики початку XVIII століття та «Галантна Індія» (1735) Жана-Філіппа Рамо – видатного французького композитора та теоретика. Складовими цих творів були спів, танці та оркестрова музика до номерів, об'єднаних вільною темою.

Королівській академії музики судилося зіграти виключно важливу роль у розвитку балету. Одним із результатів діяльності академії стало «перенесення» танцю з Королівського двору на професійну сцену. В 1681 році перші фахові танцюристи з'явилися в «Тріумфі кохання» в постановці Шарля-Луї Бошама на музику Ж. Б. Люллі. Протягом цілого століття балет був обов'язковим компонентом різних форм французької театральної культури.

Ballets de cour користувалися величезною популярністю, були регулярно представлені на грандіозних урочистостях (таких як: королівське весілля, народження спадкоємця), а також під час карнавалів. Щорічні урочистості при дворі Людовика XIV потребували нових балетних вистав, де король приймав участь в ролі Сонця або Аполлона що свідчило проте, наскільки він серйозно ставився до своєї божественної місії, – вказує Дж.Коварт (G. Cowart) [96, с. 208]. Сакралізація образу людини в особі короля, усвідомлення цієї естетичної настанови є важливою запорукою історичності стилю сучасного виконання музики того часу. Спосіб інтонування *airs de cour* зберігає *пластичний відбиток поведінки* людини, що співає, починаючи від манери рухатися (часто танцювальної природи) до духовних цінностей світовідчуття людини (високої релігійності, душевної відваги, внутрішньої дисципліни).

Ким власне була людина, яка танцює? – нас цікавить її соціальний статус. Homo choreus – тип аристократа, культурноосвідчена людина високого соціального статусу; більш того, є навіть сакральне «гіперпосилання» на ідеальний образ державного лідера – «Король-Сонце», який танцює, наче танцює намісник Бога на землі! А його підлеглі йому наслідують. Отже, балет народився як оздоблена прикраса барокової опери і мав певний вплив на її структуру. Зокрема, композиція французької барокової опери, як раніше композиція придворного балету, в своїй основі формується як ланцюг свят. Яскравим прикладом є балет Анрі Демаре «Галантні свята» (лібретист Ж.-Б. Дюше де Вансі), в якому «стрижнем» концепції вистави є танцювальну сюїту. Це означає, що дивертисмент, в свою чергу, слугує в якості універсальної театральної форми.

Відповідно до традиції, Ballet Royal de la Nuit складається з чотирьох частин, представлених *співом* однієї чи більше божественних осіб, або алегоричних персонажів, які по черзі представляються благородними (або химерними), складають приємну для глядача «суміш» серйозного і гротеску, похвали і сатири, міфології та сучасної політики, сцен, населених реальними

та фантастичними істотами, а також посиланнями на повсякденне життя», – пише один з провідних фахівців цього жанру Л. Пилаєва [63]. Обов'язковим був пролог – самостійна складова, в якій автором висловлювалась похвала королю та мораліте з приводу того, що буде представленим в опері.

Історіографія сценічного танцю французької традиції під кутом зору відповідної до бароко світоглядної парадигми містить знання про схеми так званої «безмовної риторики», де поєднались поезія (слово), інструментальна музика (супровід) та танець. Їх відповідність, паралелізм, їх тяжіння або розходження характеризують образи мислення, спілкування та поведінки європейської людини, що при знайомстві зі зразками старовинної вокальної музики допомагають виконавцям самопізнанню її внутрішнього світу.

Якими були суспільно-естетичні вимоги до мистецтва танцю в провідних країнах Європи, де склався культ танцю на ґрунті суголосних мистецьких комунікацій зі співом, драмою, музикуванням тощо?

Танцмейстер Фабриціо Карозо у вступі до трактату «Благородство дам» (1600) обґрунтував власне розуміння концепції танцю як *мистецтва наслідування*, в якому поєднані «грацію, краса та гідність» і яке здатне передавати «стан душі через рухи тіла». Автор трактату підкреслював, що вміння танцювати є «настільки важливим для благородної персони, що його відсутність вважається недоліком, гідним осуду», бо «в танці набуваються багато похвальних і почесних якостей: вправляючись фізично, людина стає гнучкою і спритною, вона пізнає витончену манеру обміну люб'язностями та почестями як і поведінку, необхідну для дотримання церемоніального етикету» [цит. за: А. Максимовою, с. 120³].

Італійський гуманізм – «генокод» новоєвропейської самосвідомості. Європейський гуманіст повністю захоплений античною історією та культурою, вивченню якої, разом із «stadia humanitatis», присвячує своє життя. Ототожнюючи себе з людиною Античності, італійський гуманіст

³ Максимова, А. Танец в итальянских театральных представлениях позднего Возрождения и трактат Фабрицио Карозо «Благородство дам» (1600). Научный Вестник Московской консерватории, 2010. Вып. 2 (41). С. 106-134.

прагнув наслідувати цю епоху в усьому, перетворюючись як духовно, а й зовні. Завдяки цьому «вживанню» в роль античного героя, «посилювався інтимно-відчутний зв'язок із Античністю»; щоб бути античним, необхідно змінити інтер'єр, одяг, жести, мову [8, с. 46]. Придворний гуманіст, усвідомивши єдиний принцип устрою Всесвіту як єдності та боротьби протилежностей (земного – божественного, тлінного – вічного, фізичного – психічного), надаючи першочергового значення вихованню духу, не забував і про виховання свого тіла, намагаючись підтримувати в хорошій фізичній формі у різний спосіб, зокрема, й заняттями танцями. Homo choreus в добу італійського Відродження являв собою освічену людину-гуманіста, який, за визначенням Л. Баткіна, був «першим в європейській історії інтелігентом» [там само].

Таким чином, заняття танцями – універсальне явище, бо при цьому виховується як тіло, а й душа. З одного боку, як і інші види мистецтва танець надає людині можливість самовираження, творчої самореалізації, прояви в рамках танцювальної композиції певних почуттів та емоцій, сприяючи цим психічному «розкріпаченню». З іншого боку, інтелектуальна складова танцю, що породжує семантику його різновидів, вбирає процес руху думки, тобто кожному виду руху тіла відповідає свій ефект руху думки. Отже, заняття танцями слугували своєрідним елітним маркером, що зараховує придворного гуманіста до вищих кіл італійської знаті, бо танець є тісним синтезом творчості (ірраціонального) і математичної науки (раціонального).

Акторські навички для homo choreus становили важливу і необхідну частку його умінь, зумовлену специфікою життя при дворі, загалом, і наслідування монарха зокрема (відомо, що Король-Сонце був чудовим актором). Театральність поєднувала в собі публічність, демонстративність і умовність, багато в чому формувала образ короля та його підданих, а разом з цим – образ епохи та її основну тенденцію у вигляді «спраги гри та розваги» [за Е. Фуксом, 72, с. 146]. Громадськими було всі форми придворного життя: *демонстративністю* відрізнялася його поведінка, штучна «природність»

визначала його манери та зовнішній вигляд, породжуючи ефект самозакоханості (реалізації цього ефекту багато в чому сприяли дзеркала). Ці естетичні якості виявлялися в мистецтві танцю, володіння яким завдяки танцювальній майстерності Людовіка XIII та танцювальної одержимості Людовіка XIV стало однією з обов'язкових умов перебування при дворі.

Бароковий танець, у порівнянні з ренесансним, був більш благодатним матеріалом для одухотворення тіла, бо включав в свою систему, крім рухів ніг (головного танцювального елемента Відродження), обов'язкові активні рухи верхньої частини корпусу в цілому (різні піруети та антраша), і рухи рук, зокрема. Відповідно до естетики епохи, танцювальні лінії барокових композицій урізноманітнюються, стають більш вишуканими. На зміну чітким і простим геометричним малюнкам танців Відродження приходять химерніші і складніші, в них багато вигинів та всіляких «кривих візерунків».

На відміну від танцювального мистецтва попередньої епохи, що практично «не володіло» усім простором танцювальної зали, виконання композицій бароко включало активні переміщення по всьому периметру зали, підпорядковуючи танцювальному процесу всю її площу. Крім того, бароковий танець повною мірою використав багатий виразний потенціал людського тіла, розглядаючи його як «машину, яка має певні можливості» [52]. Наслідком значного розширення танцювальної лексики стало ускладнення *техніки танцю*, що вимагало від *homo chorum* великої майстерності. З урахуванням того факту, що на балах при дворі до виконання танців допускалися далеко не всі придворні, а лише найкращі у танцювальному мистецтві, які «відбиралися заздалегідь і представляли лише невелику частину присутніх» (за А. П. Райнхардом) [121, с.67], бо інші були глядачами); отже, в умовах створюваної монархом конкуренції між підданими для *homo chorum* виникла необхідність бути не просто хорошим, а найдосконалим танцюристом.

Танці доби бароко були переважно парними. Процес їх виконання, що демонструє граційну витонченість жінок і мужню стать кавалерів, передбачав стосунки легкого та грайливого флірту. Вміння фліртувати було надзвичайно модним в аристократичному середовищі Галантного століття. Як зазначає Е. Фукс, завдяки формам жіночого кокетства та взаємного флірту, в епоху абсолютизму «підвищена чуттєвість знайшла своє найбільш артистичне втілення», що дозволяє за допомогою демонстрації мови тіла «спритно наголосити на особливо цінних перевагах тієї чи іншої особи, яка танцює» [72, с.148]. У парних танцювальних композиціях увиразнювався дух любовних напівнатяків, у емоційно-ігрових засобах куртуазності закарбовувався досвід зовнішньої шляхетності поведінки чоловіка і жінки.

Танець і пастораль. Пасторальна опера в контексті музичної традиції Західної Європи напрацювала власний характерний досвід мистецького синтезу – спів, інструментальний супровід та танок. Звуконаслідування, пленер (просторові ефекти музичного образу) та розмаїття народно-характерних танців (сициліана, мюзет, гавот) унаочнюють взаємозв'язок танцювального модусу з вокальною (оперною) музикою та її жанровими формами (арія, елегія) в мистецтві XVII– першої половини XVIII століть.

Національно-стильовий контекст історичної долі пасторального жанру – це мистецтво Італії, Франції. До речі, це ті ж самі мистецькі «локуси», де відкрystalізовувалося і явище «спів – танець»; щодо складових мистецького синтезу, то вони однакові, хоча діють в різних конфігураціях.

Вказані параметри пасторалі легко екстраполюються на «спів у балеті». Зокрема, пасторальний вплив закарбований в танцювальній моделі сициліани, зберігаючи світло і благодатність образу «райського саду» у всіх подальших історико-стильових метаморфозах жанру (Глюк, Моцарт, Векерлен та ін.). Релігійні символи музичної пасторалі (Рай, Небо, янголи, пастор-Христос) в танцювальному мистецтві зміщуються в інший міфопоетичний вимір – містерії з їх символікою, що мала магічно-закличний нахил, де танець – найбільш впливове і вразливе видовище.

Пасторальна опера закарбувала в собі генетичний зв'язок з танцем. Вкажемо на роль танцювальної пластики сициліани – танцю, який, наче Атлант, утримує на своїх плечах архетип барокової опери європейської традиції. Хуан Лей [73], автор дисертації, присвяченій переосмисленню жанру «пастораль» та образу людини Пасторальної, запропонував погляд на явище крізь дзеркало духовно-семантичного аналізу (у розвиток концепції О. Александрової [2]). Він робить висновок, що «за кілька тисячоліть свого історичного розвою пастораль видозмінювала *зовнішні форми* аж до втрати певних етимонів в окремо взятих періодах розвитку музичного мистецтва. Однак зберігається структурно-семантичний інваріант жанру, його виконавський комплекс – *внутрішня форма*: усталений інваріант жанру за такими інтонаційно-слуховими критеріями, як: повільний темп (Andante); рух сициліани розмір на 6/8; або на 12/8; мелодика поспівкова (секунди, терції), мало індивідуальна, плавного типу; тембр флейти (гобої), яка супроводжує спів терцієвими вторами (знак злагоди); мажорні тональності Соль мажор, Ля мажор, Фа мажор» [73]. Завдяки виявленню специфіки пасторалі як «наріжного каменя» новоєвропейської опери, Хуан Лей розрізнув наступні параметри цього жанру [там само, с.173], які вказують на споріднені з танцювальним мистецтвом мотиви та символи:

- пантеїстичні символи позамузичного змісту (пейзаж, вода, ріка, повітря, ліс, соловейко);
- час і простір, що вказує не на камерну залу, а велике природне середовище – сільський *плєнер*, в якому звучать атрибутивно «пастуші» інструменти (флейта, гобой, сопілка, тамбурин, волинка) в сенсі приналежності цієї музики до жанру буколіки;
- любовна семантика поетичного тексту, що апелює до відповідно куртуазної поведінки героїв (через танець, ритміку слова, що впливає на спів – діалогічні сцени, як ранній опері юного В.А.Моцарта «Бастьєн і Бастьєна»).

Серед параметрів пасторалі міститься танцювальний складник – сициліана, яка тісно пов'язана з *атрибутикою* пасторалі. Серед семантичних різновидів пасторальності (опери або малих жанрів вокальної музики) – куртуазні пісні (любов до жінки), співи, присвячені різдвяним святкам).

Типи співвідношення співу та танцю розрізняються за їх питомою вагою по відношенню до концепції художньої цілісності твору (театральної вистави), що засвідчено в артефактах та філософських трактатах певного історичного періоду. За історико-стильовою та національною проявленістю розрізняють історичні шляхи взаємодії різних складових мистецької практики Західної Європи та відповідно їх когнітивні моделі задля наукового пізнання, осмислення та опису в кроскультурних проявах майбутнього.

Синкрета («абсолютна рівномірність складових мов», за К. Паві) – доба Античності, яка не знає чіткої диференціації співу та танцю, поезії та гри на інструменті; хоча вже існують носії диференційованих професійних навичок (поети, музиканти, танцівники). Синкретичними були взаємини співу й танцю і на етапі «модуляції» від Середньовіччя (церковний спів) до Відродження, тому що не склалися комунікативні вимоги до професійної діяльності в спеціальних будовах громадських театрів.

Доба бароко сформувала соціокультурні умови для стабілізації соціокультурних форм музично-театральної діяльності. Роль танцю важко переоцінити: спів і танець демонструють органічну єдність у сценічному просторі опери-балету, пасторальної опери. Тут спрацьовують онтологічні чинники їх сродності (ритм музичний – рух музичний). Звідси походить інша модель мистецького синтезу танцю і співу – *синергія* (від грецької – «співпраця»).

Надамо визначення: *синергія* – співучасть різних суб'єктів мистецької творчості як протагоністів художньої концепції вистав: музикантів, танцівників, співаків. Додамо ще поетів, композиторів, балетмейстерів і пересічних глядачів – учасників свят та видовищних постанов доби бароко, про яку влучно сказано, що вона «... іноді виглядає як бескінечна вистава

довжиною в півтора століття; і в цьому спектаклі панують **спів та танець!..»** [14, с. 23].

Якість синергії співу та танцю, притаманна бароковому жанру «опера-балет», зберігає своє онтологічне значення і в подальшому розвою історико-стильових процесів завдяки театральній природі сценічного часопростору. Семантика театральної дії як гри, видовищності, завдячуючи спів-творчості артистів, які танцюють та співають разом, закріплює архетип колективної дії як людського Універсуму, райського саду, світовідчуття радості, світла. Звідси та життєдайна сила і невмируща магія для ока, що притягує зір до краси сумісних рухів танцювальної складової, помноженої на співацьку харизму і вплив через си-нергію на глядача/слухача, що містить у собі французький феномен «співо-танцю» як "генокод" європейської музично-театральної культури. Широка популярність барокових опер в межах історично-орієнтованого виконавства слугує цьому підтвердженням.

Нарешті, наведемо останній аргумент до історії питання про синтез мистецтв і проблеми розуміння – це жанровий аспект, відношення різних видів мистецтва до пошукованої художньої цілісності як критерію повноти і завершеності твору та його адекватного сприймання слухачами/глядачами.

Отже, спів у балеті як прояв мистецького синтезу потребує роз'яснення питання про те, яке місце посідає у родовій систематизації жанрових форм музичної творчості. Наведемо думку української дослідниці М. Ярко, оскільки і ній присутня чітка органіка музичного, театального та танцювального складників творчого синтезу: «...родова група – це сфера жанрів музичної творчості, які систематизуються у відповідності з лише для них властивими природними ознаками та принципами існування. Наприклад: сфера жанрів інструментальної музики – це, так би мовити, чиста музика, якій не є властивою участь “позамузичних” чинників <...> з їх здатністю понятійно окреслювати певний смисл. Родова група жанрів вокальної сфери – це синтез Слова і Музики, де “слово” має первинна значення і здобуває алгоритм “омузичення”».

Відповідно, ця родова група вирізняється як синтетична двоєдність Слова і Музики<...> Як синкретична триєдність визначається рід жанрів музично-театральної та музично-обрядової сфер: це такий вид поєднання, коли *кожен складовий сегмент зберігає за собою автономність вираження* (театр / режисура, декорації + вокал / хореографія / молитва + Музика). Відповідно, до цієї родової групи належать *оперна чи балетна вистава*, літургія та народна драма (весільна, поминальна) (курсив мій – Л.Т.). Кожна із названих родових груп жанрів музичної творчості підлягають внутрішнім класифікаційним критеріям – їх визначення за розрядом “простих”, “складних” і “проміжних” жанрових форм. Відповідно до класу “простих” жанрових форм вокальної музики належать “пісня”, “романс”, “пісня-романс”. Різновидом “простих” жанрових форм роду музично-театральної сфери жанрів є “арія”, “речитатив” та ансамбль – в оперній виставі; в балетній виставі – па-де-де, па-де-труа, Адажіо і Варіації» [84, с. 432-433].

У контексті жанрових трансформацій опери наступних поколінь (музична драматургія опер В.А.Моцарта, Верді, Россіні, Бізе та ін.) сформувався і згодом поширився в музичних країнах Європи *інший вид мистецького суголося співу та танцю* – вокальні номери в жанрі «танцювальної пісні», що слугували у наскрізній драматургії дивертисментами, на кшталт балетних інтермедій барокової опери.

Якщо вокально-сценічні образи барокової опери є звучно-енергійним витвором мистецтва співу – людського голосу, що вирує у часі, разом з інструментально-оркестровим супроводом, то хореографічні номери в опері-балеті є видовишно-просторовими, кінестезій ними; їх тілесна краса та пластичність дорівнюють картинам французьких художників-класицистів, які описували в своїх алегоріях Рай на землі, а композитори-попереденики озвучували ці світоглядно-стильові і естетичні засади у своїх пасторальних операх (Г.Ф.Генделя, А.Скарлатті). Тема пасторальності в даному дисертації (на противагу, а точніше, у розвиток дисертаційної праці Хуан Лея [72])

представлена тезою про роль танцювальності та танцювальної пластичності для відтворення галантного стилю барокового стилю.

Стосовно категорії «художня цілісність» слід вказати на достатню міру її розробки в композиторському тексті (Б. Сюта [68]). У пропонованій дисертації ми спираємося на феноменологічний підхід у вокальному мистецтві, який достатньо розкрито в аспекті специфіки співацької творчості у концепції китайського дослідника Ян Хаосюаня [83]. Його дисертація присвячена творчості Кауфмана, хоча пропонована когнітивна моде, на нашу думку, може бути універсальною для всієї творчої сфери, яка ширше ніж оперний спів одного видатного співака. Автор пише: «... надзвичайно важливим при феноменологічному підході є його направленість на виконавську свідомість<...> Основними позиціями феноменологічного підходу в межах інтерпретології є:

- усвідомлення унікальності кожного інтерпретаційного артефакту;
- усвідомлення багатовимірності творчої особистості;
- дослідження саморозвитку інтерпретуючої особистості» [83, с.163].

Отже, виконавсько-інтерпретаційні завдання мають скеровувати процеси когнітивної діяльності співака у дві площини (два виміри) – *естетичної* (відповідність стильовим нормам певної історичної епохи) та *прагматичної* (технологія співу). Їх інтеграція є бажаною, оскільки від цього залежить прикінцевий результат – історично зорієнтована інтерпретація вокальних зразків доби бароко.

Як наслідок, допомогу сучасним виконавцям старовинних арій надасть *когнітивно-діяльнісний* підхід, заснований на поєднанні **практики співу** (оволодіння технологічними навичками та прийомами звуковибудування) та його **теорії** – світоглядного осмислення естетичних засад барокового вокального стилю як явища, що інтерпретується.

Висновки до Розділу 1

1. Балет – культове мистецтво культури французької нації. Якщо зважити на інші європейські оперні школи – в Італії (венеціанська, римська, болонська), або Англії (в тому завдяки діяльності іноземних композиторів, творчість яких склалася на теренах чужої держави, посприявши певній «глобалізації» музичної культури Західної Європи), то не можна сказати, що танці не входили у склад опери. Однак вони були пов'язані з іншими соціокультурними чинниками, іншими соціальним складом, народною культурою; через лібрето відбивали *національний* колорит сюжетної дії (як правило, сільської тематики), характер героїв, дух сучасності загалом. (Наприклад, *сициліана* – італійський архетип пасторальної опери; *мюзет* – англійський танець. Про це мова піде у подальшому: див. підрозділ 2.2).

Сучасні режисери-постановники шукають новітні форми мистецької комунікації в системі глобалізованого світу, і тут на нагоді стають форми синтезу балету та співу. Історіографія питання підтвердила *актуальність теми* дослідження, яка полягає у відсутності в сучасному музикознавстві спеціальних робіт, у яких би було висвітлено проблему мистецького синтезу на прикладах паритету співу та хореографії в цілісній формі музично-театральної вистави. Є лише окремі факти, що вказують на наявність такої форми синтезу в європейській традиції (зокрема, Франції доби бароко), і вона видається непровідною. З огляду на українську оперну практику, в ній переважають національно-характерні танці, а не хореографія в її класичному розумінні. Втім у творчій практиці XXI століття є багато красномовних прикладів повернення співу в балетну виставу як стильової ознаки сучасної музично-театральної практики.

2. Творчу практику «входження» вокалу та хореографії до єдиного **синтетичного тексту**, що складає невід'ємну органіку художнього бачення його творців (режисера-постановника, диригента, співаків, танцюристів), можна вважати віддзеркаленням зворотної тенденції, що була генетично

первинною. На етапі історичної «колиски» європейської опери усі жанри були мішаними, за визнанням багатьох музикознавців.

У мистецтві доби бароко Франції та Італії спів та хореографія входили до жанрового міксту «опера-балет» як атрибутивна ознака національного стилю мислення та смаків суспільства. Отже, людина, яка співає, та яка танцює – є «двійниками»: ці образи тісно пов'язані з віддзеркаленням двох типів суспільної самосвідомості: аристократа-придворного в добу галантного стилю (культура Франції доби бароко), та італійського гуманіста – високоосвіченої людини мистецтва, науки, культури.

Таким чином, історіографія проблеми «спів в балеті», а також аналіз сучасних форм творчого синтезу танцю та співу вказують на необхідність його вивчення не лише в історичній ретроспекції. На часі розвою музикознавчої думки – досвід розв'язання проблеми у **теоретико-методологічному ключі**, чому присвячено Розділ 2. Доречно прогнозувати новітні методи когнітивного музикознавства. Якщо історико-стильовий підхід був задіяний у Першому розділі для усвідомлення загальних принципів поетики співу та танцю як *художньої цілісності*, то у підрозділі 2.2 буде екстрапольований на естетичні засади вокальної культури доби бароко, яка актуалізується в наш час в інших соціокультурних умовах і комунікативних ситуаціях.

Вивчення впливу хореографічного мистецтва доби бароко (так само як й інших типів танцювальності) на співацький стиль та інтерпретацію має методологічний вимір. Тому розпочати Розділ 2 маємо з досвіду моделювання онтологічних та психологічних параметрів взаємодії вокального та хореографічного мистецтва в порівняльному аспекті (на рівні осмислення відмінностей та спорідненості).

РОЗДІЛ 2

НОМО CANTOR & НОМО CHOREUS: ДОСВІД МОДЕЛЮВАННЯ СПІВТВОРЧОСТІ

...Театр<...>не обійдеться без хореографії.
Елегантність жесту, граціозність сукупності рухів є
достатніми моментами для створення ефекту дистанціювання,
а пантоміма та поведінка значно збагачують фабулу.
Б. Брехт (цит. за: 58, 575-576)

Що ж саме поєднує спів (вокал) та танець (хореографію)? На яких онто-семіотичних та ціннісно-етичних засадах будується їх спільна екзистенція в музично-театральному просторі?

Гіпотеза дослідження полягаю в наступних позиціях. По-перше, функціональна єдність співу та танцю базується на онтогенезі людини, яка має тіло, душу та дух, що є нероз'ємними від самосвідомості людини (за християнським визначенням, особистість – то Образ і Подоба Божа).

По-друге, їх поєднує приналежність до театру, до його атрибуцій, сценічного простору, відмежованого від глядацької зали, де на «зустріч» з Таїною мистецького буття, чекають, затаївши подих інші люди (надмета мистецької комунікації (Я-Інший) в пошуках себе, переживаючи максимум У.Шекспіра («життя – театр, а люди в ньому – актори»).

По-третє, мультимодальна структура сприймання / переживання мистецького досвіду різними «каналами» когнації, що різняться між собою, але тільки за умов співдружності забезпечують повноту буття мистецтва як дзеркала оточуючої об'єктивної реальності. Мова різних мистецтв людської цивілізації видається специфічною, скерованою на їхні технічні та художні відмінності; однак між ними існують не лише сили відштовхування, але й підспудні, цілком очевидні механізми тяжіння.

Наступний етап дослідження – з'ясувати мовно-стильові та жанрово-стилістичні «коди» взаємодії вокалу та хореографії, обумовлені онтологічною триєдністю людського ества (тіло – душа – дух) та

семіотичними параметрами тілесно-духовного буття людини, яка танцює (homo choreus).

2.1 Мовно-стильові «коди» мистецтва танцю та співу

Як відомо, теорія узагальнює практику, що є первинною сферою діяльністю людини з *преображення світу навколо себе і в собі* (визначення мистецтва як форми суспільної самосвідомості). З одного боку, вокальне виконавство онтологічно закладено як відрефлексована (інтроспективна) медитивно-психологічна дія, коли людина (виконавець) беспосередньо контактує з інформаційним полем навколишнього середовища, перебуваючи у стані глибокого самозанурення. В момент концертного виступу, під час творчої спів-дії енергій співака та слухача здійснюється контакт із звучним середовищем та усвідомлюється навколишня дійсність: *мозг* (вища біологічна організація матерії) взаємодіє з *когнітивними* природними процесами (явищами *духа*).

З іншого боку, в умовах театральної-сценічної реальності (в жанрах опери, насамперед) спів набуває рис екстравертності – виходу назовні задля ціннісних відносин з людьми (діалог) та світом (споглядально-обрядова функція). Можна провести певні паралелі стосовно двох ланок міжвидового синтезу «спів – інструменталізм» та «спів – танець». За спостереженням китайської дослідниці Ма Цзяцзя, «У системі понять і категорій когнітивного музикознавства інструменталізм постає як *музична універсалія, зміст якої у виразнює один з можливих шляхів міжстильового синтезу аудіовізуальної культури (західного і східного типу)*. В онтологічному сенсі – це спосіб невербального мислення тембровуковими образами на ґрунті відтворення мовленнєвих інтонаційних стереотипів просторово-кінетичних уявлень про світ (Бог, природа) і людину (психологія *Я*). *Етичний вимір інструменталізму як явища людського духу* в цілому спрямовує на пізнання онтологічної вертикалі «Бог – людина» у семантичних структурах музики як смислової моделі світу» [51]. Іншими словами, місце інструменталізму в

контексті вокального мистецтва не може замінити ніяке інше мистецтво. Однак, на нашу думку, засобом з'єднання інструментальної музики та вокального роду творчості був саме танець: танець як музика тіла, за крилатим виразом.

Зробимо проєкцію на спів у балеті і побачимо певну анаоргію; отже, до синтезу співу та інструменталізму – двох споріднених форм музичного мислення – додається танець/танцювальність як інтонаційна проєкція певного способу культурного буття, моделі народної або аристократично-придворної культури. У балеті склалася система хореографічного театру як система семантичної та формотворчої організації музичного твору/вистави.

Якщо балет та спів народжені в річищі музичного театру, то їх спільна дія стосується, насамперед, специфічного часопростору – сценічної реальності; тому розуміння того, що є світ балету та співу, починається з усвідомлення перебування в **театральному вимірі як іншій реальності**. Без цього метафізичного подвоєння «життя = театр» унеможлиблюється розробка теорії про співдію співу та балету, музично-пластичної та хореографічно-пластичної важелів у вокальному виконавстві, так само як й інші похідні форми мистецької синергії *homo cantor* та *homo choreus*, що є актуальними для сучасного слухача/глядача.

Установка на театральний жанр є першою умовою аналітичного моделювання (обговорення) співтворчості співу та балету в бароковій культурі Франції: «... створені театром образи надають ключ до всіх інших мистецтв завдяки спільному хронотопу, яким є *сценічна реальність*. Проспіване і станцьовано людиною XVII століття перебуває у стані постійного руху. Пози та жести в музиці, так само як і в танці свідчать про спосіб спілкування людини, її внутрішній світ, закарбований в системі афектів (семіотична система барокової людини, її мовна картина світу)». Звідси крилаті вирази, наприклад «бароко – епоха гри і маски» [14, с.12].

П. Паві, автор «Словника театру» у статті «Теорія театру» розглядаючи питання специфіки театрознавства, наводить цікаву паралель: якщо предметом теорії літератури є література, то «театральна теорія досліджує театральність – *специфічні особливості сцени та історично усталені театральні форми*» [59, с. 530]. Продовжуючи думку славетного автора, музикознавці визнають, що музичні твори є *більше*, ніж музика: це – системна художня цілісність, Всесвіт, в якому закарбований художній універсум Автора музики і разом з ним образ самої людини на всіх етапах цивілізаційного розвитку культури та суспільства; отже, **музика – звукообразна смислова модель світу, центром якої постає homo musicus.**

Досліджуване нами явище «спів у балеті» не є предметом ані музикознавчих концепцій, ані театрознавчих, хоча й належить до театральної сфери діяльності. Його специфіка має глибинні коріння в природі театру, і як складова частка відображає властивості та якості цілого. Звідси висновок про звуження предмету дослідження, що належить широкій сфері мистецького синтезу: *спів у балеті – це музично-театральна форма екзистенції людської творчості, яка, наче дзеркало відбиває людину новоєвропейської культури з її соціокультурним середовищем, світоглядними цінностями тощо.*

Ясна річ, існують й інші історичні прототипи цього архетипічного явища: в музично-пісенному фольклорі різних європейських народів; в синкрезі давньогрецької культури; в китайському національному театрі; в українській народній пісні тощо.

А чи існує в мистецтвознавстві власне теорія буття людини, яка співає і танцює водночас? Не знайшовши позитивної відповіді в теорії балету (хореології) та існуючих концепціях музикознавців, які переймаються проблемами жанру опери (оперології), ми здійснили досвід моделювання такої теорії в складі науки про інтерпретацію – *інтерпретології* (теорії виконавського мистецтва). Її суб'єктом є «людина інтерпретуюча» – homo interpretatus» (термін Ю. Ніколаєвської [57]) – власне виконавець в широкому сенсі (усі види інструментальної творчості, академічний спів, хорові та

симфонічні диригенти, навіть діяльність колективів). То слід додати до цього суб'єкта творчості людину, яка танцює – homo choreus – під спів із інструментальним супроводом (musica instrumentalis).

Повернемося до дослідницьких рефлексій П. Паві стосовно теорії театру, який провокує до їх екстраполяції на матеріал, присвячений співу в балеті. Він пише: «Справді, дотепер <... > функцію теорії виконували інші дисципліни: *драматургія* (композиція п'єси, співвідношення між місцем і простором фікції та постанови), *естетика* (творення прекрасного й видів сценічного мистецтва), *семіологія* (пошук сценічних систем та композиція сенсу)», – пише П. Паві ([59] курсив мій – Л. Т.). Зауважимо, що кожний з виокремлених розділів теорії театру не є самодостатнім і не вичерпує іманентно-специфічних параметрів **явища** театральності, а скоріше є дотичним до гуманітарних дисциплін та видів мистецтва:

- від літератури – п'єса для сценічної постанови;
- від естетики – критерій краси (додамо – духовної висоти, емпатії);
– погляд на театральну виставу (музично-сценічний твір) як знакову систему, семіотичний об'єкт пізнання).

З одного боку, в теорії співу вже давно усвідомлено, що спів є єдністю мелосу та поетичного тексту; що співак, як і автор, самореалізується через психофізіологічний процес звукотворення з метою артистичного висловлювання від імені іншої особи, ототожнюючись зі сценічним образом-персонажем. З іншого боку, теоретичні уявлення про спільні властивості співу та танцю розроблено набагато слабше. Доведено, що «в галузі системи візуальних і слухових знаків *опозиції між знаками, не є абсолютні* (курсив мій – Л.Т.). Йдеться радше про магістральні тенденції, ніж про абсолютні опозиції між ними» [там само, с.71]. Тож окреслимо ці магістральні тенденції через порівняльний аналіз певних ментальних параметрів та властивостей співу та танцю як видів мистецької творчості людини (homo sapiens). Між ними є відмінності образу (за певними критеріями) – відштовхування, і навпаки – тяжіння.

водночас координує загальний простір сцени і об'єктивує буття танцю (наче «пульс серця»);

- пластичність (мелосу при співі – рухів тіла, кінезис) як прояв внутрішнього через зовнішнє;
- духовний вимір комунікації – від «дух», «дихання» (єднання людини з енергіями творця), що обумовлює принцип вертикалізації.

Резюме. Такими є фундаментальні функції та онто-сонологічні характеристики суголосної дії людини, яка співає (homo cantor) та танцює (homo choreus).

Перейдемо до естетичних засад інтерпретації вокального стилю барокової доби європейського мистецтва:

- *вокальний образ є пластично-тілесним, із візуальними асоціаціями рухливо-танцювального відчуття світу; це обумовлено*
- *синтетичним типом мислення, закладеним композитором в музичний твір. Це означає, що творче буття музиканта-виконавця потребує для самовираження й спілкування з партнерами по сцені не один орган (слух, зір, тілесні рухи), а їх комплекс;*
- *паритет вокального та інструментально-танцювального первнів у формуванні барокової семантики і хронотопу Раю;*
- *діалектика двосвіття: внутрішнього (людини) і зовнішнього (Божого) світів (через пам'ять про їх генетичний взаємозв'язок).*

Як наслідок, у слухача/глядача виникає досвід цілісного сприйняття світу з доміантою на гармонії, відсутності конфлікту у потенційних естетичних стосунках людини зі світом.

Художня цілісність твору та його виконавської інтерпретації тим більш органічна, адекватна та проникливо-вражаюче діє на реципієнта, чим більше множинних якостей різних видів мистецтво закладено в його внутрішню форму.

Від хореографії переходять певні споріднені риси всьому театральному мистецтву, вважає П. Паві. Хоча написане у «Словнику театру» про хореографічний розмір спектаклю сприймається дещо метафорично. «... Будь-якій грі актора, будь-якому рухові на сцені, будь-якій організації знаків властивий свій хореографічний розмір. Хореографія стосується і пересування акторів, і їхньої жестикуляції, ритму вистави, синхронізації слів та жестів, а також розташування акторів на кону. Вистава не відтворює рухів людей та їхньої поведінки такими, якими вони є у повсякденному житті. Вона їх стилізує, робить гармонійно-прочитуваними, координує відповідно до погляду глядача, опрацьовує та повторює доти, поки не стане, так би мовити, “хореографічною”» [59, с. 575]. Це дещо метафоричне міркування остаточно підкреслює спорідненість виконавської ідентифікації в різних творчості. Якщо в прозовій кінетиці партитури вистави глядач хоче вбачати насолоду, то хореографічна «оптика» сприймання постає як ідеальна модель гармонії стосунків акторів та глядача у всій повноті.

Про паритет співу та інструментального тембру. Вокальна партія в балеті практично ніколи не трактується композиторами в якості паритетної оркестровим тембрам-інструментам. Чому? Тому, що вагомість тембру людського голосу значно більша. Спів у балеті як мистецький феномен підкоряється принципу компліментарності, заміщення вже відомого чимось незнайомим і навіть витіснення. Його можна порівняти з випадками, коли композитори залучають незвичний тембр до складу оркестру: рідкісний тембр утворює смисловий наголос, він обов'язково солує і практично ніколи не «розчиняється» в грандіозному загальному звучанні (приклад: мандоліна в опері Р. Вагнера «Нюрнберзькі майстерзінгери», поштовий ріжок у Третій симфонії Г. Малера, челеста у балеті «Лускунчик» П. Чайковського, контрафагот у симфонічному скерцо «Учень чародія» П. Дюка та інші).

Однак співвідношення інструментального тембру в гетерофонній оркестровій партитурі дещо інше, ніж співу (людського тембро-голосу) в експресивній системі мовних засобів хореографії. Йдеться про онто-

психологічну структуру твору, яку співак має відтворити за допомогою мовно-стильових важелів – напрацьованих «культурних кодів»: як пише китайська дослідниця Ма Цзяця, «У системі понять і категорій когнітивного музикознавства інструменталізм постає як *музична універсалія, зміст якої у вираженні один з можливих шляхів міжстильового синтезу аудіовізуальної культури (західного і східного типу)*» [51, с.11]. І далі робить пояснення, до чого це призводить: «єдність проспіваного слова з інструментальним звукообразом, яка проявляється через синергію мелодії та гармонії, співпадіння темпо-ритму музики і віршобудови, коли опорні тони мелосу резонують в інструментальній партії, даючи можливість співакові дихати, агогічно розширювати час інтонованого Логосу в кульмінаціях, або у моменти «тихої» (сакральної) коди уповільнювати рух думки, зафіксувавши просторову статику духовного екстазу» [51, с.12]. Становлення академічного співу як звукововираження європейської культури Нового часу зафіксувало «ген» спорідненості вокалу й інструменталізму. Завдячуючи ментальним відмінностям вокального інтонування й інструментального контонування, постає онтологічна вертикаль музичної комунікації нового типу: спів *homo cantor – musica instrumentalis* (космос, що звучить). Усвідомлення цього ментального закону носіями виконавської культури обумовлює «кардіограму» творіння духовної реальності, що звучить у двох онтологічних площинах: «спів=*внутрішнє*, душа, психологія *Я* – інструментальне звучання=*зовнішній* світ, Буття, природа» [там само, с.6].

У розвиток іншої площини інструменталізу в пропонованій праці розробляється йрнр сродність з танцем (хореографією).

У трактатах, присвячених французькому вокальному стилю XVII – початку XVIII століть (Бенинь де Басили, С. Броссар та ін.) знаходимо приклади *danse chantée*, про які пише знаний фахівець цього періоду європейської культури Л. Пилаєва. Проспіваний танець (*danse chantée*) – це оригінальний сценічний номер, який презентується публіці танцівником і співаком (за участі музикантів-інструменталістів). За *виконавським складом*

danses chantées – дуже різні, не є детермінованими: це п'єси для соліста, вокального ансамблю, хору); за *формою* – від барочної двочастинної до крупної мішаної композиції типу basso ostinato; за *фактурою* – у гомофонно-гармонічному викладі (рідше поліфонічному).

Засадничим чинником експресії в danse chantée є ритміка поетичних текстів, що належали визначним особистостям Філіпу Кіно, Жану-Батисту Руссо, Симону-Жозефу Пеллегрену, Антуану Удару де Ля Моту. За допомогою ускладнення та змін віршованої ритміки танцівник тонко відображав психологію рухів душі, імітуючи (моделюючи) їх засобами рухливої пластики тіла, хореографічних па, жестів. Дії танцюра супроводжувалися музичним контрапунктом за допомогою гри на інструменті (авлосі), в якому відбивався спільний ритмічний часопростір поезії та танцю. Л. Пилаєва також наполягає на важливій ролі для danses chantées риторики, чії закони домінували у різних видах мистецтва того часу (театрі, поезії, живописі).

На думку М. Мерсенна, співак вважався «оратором [цит. за: 63], оскільки слово, яке проспівувалось сприймалось як аналогія ораторського мовлення, а весь текст danse chantée – як промова. Про це свідчать опосередковані дані: наприклад, у трактаті «Риторика, або мистецтво промовляти» Б. Ламі міститься оповідь про ораторські прийоми вокальної музики. Більш того, цей автор визначає оратором не тільки співака, але й танцюриста, коли йдеться про відповідність танцювальних кроків окремим складам у співі, а виразні жести та пози порівнюються з риторичними фігурами [63, с. 24]. Дослідники посилаються ще на один опосередкований, але красномовний довідник, як документ епохи риторичного мислення – «Оркезографію» Т. Арбо (1581). Цей автор пропонував шукати основну мелодію перекладати на вірші, відшукуючи утаємнений смисл музики та власне танцювальних рухів у поетичних “підстрочниках”» [цит. за: 63, сс. 135–142].

Висновок досить передбачений: жанровий різновид *danse chantée* фокусує в собі естетичні підвалини мистецтва свого часу і слугує блискучим свідомством того, що танець разом з поезією та мелосом – емблематична ознака національного смаку театральної Франції.

Першим композитором, який відмовився від традиційного для музичної Франції поєднання опери і балету (*opera-ballet*) став Жан-Фері Ребель (1666–1747). Для визначення своїх творів він використовував термін «танцювальні симфонії» (*symphonies de danse*), виокремлюючи їх як від симфонії (суто інструментального звучання), так і *ballets du court* (що були, як відомо, синтетичним жанром і містили розгорнуті вокальні номери).

Поява окремого танцювально-оркестрового жанру давала змогу розширити значущість хореографічного первня, що генетично властиве французькому тлумаченню театального дійства, підкреслити його домінуючу вагомість та естетичну цінність. Поєднання танцювального і вокального первнів сформувалося і закріпилося як певний історичний «генокод» французької культури доби бароко і у подальші часи знайшло логічне продовження передусім у творах французьких композиторів, а згодом – у діяльності провідних митців «Руських сезонів» у Парижі кінця XIX – початку XX століть.

Узагальнюючи, можна припустити, що поява «танцювальної симфонії» свідчить про процес диференціації співу та танцю по своїм локусам в системі мистецької комунікації ширше, ніж музичний театр і опера (як його складова). Роль танцю та танцювальності як типу музичної семантики в європейській музиці (в тому числі вокальній) засвідчує:

- 1) автономізація царини оркестрової (симфонічної) музики, де зберігається той самий історичний «генокод» жанру опери-балету, хоча дуже опосередковано не тільки в жанровій назві творів, але у їх інтонаційній складовій;

2) до інструментальної сфери, в яких семантика хореографічного досвіду зберігається завдяки музично-риторичним зв'язкам з досвідом барокової культури.

Надамо визначення **homo choreus** через тип музичної семантики, який відкрystalізувався в царині синтетичного жанру опери-балету доби бароко.

Танець (танцювальність) – це тип семантики, пов'язаної з тілесно-просторовим образом руху людського тіла, коли на ґрунті художньої цілісності соно-пластичних знаків домінує образ людини, яка танцює (homo choreus).

Існує шкала семантичних значень спів-існування двох видів творчості: є загальні риси, що тяжіють до спільності (музичний ритм і хореографічний рисунок); і є також протилежності, які відштовхуються, наприклад, алілуйний спів є найвіддаленішим від танцювальної стихії.

Dances chantées – оригінальний синтетичний жанр, поширений в художній практиці танцювальних жанрів (менует, сарабанда, гавот, буре). В ньому беруть участь танцівники, співаки та музиканти-інструменталісти у складі continuo. Відомі автори Ж.-Б. Люллі, А. Кампра, М.-А. Шарпантьє, М. Маре відтворювали досвід культури античності у *danse chantée* ідею «ансамблю» мистецтв в мініатюрі» (вираз А. Буличової), де танцювальні па контрапунктують в єдиному семантичному часопросторі разом із поетичним і музичним планами (семіотичного тексту сценічної реальності).

Переходимо до обговорення виконавської специфіки інтерпретації вокальної музики сучасним співаком та її модифікацій в умовах сучасної мистецької комунікації.

2.2 Естетичні засади інтерпретації старовинної арії

В наш час історично орієнтоване виконавство стало невід'ємною складовою світової музично-сценічної практики. Запит на нього поширився і на навчальний процес, зокрема, на кафедрах сольного співу вищих музичних закладів як України, так і Китаю. У той же час, молодий виконавець при

«входженні» в інонаціональний історичний мистецький часопростір нерідко стикається не тільки з технічними проблемами, але й з нерозумінням стилю виконання. Актуалізація проблематики цього підрозділу зумовлена: 1) нагальними потребами сучасної концертно-сценічної практики, дотичної до історично орієнтованого виконавства; 2) метазавданням сучасної музичної освіти із впровадження досвіду оволодіння вокальними європейськими стилями, у тому числі й доби бароко, у навчальний процес.

Завдання підрозділу – визначити загальні естетичні засади інтерпретації старовинної арії, розуміння яких сприятиме оволодінню сучасними співаками вокальним стилем європейського бароко.

Вибір та дотримання «виконавської стратегії» на історично орієнтоване виконавство має бути скеровані на впровадження вокальних європейських стилів у сучасну систему вищої музичної освіти та начальний процес кафедр сольного співу (зокрема, яскравих у художньому сенсі зразків французького бароко, які мають високий «індекс» глядацько-слухацького задоволення, про що пишуть дослідники Т. Казначєєва [40], Бійо [10, 11].

Розкриття обраної теми потребувало залучення наукових джерел з проблем виконання старовинної вокальної музики. Так, Т. Бояренко виявила відмінності церковної та оперної арії, актуалізовані у сучасній концертній практиці [13]. З виконавською специфікою пов'язані також використані нами праці українських вчених з історії вокального мистецтва (наприклад, навчальні посібники Б. Гнидь [21], О. Шуляр [82], французької музикознавиці Ландру Шанде (Landru Chandès) [108]).

Почнемо з французької *air de cour* як складової музично-театральних вистав *ballet de cour* (придворного балету). Вона є типовим зразком вокальної музики Бароко, дуже складної для виконання у стильовому відношенні. Це стосується як технічної сторони, так і художньої, як вимог до якості звучання, тембрового забарвлення, так і образно-естетичного відтворення старовинних текстів.

Жанр *air de cour* широко побутував у європейській культурі від кінця XVI й протягом усього XVII століть. Його витoki пов'язані, з одного боку, зі світською міською піснею, популярні зразки якої перекладались для голосу з супроводом лютні, що тяжів до акордового складу; «такі аранжування спочатку були відомі як *van-* (або *voix-*) *de villes* (“міський голос”))» [132]. З іншого боку – з лютневими транскрипціями вокальних творів доби Ренесансу, що належали до поліфонічної традиції. Відома французька музикознавиця Жоржі Дюрозуар у праці «Придворна арія у Франції, 1571–1655» [102] розвиває думку про те, що *air de cour* існувала у двох «манерах» (різновидах): одна з них – *поліфонічна*, успадкована від попереднього століття; друга – *сольна пісня* з інструментальним супроводом.

Назва «*air de cour*» поступово витіснила початкову «*voix-de-villes*», що, як зазначає інша французька дослідниця Наема́ Хаттабі, відбиває певні суспільні трансформації: «Термін *voix-de-villes* поміщає місто в центр системи музично-поетичного кругообігу, тоді як назва *air de cour* прагне обмежити музичний факт світом придворних» [105, с. 159]. Американський вчений, Манфред Буковцер, загальнознаний знавець музики бароко, зауважує наступне: «*Air de cour* спочатку не була такою придворною, як впливає з назви. У першій друкованій збірці (1571) видавець і лютніст Ле Руа повідомляє, що *air de cour* раніше мала назву *voix de ville*, термін, від якого, ймовірно, походить французьке *vaudeville*» [91, с. 145] – пізніша назва французької музичної комедії «водевіль». На продовження своєї думки музикознавець зазначає: «Ці придворні та цивільні пісні для сольного голосу і лютні склали французьку паралель до італійської та іспанської ренесансної пісні. На початку епохи бароко арії втратили свої народні риси, зокрема квадратний ритм і мелодичну простоту» (там само). З огляду на подальшу жанрову еволюцію французької театральної музики зазначимо, що обидві генетичні складові *air de cour* взяли в ній участь: демократична – у формуванні водевілю, аристократична – опери та опери-балету.

«Однак – вважає Н. Хаттабі, – *air de cour* повністю є спадкоємицею *voix de ville*, і тому перехід від однієї термінології до іншої, або, точніше, відмова від назви *voix de ville* на користь *air de cour* може бути ознакою культурних мутацій, які відбулися у французькому суспільстві наприкінці епохи Відродження» [105, с. 159]. Якщо *voix de ville* циркулював у міській та суспільній, світській, культурі, то *air de cour*, «навпаки, претендує на аристократичне походження і подається як відображення смаків придворних» [там само: сс. 161–162].

Дійсно, *air de cour* стає частиною широко популярного у XVI–XVII століттях при дворах аристократії розкішного театрального видовища – *ballet de cour* («придворного балету»), пишний розквіт якого відбувся при дворі Людовика XIV та за його безпосередньою участю. *Ballet de cour* – синтетичне видовище, яке поєднувало танець, музику, поезію, візуальні й акторські мистецтва. Те, що пісенний жанр *air de cour* стає частиною балетної вистави, видається дослідникам цілком закономірним. «Ле Руа у своїй книзі 1556 року вже містить у загальній назві табулатур *voix de villes* згадку про танець – здебільшого веселий *branle* [*branle gay*], *гальярду* та *павану*, які підтримують пісню» [102, с. 168].

У дослідженні Андре Вершалі «Придворні балети на основі збірок вокальної музики (1600–1643)» йдеться про те, що збережені збірки вокальної музики для придворного балету існують у великій кількості, однак вони надають слабкі уявлення про те, яким саме чином співали під час танцю. Автор припускає, що найчастіше балет відбувався у супроводі голосу та лютні [134, с. 203].

Сьогодні скласти певні уявлення про співвідношення музичної та хореографічної складової у виставах «придворного балету» можливо в опосередкованому вигляді. Однак «балетна музика дійшла до нас лише у фрагментарному вигляді», – зазначає М. Букофцер, пояснюючи цей факт тим, що вона була призначена для використання в обмеженому придворному колі, тому й публікувалася мало, за виключенням тієї частини, яка зверталася до

більш широкої аудиторії, а саме – *air de cour*. Хорові та розгорнуті інструментальні номери, якщо збереглися, то в рукописних збірках, й передані в скороченій формі (мелодія та бас) [91, с. 144].

Музика балетів створювалась «з випадковими програмними натяками, пов'язаними з сюжетом», зберігала у перших своїх зразках «масові ансамблі співаків та інструментів (лютні і струнні), характерні для балету епохи Відродження», які згодом були витіснені п'ятиголосним струнним ансамблем, що зазвичай супроводжував французьку сценічну музику. Вчений звертає увагу на те, що інструментальна складова «не дуже цікава за своєю суттю, оскільки вона була написана не для того, щоб її почули, а як додаткова музика до балету; її не слід оцінювати за стандартами “абсолютної” музики» (там само). Власне танці в балетах були «невибагливими композиціями», в яких кожна з частин часто повторювалася з постійно змінюваною орнаментикою [91, с. 146].

Щодо вокальної складової *ballet de cour*, то, на погляд вченого, вона є значно цікавішою: наприклад, сольні декламації (речитативи), «бо вони розкривають, наскільки вдалими були спроби французьких композиторів засвоїти італійський речитативний стиль» [91, с. 144], так само як і хорові номери, що виконували «важливу функцію в балеті»: вступу, інтермедій та навіть супроводу до танцю. «Ця практика, відома як *ballet aux chansons* [балет до пісні], також була перейнята Люллі в опері. Окрім хору та декламації, вокальна музика *ballet de cour* включала *air de cour*, найвідоміший і найвпливовіший компонент балетної музики [91, с. 145].

Ballets de cour користувалися величезною популярністю, були представлені на грандіозних урочистостях, таких як королівське весілля або народження спадкоємця, а також на регулярних карнавалах. Щорічні святкування при дворі Людовика XIV потребували нових балетних вистав, де виступав і король у ролі Аполлона, Короля-Сонця (у «Нічному балеті» 1653 року) (за Cowart [96]);, що свідчило про те, наскільки серйозно він ставився до власної божественної місії.

Отже, відбувався процес сакралізації особи короля, й усвідомлення цієї естетичної настанови є однією з умов історичності стилю сучасного виконання тогочасної музики, тому що спосіб інтонування зберігає певний пластичний відбиток поведінки людини, починаючи від манери рухатися (часто танцювальної природи, як в *air de cour*) до світоглядних цінностей людини (високої релігійності, внутрішньої дисципліни, душевної шляхетності). У свою чергу, *air de cour* як важлива складова придворної балетної вистави віддзеркалила соціологічні трансформації кінця Ренесансу; при цьому вона виступає як жанр, який «бере участь у створенні французької аристократичної ідентичності» [105, сс. 158–159] та «конструюванні придворних ідеалів» [89, с. 1].

Дуже скоро вплив *air de cour* поширився за межі Франції. Завдяки можливості розповсюдження через нотні публікації, започатковані відомими на той час французькими видавництвами Адріана Ле Руа та Роберта Балларда, *air de cour* «охопила всю Європу в сімнадцятому столітті; це викликало в Англії коротку моду на англійську *ayre* і спровокувало незліченну кількість унаслідувань у Німеччині» [91, с. 145]. Збірники арій почали видаватися в Англії та Німеччині, що сприяло процесу активної взаємодії жанрових різновидів європейської арії. «Англійське “*ayre*” фактично, як випливає з назви, залежало від *air de cour*, величезна популярність якої підтверджена великою кількістю англійських видань, або в оригіналі французькою (Tessier, 1597), або в перекладі...» [цит. за: 91, с. 71]. Суттєвий вплив *air de cour* на розвиток англійської арії також зазначає Джон Х. Берон [88].

Вплив французької придворної арії відчула навіть італійська опера: «Венеціанська опера постачала для міської публіки “пісенні хіти” того часу, які поєднували у своєму балакучому ритмі, бадьорому басу та мелодійній привабливості елементи канцонети та *air de cour*. Ці скромні мелодії настільки відповідають нашому загальноприйнятому уявленню про народні пісні, що їх інколи позначали як такі. Це далеко не народні пісні, вони є

створеними світськими піснями, які були настільки ж швидкоплинними, наскільки й успішними» [91, с. 135].

Питання авторства зачіпає й жанр придворних вистав і дійсно є цікавим, але очевидно, що воно потребує окремого дослідження. Практика komponування музики французьких *ballets de cour* одразу декількома музикантами існувала аж до початку діяльності в цій сфері Ж. Б. Люллі, «диктаторський талант якого не терпів суперників» [там само, с. 144], і чий яскравий композиторський дар та високий придворний статус дозволяли йому не тільки одноосібно створювати музику, а й значно її реформувати, про що йтиметься далі. Що ж до авторів *airs de cour*, то їх визнаними творцями були композитори П'єр Гедрон, Антуан Бессе, Етьєн Муліньє, Жан де Камбефор, Мішель Ламбер. Велику роль відіграла і творчість відомих поетів того часу: де Нервеза, де ла Шарне, Берньє де ла Брусс, мадемуазель де Гурне, чії вірші слугували вербальною основою придворних арій.

Поетичне слово та музику доповнювало пластичне мистецтво балету; отже, *air de cour*, як можна побачити, посідала виняткове місце у світському музичному «ландшафті» тогочасної Франції й навіть Європи, адаптувалася і до балетних номерів. Залежно від призначення, натхнення свого творця та наявного виконавського складу вона надавала великі можливості для різних форм взаємодії співу і танцю та інтерпретації на ґрунті версійності – жанрово-варіативної техніки комбінацій, котрі постійно оновлювалися (прикрашення та мелодичні варіювання при повторах, перегармонізація мелодії, мелодії-штампи, що допускали заміну тексту – одна й та сама арія могла існувати з різним текстом, та інше) [87].

Слід мати на увазі, що жанр французького *ballet de cour* мав свої історичні паралелі, наприклад, англійські придворні «маски» або іспанську *sarsuelu*. «Три придворні форми мали спільним чергування розмовних і концертних частин і акцент на декораціях, костюмах і балетах» [91, с. 176], охоплюючи кращих композиторів і поетів свого часу.

Хоча сюжетна канва придворних видовищ зазвичай була досить умовною, а поетичні тексти рясніли алегоріями, вокальні номери в балетах використовувалися для створення музичних характеристик образів, присутніх у вербальному тексті або візуалізованих у танці. Обираючи співаків, автор музики мав спиратися на такі критерії, як відповідний діапазон і тембр голосу. В той же час, творці *airs de cour* у якості провідних застосовували високі голоси. Це пояснюється світським спрямуванням жанру, його поступовим відмежуванням від поліфонічних традицій минулої епохи. Звернемось знову до його витоків: «Цей термін ми вперше зустрічаємо в нотній книжці, виданій А. Ле Руа 1571 року. Це книга мелодій (пісень), перекладених для лютні. Це пісні (строфи) для сольного голосу та лютні, часто перекладені з поліфонічних зразків. Але в ширшому плані цей термін застосовувався до всіх пісень, поліфонічних, лише для голосу, у супроводі інструментів чи без нього. Їхньою спільною характеристикою є те, що найвищий голос, *superius*, чітко виділяється, щоб ясно було чути слова. Це прищеза сольного співу в іншу, вчену, музику» – пояснює французька музична енциклопедія *Musicologie.org* [87].

Н. Хаттабі зауважує, що навіть в багатоголосних поліфонічних різновидах арій «музичні характеристики ... ґрунтуються на певній контрапунктичній простоті, яка, зокрема, робить поетичний текст зрозумілим; цей тип пісні використовує ефект вертикального контрапункту, в якому поліфонічна гоморитмія дозволяє добре сприймати текст» [105, с. 160]. Не в останню чергу вимога ясного розуміння змісту тексту була пов'язана із «зусиллями поетів-гуманістів сформувати французьку поезію» [*Air de cour*, 87], на шляху її загального руху до естетичних ідеалів класицизму наступної доби (Просвітництва). Характерно, що навіть аранжування багатоголосних поліфонічних арій для інструментів – лютні, а згодом і клавесину (що було популярною практикою), – демонстрували «переважно акордову фактуру з певним акцентом на сопрано як провідному голосі» [91, с. 145].

Звідси, з точки зору аутентичності сучасного виконавського відтворення *airs de cour* (як і старовинної арії в цілому), є сенс приділити певну увагу характеристиці різновидів та виразних можливостей саме цього типу співацького голосу, що здатний якомога краще впоратися із завдання «перекрити» інші, супровідні, голоси фактури, завдячуючи своєму тембровому забарвленню та найвищій теситурній позиції.

Отже, назва «сопрано» (від італійського *sopra*, що походить з латинського *superius* – «вищий», «над») в новоєвропейській оперній традиції позначає найвищий людський голос (приклад *airs de cour*, до речі, унаочнює її зв'язок з поліфонічною фактурою вокальних творів). Найчастіше цей голос уособлює жіночі персонажі, насамперед, головні, хоча термін «сопрано» може стосуватися і чоловіків. Чоловіче сопрано – це особливий різновид контратенора (від лат. *contratenor* – той, що розташований у багатоголоссі «проти тенора»), здатний співати у вокальному діапазоні жіночого сопрано. (Не плутати зі співаками-кастратами, типовим явищем у вокальній практиці XVI–XVIII століть).

Як зазначає французька дослідниця Шарлотта Ландру-Шанде (Landru-Chandès) в публікації на сайті Паризької філармонії [108], посилаючись на авторитет А. Перруа (Perroux, 2015), усталена класифікація типів співацьких жіночих голосів здійснилася лише у XIX столітті, тоді як століттям раніше меццо-сопрано та сопрано ще чітко не розрізнялися; але починаючи від XIX століття з'явилася ціла низка їхніх найменувань. На початку XX століття їх поєднала німецька «Fachsystem» (нім. *Fach*, *Stimmfach* – «категорія», «голосова категорія») – типологія голосів, заснована на таких критеріях, як теситура (діапазон), тембр та потужність, – яка дозволяє визначити, наскільки пасує той чи інший співацький голос до конкретного персонажу музично-сценічного твору. Однак переходи від одного типу сопрано до іншого іноді й майже невловимі. Музикознавиця наводить відому в сучасному європейському вокальному мистецтві класифікацію високих жіночих голосів, яку можна відобразити так.

Схема-таблиця 1. (Класифікація сопрано).

СОПРАНО			
Легке, віртуозне (колоратурне)	Ліричне (героїня)		Драматичне (сильна особистість), («фальконівське»)
	Легке ліричне	Лірико- спінто	

Ця класифікація дещо відрізняється від загальноприйнятої в сучасній українській вокальній педагогіці, де жіночі сопрано диференціюються на такі види, як *драматичне, лірико-драматичне, ліричне, лірико-колоратурне та колоратурне*.

Наводимо також розшифровку до таблиці, здійснену нами за матеріалами французької публікації [108], але дещо доповнену й адаптовану, оскільки вона становить значний інтерес, насамперед, для іноземних виконавців.

Легке, віртуозне (колоратурне) сопрано – найгнучкіший жіночий голос, назва якого не обов’язково позначає високий діапазон (інколи надвисокий, що сягає ноти «ля» четвертої октави). Скоріше, це означає тяжіння до мистецтва орнаментального співу, в якому можлива не лише висока теситура, але й низька (Леонора в «Трубадурі» Дж. Верді), здатність до значної віртуозності, особливо у вокалізаціях і трелях. Діапазон професійного колоратурного сопрано достатньо широкий, а його світлий тембр та високі частоти нерідко асоціюються з тембром флейти (знаменита партія Цариці ночі з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта). Співачки з голосом такого типу нерідко відтворюють образи покоївок або наївних молодих дівчат: Зербінетта в «Аріадні на Наксосі» Р. Штрауса, Адель у «Летючій миші» Й. Штрауса, в яких відзначилася відома американська співачка Кетлін Беттл [Kathleen

Battle]. Яскравим прикладом колоратурного сопрано є голос сучасної французької співачки Сабіни Дев'єй [Sabine Devieille]

Ліричне сопрано (героїня) – найпоширеніший жіночий голос, легкий у середньому діапазоні та неперевершений в legato й cantabile (партії Мімі з опери «Богема» Дж. Пуччіні, Маргарити з «Фаусту» Ш. Гуно). У цій категорії співочого голосу є такий підвид, як «легке ліричне сопрано» (голос трохи вищий та чистіший ніж «центральне» ліричне сопрано), який часто використовується для втілення образів «сестричок» (Софі з «Вертера» Ж. Массне) або кокеток (Мюзетта з «Богемі» Дж. Пуччіні) [Diana Damrau].

До іншого підвиду належать співачки світового рівня Леонтин Прайс, Рената Тебальді, Марія Каллас, які увійшли в історію вокального мистецтва як володарки особливого сопрано – «лірико-спінто» [буквально – «підштовхнуте»]. Ця назва виникає у XIX столітті, коли співаки починають працювати з більш потужним оркестром, як в операх Дж. Верді та Р. Вагнера. Для лірико-спінто характерний металевий окрас, однаково вражаючий у високому і низькому регістрах, що є необхідною умовою для таких партій, як Норма (В. Белліні), Тоска (Дж. Пуччіні), Аїда (Дж. Верді). Серед сучасних володарок лірико-спінто можна згадати німецьку співачку Аню Гартерос [Anja Harteros], яку запрошують на славетні оперні сцени для виконання вердієвського репертуару.

Драматичне сопрано (сильна особистість), знаходиться на межі з мецо-сопрано і є найнижчим сопрановим голосом, теплим та одночасно владним, що підходить жіночим персонажам з сильним вольовим характером (матері, королеви, зрілі жінки). Драматичні сопрано іноді бувають воїтельками (Брунгільда з оперної тетралогії Р. Вагнера), або жорстокими красунями (Електра та Саломея – героїні однойменних опер Р. Штрауса). Завдяки силі та яскравості звучання такий тип голосу дозволяє відтворювати глибоко драматичні партії (Ізольда у «Тристані» Р. Вагнера). Шведська співачка Ніна Штемме [Nina Stemme] є найпереконливішим «вагнерівським» сопрано нашої епохи. Найчастіше ж згадують ім'я Марі Корнелі Фалькон (1814–

1897), відомої інтерпретаторки образів Рахілі з «Доньки кардинала» Ф. Галеві та Валентина з «Гугенотів» Дж. Мейєрбера. Її успіх був швидкоплинним, оскільки співачка втратила голос через п'ять років після дебюту, у 22 річному віці, однак створені неї образи були настільки переконливими, що й досі ці партії називають «партіями Фалькон» (за Landru-Chandès [108]).

Як бачимо, в основних позиціях (колоратурне, ліричне, драматичне сопрано) обидві класифікації збігаються, хоча й різняться в деталях. Однак, оскільки у XVI–XVIII століттях, як згадувалось вище, подібного розподілу взагалі не існувало, сучасні співачки та співаки можуть стикатися з певними складнощами, оцінюючи можливість включення старовинних арій у свій репертуар. Тому охарактеризуємо найбільш характерні музично-стилістичні особливості цього жанру на прикладі його французького різновиду.

З переходом в аристократичне середовище *voix-de-villes* не тільки змінює назву на «*air de cour*», але й зазнає стилістичних змін. Зв'язок з народним корінням – квадратність та метричність побудов, мелодична невибагливість слабшає, поступаючись місцем витонченій стилістиці *musique mesurée* («розміреної музики»). Остання виникає під впливом експериментів французьких літераторів та музикантів, членів Академії поезії та музики, заснованої 1570 року Жаном Антуаном де Баїфом, які мали на меті відродження античної єдності віршів та музики, звертаючись до архаїчних способів складання віршів, таких як квантитативні метри, засновані на сполученні довгих та коротких складів, так звані *vers mesures à l'antique* («розмірені античні вірші») (The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date): *Musique mesurée; Vers mesurés à l'antique; Air de cour* [131]).

Таким чином, ритмічна будова музики арії залежала від довготи складів віршованих слів, слідуючи за поетичною декламацією, тому нерідко «зміна складу не збігалася з тактовою лінією і <...> багато слів починалися в архаїчній манері на слабкій долі» [91, с. 145], тобто виникали нерегулярні метричні побудови.

Окрім того, строфічна форма *air de cour* передбачала повторення музичного матеріалу з новим текстом, які завжди варіювались співаками, котрі прикрашали незмінну в цілому мелодичну лінію різноманітною орнаментикою. «Французька орнаментика, так звані *broderies*, значно відрізнялася своєю ритмічною складністю та мелодичною делікатністю від більш міцних і чуттєвих прикрас італійських співаків» – пише М. Буковцер [91, с. 145]. Широко застосовувались також «... витіюваті імпровізовані дімінуції, „тонкість яких відповідала дорогоцінному пасторальному тону лірики» (там само). Орнаментика, створюючи побіжні дисонантні сполучення, незважаючи на видиму відсутність дисонуючих і хроматичних тонів, тим самим забезпечувала підвищення гармонічної напруги та, як наслідок, емоційного тону звуку музики арії при повторях. Однак слід зважити на те, що прикраси найчастіше не фіксувалися в нотному тексті, а тому їх застосування сучасними співаками потребує детального вивчення автентичних зразків старовинної музики.

Отже, попри невеликий вокальний діапазон та зовнішню простоту форми *airs de cour*, їх виконання висуває перед вокалістом досить незвичні завдання і потребує неабияких знань і умінь, починаючи від глибокого проникнення у зміст поетичного тексту, без якого неможливе відтворення специфічної для них вільно-декламаційної манери виконання, і закінчуючи віртуозним володінням технікою орнаментального співу. З урахуванням останнього певні переваги при визначенні відповідності вокального голосу художньому матеріалу старовинної арії може мати колоратурне сопрано, зважаючи на легкість, ясність тембру та гнучкість цього голосу. Однак на перший план все ж виходить не стільки тип голосу, скільки загальна співацька культура, художній смак, стилістична обізнаність, артистизм та естетичне чуття вокаліста.

Повернемося до музично-історичного і жанрово-стилістичного контексту побутування творів, які нині, згідно з навчальними планами багатьох консерваторій та музичних академій, мають жанрове визначення

«старовинна арія», з огляду на питання: які естетичні засади вокальної музики часів європейського бароко має враховувати вокаліст, виконуючи її?

Насамперед, це органічний синтез музики, поезії та хореографії. В різних європейських країнах пластична складова відігравала неоднакову роль, однак танець завжди був наявним у структурі музично-театрального видовища як ознака національної специфіки світовідчуття людини та суспільства. Синтез вокального та балетного мистецтва як атрибут європейської оперно-театральної культури формувався протягом століть. Якщо простежити історичну динаміку цього явища від його витоків у мистецтві Античності до новітніх форм його буття в сучасних музично-театральних виставах, можна констатувати, що в більшості випадків балет залишався підлеглим вокальній складовій. Однак за часів Людовіка XIV створеним за його ініціативою Королівській академії танцю (1661) та Королівській академії музики (започаткована 1669 як Académie d'Opéra) судилося зіграти виключно важливу роль у розвитку балету. Хоча офіційно ці установи не поєднувались, труппа Королівської академії музики була оперно-балетною [92, с. 6]. Критеріями відбору танцмейстерів до цих установ були успішність і досвід їхніх виступів в спектаклях *ballet de cour* [114, с. 173–190]. Поступово танцюристів стали набирати безпосередньо в балетну труппу Королівської академії музики, яка офіційно отримала виняткове право представляти опери. Одним із результатів її діяльності стало «перенесення» танцю з королівського двору на професійну сцену. 1681 року перші фахові танцюристи з'явилися в «Тріумфі кохання» на музику Ж.-Б. Люллі в постановці П. Бошана, хореографа, танцівника і композитора, чия плідна творчість спільно з труппою в жанре *ballet de cour* дала йому можливість очолити 1671 року Королівську академію балету. Потужний творчий союз видатних митців – драматурга Ж.-Б. Мольєра, хореографа П. Бошана, композитора Ж.-Б. Люллі, і, понад усе, спрямованість реформаторських ініціатив останнього на органічне поєднання музики й балету в рамках значно більш динамічного, у порівнянні з придворним балетом, розгортання

драматичного сюжету сприяли оформленню нових синтетичних жанрів – опери балету, комедії-балету. Саме Ж.-Б. Люллі значно розширює танцювальну палітру *ballet de cour*: окрім традиційно присутніх там гальярди і куранти, активно застосовує танці пізнішого походження – жваві пасп'є, ригодон, буре, лур, гавот, менует, котрі, звичайно, з'являлися там і раніше, але які, разом із маршем (що «був, відкриттям епохи Бароко, викликаним зростаючою раціоналізацією ведення війни»), він «підніс до рівня художньої музики» [91, с. 153]. Отже, «багато літературних і музичних ниток *ballet de cour* були вплетені в тканину французької опери, яка до наших днів залишилася пристрасною до балетів» [91], а подвійний жанр опери-балету став органічним засобом для поєднання в художню цілісність різноманітних танцювальних і вокальних епізодів. Серед найбільш популярних барокових опер-балетів – «Галантна Європа» (1697) А. Кампра, одного із найзначніших французьких композиторів свого часу, автора оперної та духовної музики, та «Галантні Індії» (1735) Ж.-Ф. Рамо – видатного французького композитора та теоретика. Складовими цих творів були спів, танці та оркестрова музика до номерів, вільно об'єднаних темою спектаклю.

Щодо музичної компоненти цього синтезу, з одного боку, підкреслимо роль декламаційності, притаманної французькій вокальній барочній традиції, на якій, окрім ідеалів *vers mesures à l'antique* Академії де Баїфа, ясно позначився вплив театру Ж. Б. Мольєра і співпраця з ним Ж. Б. Люллі, котрий неабияку увагу приділяв акторській декламації, чіткості й виразності донесення поетичного слова, залучаючи драматичних акторів до роботи зі співаками [82, сс. 248–249]; [21, с. 91]; з іншого ж – інструментальна якість звучання співацького голосу.

Характерні ознаки інструментальності у вокальній музиці – широкий діапазон, що відрізняється від «фігур мовлення» з їх вузьким амбітусом, штучне розширення середнього регістру людського голосу, «відхилення від природності мовленнєвого діапазону»; вокальна моторика як спосіб створення віртуозності голосу (розподіл слів на склади та їх розспівування у

швидкому темпі), на думку В. Бояренко [13, с. 13–14], орнаментация, пасажність.

Інструментальність як стилістична ознака барокового вокального виконавства в різній мірі зберігає своє значення й для інших форм вокальної музики, спадково пов'язаних з поліфонічним мисленням, з паритетністю вокальних та інструментальних голосів, притаманних, зокрема, і для французької *air de cour*. Це підтверджує популярність практики її інструментальних аранжувань: у друкованих перекладеннях для лютні «кожна частина арії часто викладалася двічі, спочатку без прикрас, а потім із фігурними варіаціями, які відповідали імпровізованим композиціям співаної *air de cour*» [91, с. 165]. Тобто, наявна певна «взаємозамінність» голосу та інструмента. Більш того, у подальшій практиці класичного балету, який дожив до сьогодні в оперних театрах опери та балету, фігураційні варіації становлять основу цих «варіацій», в яких танцівники виказують (на радість фанам) блискучу технічну вправність – віртуозність (етимон терміну *virtus* – звитяга, володіння своїм як технічним оруддям).

Отже, починаючи з епохи бароко, інструменталізм набирає обертів свого суттєвого значення як домінанти розвитку музичного мислення та показу образу людини в різних його амплуа «барокової людини». Серед найбільш ранніх за походженням – алілуйний спів у культурі Східної церкви. Характерні риси інструментальності співу: мело-формули, відмінні від мовленнєвих, з широким амбітусом, інтервально-регістровими стрибками; необмежений діапазон; вокалізація як засіб віртуозної рухливості (розспів гамоподібних пасажів у швидкому темпі на окремі склади). Тож «інструменталізацію» вокального інтонування слід розглядати як один з важелів стильного виконання старовинної арії. Хоча зрозуміло, що він складає стильовий контрапункт до інших танцювально-рухливих зразків аріозного співу.

Прояви вокально-танцювальної пластики у старовинних аріях численні; вони втілюються переважно через ритмічні формули та схеми танців –

павани, гальярди, пасакалії (ритм ходи), сициліани, тарантели та ін. Усі вони отримали подальший стрімкий розвиток в романтичній опері XIX століття (сициліана у фіналі I дії опери Дж. Меєрбера «Роберт-диявол») або камерній вокальній музиці (вокальні тарантели Дж. Россіні та Ж. Бізе). «Проспіваний» танок, так само як і танцювальна пісня, складають окрему «нішу» вокальної музики Західної Європи і є мистецькими феноменами, що практично не вивчені в аспектах художньої цілісності, історико-стильової еволюції, спадкоємності в різних національних культурах та актуальності для сучасного музично-театрального мистецтва.

Зв'язок співу з танцювальною пластикою притаманний творам італійських композиторів: Дж. Каччіні, А. Скарлатті, А. Страделла, Перголезі. Звідси вимога не тільки звертати увагу на вимову поетичного тексту, розуміння ключових слів-образів, що передує будь-якій виконавській інтерпретації вокального твору, але й вивчати естетичні впливи різних мистецтв, притаманні тому чи іншому витвору барокової культури. Наприклад, церковна арія в німецькій традиції. Її жанровими витоками є інструментальність звучання співацького голосу. Характерними ознаками інструменталізму у вокальній музиці є: широкий діапазон, що відрізняється від «фігур мовлення» з їх вузьким амбітусом; штучне розширення середнього регістру людського голосу; вокальна моторика як спосіб створення віртуозності голосу (розподіл слів на склади та їх розспівування у швидкому темпі).

Наслідком звукозображального підходу до увиразнення людського духу в музичній стилістиці є інша пластика вокального образу – ефект вібрації енергій і пов'язаний з цим стан екстатичного одухотворення, внутрішнього піднесення людини християнського світогляду. «Акцентуація пасажності у вокалі є виразом риторичної височини звучання, якому явно поступається інструментальна значимість оркестрової партії, – вказує Т. Бояренко. <...> Символіка фігур інструментальної партії не свідчить про їх “підпорядкованість” вокалу <...>. І церковна, і оперна арії містять тонкий

перетин церковних та позацерковно-мирських знаків вираження у музиці» [13, с. 45]. Жанровий відбиток алілуйного співу зберігає своє значення для багатьох форм вокальної музики бароко (арій, мотетів, мадригалів), в яких інструментальний спосіб інтонування складає основу виконавської стилістики.

Інший приклад жанрово-виконавської стилістики – італійська оперна арія, до якої звернулася Чечілія Бартолі, яка відродила для концертного буття арії з опер А. Вівальді. Типи вокально-танцювальної пластики в старовинних аріях численні; серед них переважають ритмічні формули та схеми танців, сициліани (А. Скарлатті «Кантата для сопрано», Арія № 39 з ораторії Г.Ф. Генделя «Самсон»), павани, тарантели; ритм ходи (пасакаля). Усі вони отримали подальший стрімкий розвиток в романтичній опері XIX століття (сициліана в фіналі першої дії опери Мейєрбера «Роберт-дьявол») або камерній вокальній музиці (вокальні тарантели Дж. Россіні та Ж.Бізе).

Отже, естетичні засади старовинної арії тісно пов'язані з поетикою співу та танцю в різних конфігураціях «вокал – пластика танцю». Наприклад, французька *air de cour* генетично орієнтована на художньо-стильову єдність танцю та співу в сценічному просторі, німецький варіант – на церковний стиль, італійський – на стиль оперний.

Приклади з концертного та вокально-педагогічного репертуару сучасних співаків підтверджують актуальність жанру старовинної арії для мистецького сьогодення. В широкому сенсі це проблема мистецького синтезу на новому історичному витку розвитку, оскільки тут йдеться не лише про сполуку співу та танцю, але їх співпрацю (синергію) в умовах **міжстильового діалогу та полілогу** (у другій половині XX століття).

Отже, наукове осмислення стильових проблем інтерпретації старовинної арії обумовлено раритетністю музичного матеріалу, його недослідженістю в українському музикознавстві, особливо з точки зору його інтерпретаційної специфіки в умовах глобалізації культури XXI століття.

Досвід музикознавчої рецепції жанру старовинної арії на прикладі *air de cour* обумовлений нагальними потребами сучасної концертно-сценічної практики, дотичної до історично орієнтованого виконавства (НІР).

2. 3 Спів в балеті як втілення *Zeitgeschichte*

Спроби синтезувати «старе» і «нове» в історії музики існують з давніх-давен, сприяючи запеклим дискусіям, поділяючи світ на консерваторів і новаторів й залишаючи відбиток на наступних століттях, адже твори попередніх композиторів часто слугували одним із джерел натхнення для наступних поколінь композиторів. Увага до минулого могла бути швидкоплинною і обмежитись одним твором, а могла проявлятися більш генералізовано у переломні міжстильові моменти еволюції самосвідомості європейської людини-митця.

Два підходи формують неоднакові форми опрацювання творів минулого. По-перше, це могли бути конкретні приклади запозичення чужої музики, що стає стартом для створення власного опусу: клавірні транскрипції Й. С. Баха скрипкових концертів Вівальді, варіації Брамса на тему Шумана, як своєрідна «ремнісценція» стильової аури великого попередника (на знак пошани видатного композитора), або стилізація звучання гітари в фортепіанних творах Альбеніса,

По-друге, вочевидь складніший і більш опосередкований варіант, коли композитор, поєднавши принципи консервативнішого і прогресивнішого підходів на основі такого міксту утворює цілком несподіваний музично-стильовий напрямок. Одним з найяскравіших прикладів в історії є постать К. Монтеверді, у творах якого на початку XVII століття народжується новий концертний стиль, який, кристалізуючись упродовж наступних десятиліть, призведе до появи нових музичних жанрів. Такі переломні історичні моменти супроводжуються запеклими дискусіями. Диспут К. Монтеверді і Дж. Артузі, що знаменував початок *seconda pratica*, деякі дослідниці Cusick екстраполює на сучасне музикознавство щодо комплексного висвітлення музичних явищ

із залученням історичної, соціальної та культурної складової [94, с. 249]. Інший вчений Дж. Левенберг [109] розглядає дискусію XVII століття під кутом зору проблеми часової відповідності чи невідповідності певної тенденції в мистецтві: йдеться про те, наскільки певні явища чи тенденції в мистецтві були детерміновані історичним контекстом

Певною мірою зі вказаною роллю Монтеверді можна порівняти й інших композиторів. Так, Дж. Перголезі через 100 років після Монтеверді продовжив поєднувати історично-різночасові (в сенсі різностильові) підходи: у багатоголосних номерах уславленої «Stabat Mater» він спирався на поліфонію, у той час як в сольних епізодах дозволяв вільній мелодії у виконанні співака бути продубльованою в оркестрі (наприклад, «*Sujus animam gementem*») і огортати слухача ніжним дотиком різних тембрів або, будучи досить самостійною, відтіняти супровід, вступаючи часом у діалог з оркестром (наприклад, у «*Vidit suum dulcem natum*»).

Міжстильові міксти не зникають, а продовжуються в творах композиторів XIX століття. Наприклад, постать Брамса: щодо визначення його стилю дотепер тривають суперечки, адже попри належність романтичній системі художніх координат мислення у його творах значно яскравіше і рельєфніше, ніж у композиціях інших його сучасників, звучали риси музики віденського музики. Ніколь Грімс у нещодавно виданій монографії стверджує, що музика Брамса утворена «інтелектуальною традицією, на яку спирався композитор» [101, с. 10]. Ця думка – квінтесенція розуміння стилю Й. Брамса, проте її цілком можна екстраполювати і на композиторів XX століття, зокрема, І. Стравінського. Водночас увага до «інтелектуального стильового синтезу» на прикладі Брамса не є випадковою тому, що таке бачення справедливо вважати підґрунтям появи чисельних «нео-» напрямків у творчій практиці XX століття, коли вагомість раціонального підходу вочевидь зростає до тієї міри, що *ratio* починає домінувати над *emotio*. Однак не випадково симфонічні твори Й. Брамса не стають «оптикою» танцювального мистецтва у XX століття, в той час як

оркестрове мислення І. Стравінського не завадило йому навести «міжстильові містки» з соціокультурними потребами усієї Європи і обрати сферу сценічного (візуально-просторового) мистецтва балету як уособлення актуального самовираження, ідентифікації *Я-буття* композитора Новітньої доби.

Міжстильові «містки» у розгортанні *історії як духу сучасності* прокладаються також у випадках, коли чужий твір становить безумовну основу нового й, на перший погляд, зазнає нібито мінімального втручання іншого композитора. Однак йдеться не про виконання барокового твору на небарокових інструментах (хоча і у цьому випадку відтінок «нео-прочитання» стає безсумнівною основою ре інтерпретації старовинного стилю мислення), а звернення до творів своїх попередників із привнесенням відчутного елементу власного світобачення, попри те, що «чужа» композиція залишається константною домінантою. У цьому контексті на думку спадають парафрази і фантазії на популярні теми іншого композитора (Верді, Бізе, Дж. Россіні). Втім, у цих випадках йдеться про суттєву трансформацію музичного матеріалу в наслідок іншої жанрово-комунікативної ситуації.

Більш слушним прикладом, що відповідає умові опори на неперероблений висхідний музичний матеріал, бачиться оркестрова сюїта «Моцартіана» П. Чайковського (1887). Ймовірно, це перша в історії художньо переконлива спроба запропонувати публіці твір, цілком покладений на маловідомі клавірні композиції іншого композитора, однак оркестровані і, відповідно, переосмислені.

Ясна річ, оркестрування (на відміну від інструментування) передбачає додавання нових інструментальних ліній і пластів «звучної матерії» (фактури), зміщення акценту з одного голосу на інший, появу перегукувань, неможливих для виконання в оригінальній версії, але доречних і навіть очікуваних в оркестровій. Саме тому оркестрування а рїогї передбачає трансформування ісходного твору в концепційного плану. Так, у випадку

«Моцартіани» навіть без прослуховування сюїти, дивлячись лише в партитуру, відчувається, як зазвучав Моцарт в оркестрі Чайковського.

Ідея Чайковського виявилась вдалою, і у ХХ столітті звернення до композицій, написаних в інший час і в іншому стилі, триває. Період, що відділяє першу від другої може бути різним. Так у 1922 році М. Равель з ініціативи С. Кусевицького оркестрував цикл «Картинки з виставки» М. Мусоргського (1874), що зробило цикл дуже популярним в Європі. Оригінальний і новий варіант розділяє менше, ніж півстоліття.

Італійський композитор Вінченцо Томмазіні аранжував і оркестрував декілька сонат Д. Скарлатті для Ballets Russes С. Дягілева у 1917 році: між двома версіями – «історичний міст» у два століття! Так сталося і у випадку інтересу І. Стравінського до творчого спадку Перголезі. Gammond пише: «... майже за два століття потому [тобто після смерті Перголезі] його музика отримала нове життя, коли Стравінський адаптував чимало його п'єс, включно з кількома, автентичність яких є сумнівною, у своєму дотепному балеті «Пульчинелла» [98, с. 129].

Необхідно вказати, що впродовж перших десятиліть ХХ століття зацікавленість саме до старовинної музики невпинно зростала. Йдеться не лише про вказане «фактичне» опрацювання барокових творів, а й тяжіння до відтворення «духу» старовини через опрацювання старовинних музичних жанрів або навіть на рівні загальної атмосфери. У цьому сенсі слушно вказати на дослідження В. Ракочі, який пише про реінтерпретацію concerto ripieno, що отримав нове життя у ХХ столітті [119]. Цей жанр для «повного» оркестру без виділених солістів з'явився ще наприкінці XVII століття у творчості Дж. Тореллі. Він зберігав свою популярність завдяки концертам А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та багатьох інших композиторів, проте із закінченням епохи бароко concerto ripieno (як і concerto grosso) цілком поступився сольному інструментальному концерту з симфонічним оркестром. Однак прийшов час, і композитори ХХ століття звернули увагу на цей різновид інструментального концерту і повернули його із забуття.

Першим твором, що відтворив саме атмосферу старовини, став М. Регер в *Konzert im alten Stil* op. 123 (1912), проте більше рис сюїти, ніж концерту. Власне появу концерту для оркестру як прочитання *concerto ripieno* у ХХ столітті став твір П. Гіндеміта «Концерт для оркестру» op. 38 (1925).

Так само сталося і з балетом як жанровим уособлення культурної ідентифікації, носієм специфічної форми мистецького синтезу, який зародився на етапі генези, а потім повертається «на авансцену» музичного театру як «дух нового часу», але уже у свідомості митців – це вже історичний архетип.

Пропонується низка коротких історико-аналітичних есе про виконавську долю старовинних зразків «жанрового міксту» співу та балету, в тому числі, яким чином вони співіснують у сучасному хронотопі на «відстані» 300 років? Матеріалом слугують історіографічні напрацювання дослідників останніх десятиліть, які свідчать про затребуваність проблематики, що представлена у дослідженні (хоча іноді зовсім в інших дискурсах), а також власні аналітичні спостереження.

Історично першими зразками «співу у балеті» були італійські придворні балети ХVІ століття. Однак про них збереглося мало відомостей. Розквіт жанрового міксту «танець+спів» припав на Францію ХVІІ століття. Ці вистави були синтетичними, адже вони поєднували музику, поезію, образотворче мистецтво, спів і декламацію. «Практично кожна постановка балету при дворі ставала подією, що мала вразити присутніх розмахом. Тож факт використання 69 співаків, 28 струнників і 14 лютнистів для супроводу «Балету Арміди», у якому роль демона вогню виконував Людовік ХІІІ, не повинен дивувати», – пише Ж. А. Саді (J. A. Sadie) [128, с. 93].

Ребекка Гарріс-Воррік особливо наголошує на звичності звернення до додаткових виконавців на сцені у *ballets de court*. Ж.-Б. Люллі інколи трактував інструменталістів як дійових осіб в опері, розташовуючи оркестр на сцені (*dramatis personae*) [104, с.189]. Жером де Ля Горс вказує ще на один приклад масштабних вистав — фінал «Принцеси Еліди» Ж.-Б. Люллі (1664).

Участь понад 50 осіб є унікальним явищем, як на початок XVII століття. Примітним є й факт, що частина оркестрантів грала на сцені [100, с. 108]. Виходячи з такої значної кількості музикантів цілком вірогідним є припустити, що частина з них (до того ж переодягнені у костюми фавнів) могли виступати безслівними дійовими особами. Це трансформує очікуваний утилітарно-функціональний підхід до інструменталіста (коли він грає на флейті чи скрипці він акомпанує співакам на сцені) на універсально-творчий: в окремих сценах інструменталіст може виконувати драматичну роль. У такий спосіб поєднання танців, співу і драматичної гри узвичаювалось, ставало естетичною нормою: адже кожний виконавець міг виступати незалежно від волі композитора чи постановника, бути пасивною або активною дійовою особою, впливати на сценічну дію прямо чи опосередковано, вийти на перший план чи залишатись представником «масовки».

У другій половині XX століття настає ренесанс інтересу до традицій жанру опери-балету. Наведемо критичний аналіз української дослідниці В. Бійо [11], чий матеріал присвячений інтерпретації французької ліричної трагедії Ж.-Б. Люлі «Атіс» під кутом зору її автентичного виконання в наш час (версія режисера Ж.-М. Віллежє, хореографія Ф. Ланселот, диригента В. Крісті). Авторка відзначає роль танцю як питомої ознаки повсякденного буття французького двору в загалі, і зокрема, танцювального дивертисменту (сюїта), що слугував композиційною основою оперної дії. Наприклад, обговорюються два лаконічні хореографічні фрагменти з Прологу – сарабандт для виходу Флори і гавот [11, с.17]. За сюжетом, тут діють переважно міфологічні істоти: дванадцять німф, яких грали чоловіки.

Авторка статті вказує, що «жінки не з'являлися на сцені в ті часи, їхні ролі виконували чоловіки, включаючи короля (який міг танцювати будь-які ролі)... Танці, написані значно пізніше, у 1712 році, підкоряються принципу «французького саду»: сцена має чітку «вісь композиції», яка є ключовою точкою декорованого простору, який організований за законами чіткої

симетрії і строгої геометрії. «Як правило, такий стиль ландшафтного дизайну реалізують на плоских поверхнях.

Отже, нотне письмо показує танець, зверху, наче з пташиного польоту. На партитурній сторінці ліричної трагедії Жана-Батіста Люллі “Атіс” зображено танцювальний майданчик, на якому зверху – музичний акомпанемент для майстра танцю своїм студентам [11, с. 18]. Нарешті, головні відомості про хореографію: «Танцюристи рухаються по сцені за траєкторіями, що накреслені у просторі. Такі траєкторії становлять музичні фрази. До цього додані кроки, всі дуже складні – plies, elevés, tombes, glissés, frottés etc. Насправді? вони працюють уздовж стежки саду. Постановники мали величезний основний фонд бальних і театральних танців, який був опублікований між 1700 і 1712 роками...» (там само).

На думку Ж.-М. Віллежє, те, як він і Ф. Ланселот виконували хореографічну роботу, більшою мірою було даниною традиції хореографа Л.-Г. Пекура, одного з перших французьких професійних балетних діячів. Режисер наголосив: “Ніхто не може досягнути автентичності. Але ми можемо досягнути манери виконання музики, про яку ми краще інформовані історично, ніж коли-небудь до того. Я не можу сказати, наскільки те, що я роблю наближується до Люллі. Проте я використовував багато джерел і порад тих часів, тому ця музика наближається до оригіналу» [11].

В. Бійо, аналізуючи постановку ліричної трагедії “Атіс” Ж.-М. Віллежє та В. Крісті, робить висновок, що роль режисера, визнаного головним творцем музичного спектаклю, з часом стає все більш значущою, тому в постановці збільшується значення візуально-пластичного компоненту. У постановці знаних інтерпретаторів через балет відзначено загальну рису французької оперної традиції – пошук і втілення національної своєрідності, що проявилася вже у творчості Ж.-Б. Люллі у вигляді тяжіння до національних сюжетів та національних музично-театральних особливостей. Інакше кажучи, композитор створив музику відповідно до існуючих смаків та норм придворного середовища та самого короля. І цей історико-культурний

контекст постає архетипом до мистецького явища під назвою «опера-балет» доби французького бароко.

Окрему увагу слід звернути на **автентичний** підхід до диригентської інтерпретації музики оперного спектаклю. Критеріями автентичного виконавства для Валерія Бійо (постановника) є використання сучасних інструментів-реконструкцій, створених за зразком оригінальних: це віола да гамба, клавесин, орган, торба, лютня та інші. Ще одним критерієм є камерний хор, оскільки масштабний хор не був властивий музиці в епоху бароко. Також використання орнаментики, темпів, аранжування – того, що в оригінальних нотах не міститься, однак ансамбль старовинної музики “Квітучі мистецтва” вносить у своє “перетворення”, блискуче відтворивши старовинну техніку гри (аплікатуру, штрихи, динамічні нюанси).

Прикладом сучасної ре-інтерпретації (нового трактування) жанру «балету зі співом» може слугувати одна з новітніх театральних версій популярного твору **Ж.-Ф. Рамо «Галантна Індія»**. Зокрема, другий акт «Дикарські танці», зміст якого вражає сучасного глядача екзотикою уявлень про умовний Схід (замість Індії дія відбувається в індіанській Америці).

Цей акт заснований на музичному жанрі «рондо», який має пісенну форму: $A A_1 A_2 A_3$ – що будується на варіюванні основної теми, з невеличким контрастом у першому епізоді (за схемою « $a a^+ v a_1$ »). Магічне враження надає остінатне звучання тамбурину, з якого починається загальне звучання другого акту балетної дії. На його 4-хдольний метр поліфонічно «накладаються» хореографічні лінії (вихід танцівників), кожна зі своєю символікою різних істот (міфологічних та реальних персонажів сюжету опери – Вождя та його Дружини). Першими виходять символічні звірі (буйволи), чії тілесні рухи уособлюють еротичний «низ» (лібідо, за З. Фрейдом). За принципом контрапункту додаються більш людяні живі («душевні») істоти: тамбурин тут зникає, м’яко й ніжно співають скрипки.

Нарешті, з’являються два солісти (баритон і сопрано) у супроводі хору. Разом усі персонажі утворюють символічну партитуру балету як концепції, в

якій чітко простежується ієрархія мистецького синтезу, унаочнюючи певну ідею – вертикаль живого світу: від пластики руху до співу, який уособлює божественну сутність людини. Можливо, це ідея Порядку, що долає фізичні зв'язки землі та Еросу, який загрожує людині сходженням до звіра через її приналежності до Природи.

Вочевидь, поява співу (партії сопрано і баритону, організованих вкрай складно, за технікою імітації) увінчує «картину світу», зводячи нанівець магію ритму та повтору (знаки «примітивної» цивілізації, за сюжетом), нібито унаочнюючи еволюцію людини в її культурному бутті: від руху примітивного, *тілесного* (буйволи та міфологічні істоти) через *душевний стан* (одухотворений танок), й нарешті, з появою співу – вищу іпостась людини через її належність до образу та Подоби Божої (християнське визначення людини: адже європейці «завезли» на язичницькі землі свою релігію).

Ясна річ, інтерпретаційна версія, яку ми проаналізувала, належить сучасним французьким хореографам і виконавцям, і є вільним художнім перекладом (те, що звуть «ре-інтерпретацією») оригінального твору в жанрі опери-балету Ж.-Ф. Рамо. Слід вказати на сучасні постанови цього неперевершеного зразка барокової культури в часопросторі мистецької Європи. Відомості про це містяться у цікавій статті Т.Казначеевої: «Оригінальність і новаторство опери-балету «Les Indes Galantes» призвели до численних постановок як у сучасну для Ж. П. Рамо епоху, так і в ХХ столітті (у Парижі, Флоренції, Бордо, Нью-Йорк) і ХХІ (у Цюріху, Феррарі, Москві). Т. Казначеева наводить інші приклади: «У ХХ столітті, в 1923 році, опера-балет «Падмаваті» Альбера Русселя на лібрето Л. Лалуа був поставлений у Гранд-Опера за автентичними ладами та мелодіями, незвичайним чином відтворюючи індійську атмосферу ХІІІ ст. У постановці «Чудесного театру» (1948) композитор Ганс Вернер Генце, за художнім виражальних засобів жанру опери-балету, ставить питання про співвідношення між театральним перформансом і реальністю» [40, с. 263].

Постать німецького композитора Г.Ф.Генделя (який багато пропрацював у Англії) як творця універсального музично-європейського стилю не може не приваблювати синтезом різних оперних шкіл і жанрово-стилістичних засад. Численні арії з опер Г. Ф. Генделя є високохудожнім вокальним спадком, що складає «пролегомени» перекласичної європейської опери та входять в обов'язків навчально-освітню програму вищої вокальної освіти сучасного співака. Вони сповнені вишуканим мелодичним і гармонічним багатством та психологічною глибиною. Роль танцювальності в системі жанрових засад оперного стилю Г.Ф.Генделя є функціонально різноманітною, оскільки композитор, з одного боку, втілює високі ідеали античного мистецтва; звідси стилізація танцю як загальноновизнаної *форми культурного буття* аристократичних салонів, бальних (пасакаля, менует, жига, сарабанда, гавот, сициліана); з іншого боку, його зразки втілення танцювальності оздоблені красою зразків народної пісенності і танцювальності, яку він спостерігав за межами великих міст Європи.

Г. Гендель разом із іншими музикантами та поетами «Аркадської академії» тогочасного європейського суспільства прагнув нового музичного ідеалу – втілення образів ідилії, як пастушого життя, що продовжує традиції античності в новому християнському ключі. Серед 47 опер вирізняється жанр пасторалі: як образ ідеального світу світ Божий (Христос – Пастирь – пастух) що вписаний в барокову картину двосвіття. Йому контрастує світ земний, в де люди прагнуть гармонії з природою, любові до Бога, але натикаються на перепони власних гріхів і страждань; звідси героїчні або трагічні сторінки арій його персонажів. Якщо перегорнути сторінки репертуарних арій з опер та ораторій Г. Генделя, то можна відзначити переважання героїчних речитативів, що чергуються з пасторальними або наративно-ліричними аріями героїв музичної драматургії. Так, у першій в творчості митця пасторалі під назвою «Флориндо» зустрічаємо досвід освоєння німецьким композитором вишуканого стилю італійського вокального мистецтва *bel canto* з наївними мелодіями в дусі народної пісенності. У третій пасторальній

опері «Вірний пастух» в основній частині вистави переважають такі стилістичні риси, як танцювальність, драматизація дивертисментних номерів, сполука елегантного руху з глибиною втіленого афекту як естетичної норми мистецтва прекрасного співу (*bel canto*)). «Ацис і Галатея» стала відкриттям вдалого художнього методу – об'єднання пасторальності з героїчною патетикою, двох типів афектів, що характерні для показу людини барокової картини світу, притаманної для Генделя й надалі. Остання опера на античну тематику «Гименей» є зразком пізнього стилю композитора з відбитком драматизації пасторального жанру.

Ре-інтерпретація старовинної арії в навчальній та концертній практиці молодих вокалістів (досвід виконавських спостережень). Питаннями ре-інтерпретації, зокрема, пасторальним та героїчним типом аріозного співу в творах Г. Генделя, займається особливий розділ музикознавства, який отримав назву «історично обізнаного (поінформованого)» виконавства (див. : про це праці Н. Арнокура [6], О.Круглової [45], Ю. Ніколаєвської [56]). Перед співаками постає завдання досконало оволодіти теорією (поетикою) музичної культури бароко, зануритися в її історію, спосіб світовідчуття людини тієї доби. У створенні адекватної інтерпретації старовинного зразка в сучасних умовах комунікації зі слухачем співак потребує вміння тлумачити незвичний нотний текст з урахуванням певної умовності нотного запису творів тієї епохи, що детально не фіксував темпових, динамічних, артикуляційних аспектів виконання. Оздоблення основної канви мелодичної лінії розмаїттям прикрас, орнаментальне варіювання мелодичного контуру входило у сферу прояву індивідуального хисту співака, його вміння та творчого обдарування.

Показовою є з точки зору виконавської специфіки відчуття пасторального стилю арія Ациса з другої сцени 1-го акту опери Г. Ф. Генделя «Ацис і Галатея» (1718)⁴. В цілому ми вбачаємо когнітивний

⁴ Ми спиралися на наступний матеріал для досвіду прослуховування та слухового аналізу: прем'єрна в Україні постановка «Ацис і Галатея»: барокова опера від незалежного музичного проекту «OPEN OPERA UKRAINE» (Ацис - Сергій Колесник) [час: 36:50], Національна опера Ірландія «Opera Theatre Company's

дисонанс між музичним та режисерським планами цієї вистави. Можна погодитися з думкою Хуан Лея, що спів є відповідним, однак режисерсько-постановочний аспект не підтверджує ідеально-духовний план задуму композитора доби бароко: «осучаснені вистави попри чудову складову нівелюють пасторальність у сценічному втіленні сюжету» [73].

Танцювальний граціозний «культурний код» – рух та дух сициліани і утримувати його протягом усього твору. Якості звукоутворення і пошук тембрової фарби обумовлені опорою на «світлому» кольорі голосної літери «а», завдяючи близькій, спрямованій вперед подачі звуку. Син Фавна пастух Ацис з герлигою у руках співає сициліану на буколістичну поезію: *«Де знайти мою милу? Вкажіть мені шлях, духи гір! О, чи не бачили ви її? Чи вона гулюєв році, чи купається в фонтанах? Де знайти мою милу?..»*.

У наведеному вербальному тексті безпосередньо вказано на принцип арії *Da caro*. Їх типова структура та жанрово-стилістичні особливості характеризують закони риторичної диспозиції, тобто закони ораторського мистецтва з похідними від естетики доби системою афектів (душевних станів людини, які відрізняються від подальших стилів довготривалістю перебування в одному структурному хронотопі та семантичною визначеністю духовних цінностей буття). Цінним для вокаліста є вміння слухати вертикаль–гармонічну структуру і в той же час чути себе, щоб вписати мелодичну лінію своєї партії в загальну партитуру.

Орнаментика. Наявність орнаментування і варіювання мелодичної лінії під час повторення першого розділу арії *da caro* та в каденціях є основним показником стильного виконання. Вибір мелізматики, плавне (щаблеве) заповнення стрибків у протилежному русі, оспівування основних тонів мелодії – найважливіші в стильовому відношенні завдання співака-інтерпретатора старовинної музики.

Інструментальний тип звучання голосу – ще одна естетична настанова в трактуванні вокальних творів доби бароко, О. Круглова радить молодим виконавцям мати на увазі рівний, наповнений м'яким тембром, чистий звук флейтистів, скрипалів, чембалістів, зосередитись перш за все на кристалній чистоті, м'якості, рівності ведення звукової лінії. Справа в тому, голосова вібрація того часу відрізнялася від норм вібрато сучасного виконавства. Вона була «біднішою», «контрольованою» виконавцем та трактувалася виключно як засіб виразності. Важливим для виконавців є також навик володіння гнучким звуком, без психологічних перевантажень. В роботі над вдосконаленням еластичної гнучкості голосу співаки виконували вправи практики співу *messa di voce* як мистецтва вокального філірування. «Філіровка була основою вокального мистецтва того часу» [45, с. 15].

Вірна сучасна виконавська інтерпретація вокального твору цієї доби, має містити органічні виразні орнаментації та вільні імпровізації на їх основі. У роботі над арією викладачі вокалу радять створити оригінальну версію з «вибудованими» орнаментаціями, підготовленою завчасно і зафіксованою імпровізацією в каденції та продуманим до дрібниць варіюванням репризної частини.

Виокремлюють дві форми вокально-технічного виконання прикрас : перша – це підкреслено акцентоване виконання мелізматики, то друга – легкі «летючі» пасажі. Виконання другої форми вимагає досконалої координації гортані, гнучкості та легкості у подачі дихання при співі легато, абсолютно точного тонкого інтонування рулад. Типові (звичаєві) для італійського стилю орнаментальні елементи мелодики (зафіксовані композитором трелі, групетто, форшлаги, нахшлаги, шлейфери, морденти), а також «довільні» французькі прикраси (або «манери») виконувалися у відповідності до виявлення за текстом і розуміння головного афекту. У виконавському мистецтві епохи бароко втілення певного афекту відгравало першорядну роль: спів великою мірою залежав від виразної мовної інтонації. Найважливішою вимогою до співака була (і залишається!) чиста і зрозуміла

вимова поетичного тексту. Ключовим моментом у роботі над інтерпретацією творів цієї епохи виявлення та втілення афекту, що у свою чергу зумовлює вибір темпів, динаміки, певної тембральної специфіки голосу, характеру артикуляції, а також мелодичної та ритмічної орнаментики.

Основний принцип вокально-виконавської специфіки барочної динаміки - *трикутна динаміка* (термін О. Круглової [45]) – виявляється при поступовому зниженні гучності під час підвищення теситури.

Однією із важливих стильових особливостей музики доби бароко дослідники називають *умовність темпу*. Його трактування мало визначальну роль серед інших засобів виразності. Суттєвим у цьому аспекті виявляється усвідомлення пластики руху, що ґрунтується на танцювальних жанрах. Вокальні твори містять жанрові риси популярних у той час в придворному оточенні танців, містять ритмічні структури та інші характеристики жиги, сарабанди, гавоту, буре, сициліани та ін. Поширеними є приклади оперних арій-сарабанд, арій-гавотів, арій-сициліан.

Динаміка і нюансування. Гнучкість переходів динамічної шкали (сили звучання) співацького голосу під час виконання старовинної арії розподіляється за принципом «трикутника», а також скромність і контрольованість співочого вібрато виключно на довгих звуках, в які слід «входити» м'яко. Майстерність у виконанні мотивів «відлуння», працювати «вузьким тоном» на мелізматичних прикрасах. Бажано досягти такої міри свободи (технічної та художньо-чутливої) щоб співак міг сам насолоджуватися своїм голосом під час виконання.

Для барокової стилістики від співака очікують точного виконання фонетичних вказівок: розподілу дихання на довгі склади, що виспівуються на голосній літері; вимови ключових слів вербального тексту, від яких залежить розуміння образу, поведінки героя, персонажу.

Одним з найпопулярніших звернень до творчості Генделя по праву вважається арія Гримвальда з опери «Роделінда, королева Лонгобардії» – музична вистава у трьох діях на лібретто Нікола Франческо Хайма.

Гримвальд - герцог Беневенто та узурпатор трону Бертаріда. Відомо, що у прем'єрному показі твору 13 лютого 1725 р. зазначену партію виконував Франческо Борозіні.

В арії Гримвальда яскраво виражені жанрові риси сициліани (*siciliana*), народного танцю стриманого темпу у розмірі 6/8 або 12/8, або танцювальної пісні, поширеної в пасторальній опері, і звідти вже поширеного на інші жанри європейського ареалу аж до кінця XIX століття. Мелодика танцю підкорена спокійному руху, тому й не дуже виразна, індивідуалізована. Жанрова основа арії увиразнює особливий стан душі Гримвальда, що занурився у кращі спогади далеких щасливих днів життя; отже, танець – як згадка про світське життя на балах та розвагах, що свідчать про аристократичний стиль життя героя. Гармонійний стан його душі навіяний спокоем і красою природи, що примусило забути про важкі роздуми та каяття. Характерний для сициліани повільний темп - *Larghetto*, трошки прискорюється в середній частині (*etwas belebt*). Викладачі співу визначають як головну складність, поступове і рівне виконання *cresc.* та *dim*, що вимагає майстерності регулювання співочого дихання.

Звуковим ідеалом можна вважати виконавську версію арії Гримвальда ми обрали її трактування Томасом Эрланком [3:21:09] на Фестивалі «Георг Фридріх Гендель: світ горний та світ дольний». Блискучий склад виконавців забезпечили високий художній рівень концертної презентації твору⁵.

Аналіз виконавської інтерпретації Томаса Эрланка виявив ретельну роботу співака над музичним текстом: вишукане оздоблення мелодичною та ритмічною орнаментикою каденції, а також варійованої репризи за змішаним мелізматично-пасажним принципом. Артикуляція відповідна пасторальному характеру музики. З трьох форм музичної артикуляції, типових для виконавської практики доби бароко (легатна, маркатована, змішана),

⁵ Партії виконували : Роделінда – Анна Девін (сопрано), Бертарід – Йестін Девіс (контратенор), Едвіга – Марина де Лізо (меццо-сопрано), Гримоальд – Томас Эрланк (тенор), Гарібальд – Еван Хьюз (бас-баритон), Унульф – Том Скотт-Кауелл (контратенор), Державний академічний камерний оркестр Росії (диригент – Кристофер Мулдс).

аналізовану версію охарактеризує саме легатна, що відповідає головному афекту твору та співучості, як характерній рисі жанру сициліани. Головними вокально-технічними установками для інтерпретації цього твору є: досить скросне контрольоване використання вібрато, виключно на довгих звуках і не з самого початку їх виконання; поступове зменшення гучності під час підвищення теситури; гнучкість подачі дихання та фразування; м'який, «летючий» звук красивого природного тембру, що повністю відповідає барочному вокалу, його звуковому естетичному ідеалу.

Резюме. При ре-інтерпретації старовинної барокової арії важливо враховувати наступні естетичні принципи:

- перевага різких змін–протиставлень контрастних відтінків (*forte* або *piano*) над рухливими нюансами (*crescendo* / *diminuendo* на той час ще не були відомі і не використовувались);
- велика міра умовності запису та велика виконавська свобода співаків-віртуозів зумовлює необхідність самостійного вибору нюансування, не обмежуючись композиторськими вказівками;
- принцип «ритмічної динаміки» вказує на вірогіднішу відповідність повільного руху тихій динаміці, тоді як швидкому - гучнішій;
- широке застосування ефекту «луни», коли під час повторення музичного матеріалу, відбувається контрастне проведення, таким чином диференціюючи динамічно мелодичний малюнок;
- принцип «трикутної динаміки» - зменшення гучності під час підвищення теситури.

**

Тепер у своєму пунктиром означеному панорамного огляді зробимо «стилістичну модуляцію» до іншого театрального феномену – показового для теми дослідження та його предмету «спів у балеті». Умовно кажучи, це – **Дух «Пульчинели» І. Стравінського.** Композитор точно визначив жанр свого спільного з С. Дягілєвим «дитя» – «балет зі співом». За словами знаної «стравінськознавиці» Н. Брагінської, – це зразок *pasticcio*, оскільки партитура

твору зроблена з різних фрагментів музики XVIII ст., віднайдених імпресаріо в бібліотеках Неаполя і Лондона. «Важливо, що авторство практично усіх вокальних фрагментів, запозичених І. Стравінським, належать Дж. Перголезі (commedie musicali «Закоханий брат» і «Фламініо», кантата № 1), в той час як інструментальні фрагменти належать іншим авторам [90, с. 361].

Упродовж 1910-х років зростаюча увага Стравінського до балетної музики сприяла становленню її однієї важливої риси: «нестандартному» підході композитора і постановника (М. Фокіна, В. Мейерхольда) до *функцій актора* у виставі. Перш за все, йдеться про тих, хто не вимовляє ні звуку протягом вистави, а виступає у функції драматичного актора. Так вчинив Мейерхольд у постановці 1918 року «Солов'я» у Маріїнському театрі [125, с. 31]. Так було і в «новій формі музичної драми», про що пише М. Олівер [116, с.77] – у «Байці про лисицю, півня, kota та барана» (1916), в якій чотири солісти-співаки не беруть участь у виставі напряму, адже вони знаходяться в оркестровій ямі поза видимої глядачу зони. Водночас ті, хто танцює на сцені, рухами втілюють сюжет, який озвучують співаки. Отже, танок і спів не лише доручено різним акторам, ба більше – їх розведено на певну відстань так, аби глядач співаків не бачив. Блискуче, ретельне продумане розмежування *dramatis personae* і співаків.

Невеликий оркестр (лише 15 виконавців) підкреслює камерність «Байки» (твір для виконання у своїй вітальні замовила для американка Віннаретта Зінгер); водночас він примітний уваги дослідника безсумнівними сонорними пошуками Стравінського щодо відтворення тембрів російських народних інструментів та імітацій архаїчного звучання у поєднанні з сучасною музичною мовою.

В українській музиці є свій блискучий аналог – Концерт для оркестру «Карпатський» М. Скорика, в якому композитор використав схожі техніки оркестрування (імітація народних інструментів засобами академічних, ефект старовинного звучання, попри сучасну музичну мову тощо). Тож «Байку про лисицю, півня, kota та барана» справедливо визначити, як важливий

поворотний момент у театральній кар'єрі Стравінського в сенсі становлення концепції «функціонального розділення» дійових осіб (що знайде своє продовження пізніше в опері-ораторії «Цар Едіп» з виконавцями, як «живими» статуями) та сонорних експериментів, які втілює чисельно невеликий оркестр (наступним етапом є «Весіллячко» з його неймовірним поєднанням чотирьох роялів і ударних інструментів, які, однак, утворюють надзвичайно широкий спектр звуків). Укріплення вказаних тенденцій до синтезу різних епох, зокрема, дедалі зростаючій зацікавленості до цінності старовинної барокової музики (її мелодики, музичних форм, образної аури) в поєднанні з довірою Стравінського до інтуїції, яка дотепер жодного разу не підвела його друга С. Дягілева, утворили належне підґрунтя для появи наступного балету Стравінського – «Пульчинели» (1919–1920).

У світлі вказаних тенденцій зацікавлення Стравінським ідеєю написання балету з опорою на барокову музику (на замовлення Ballets Russes С.Дягілева) виглядає цілком логічним і навіть очікуваним, хоча згода композитора не була миттєвою.

Ідея Дягілева щодо опрацювання творів Перголезі і звернення до сюжету *comedia dell'arte* здалась Стравінському «ексцентричною» чи навіть «цинічною» через неналежність моменту для такої праці, вважає М. Олівер [116; с.92]. Втім, це лише один підхід: адже слід врахувати факт, що після руйнівних подій першої світової війни і революції в Росії, які зламали уставлені зв'язки між учасниками Ballets Russes і батьківщиною, вочевидь могла існувати потреба у диверсифікації сюжетів, їх інтернаціоналізації з метою зацікавити європейського слухача не лише екзотикою «загадкової країни», а й більш традиційними сюжетами різних європейських країн. Це мало б вдихнути нове життя у гастролі колективу й сприяти стабільному фінансовому положенню. Ще однією ціллю міг бути факт опори на лірично-наспівний, інтонаційно знайомий європейським слухачам матеріал, реконструйований і вплетений у новий історичний контекст. Власне реінкарнація музики двохсотлітньої давнини у післявоєнній зруйнованій

Європі несла позитивне емоційне зарядження. Музика Перголезі – ніби звернення до свого коріння для європейця. С. Дягілев, без сумніву, був досить практичною людиною, і саме його уславлена інтуїція могла підказати йому потребу безпрограшного і своєчасного звернення до *comedia dell'arte*. Він мав «проникливий погляд на свою нову італійську аудиторію» [113; с. 92], якій Дягілев із значним успіхом уже представив балети «Чарівна лавка» (музика Россіні в оркестровці Респігі) та «Леді у доброму гуморі» (музика Скарлатті в оркестровці Томмазіні). Тож несподівана, на перший погляд, ідея балету на музику Перголезі, яку мав «переглянути» композитор ХХ століття, могла мати і цілком практичне, і як не дивно, слушне історичне підґрунтя.

Як і всі фактично проекти *Ballets Russes*, «Пульчинелла» так само мала на меті зібрати широке коло відомих діячів мистецтва разом. Мерилін Мікер слушно пише, що «успіх та художня переконливість, яку мали *Ballets Russes* між 1909 та 1929 роками, завдячували, насамперед, генію Дягілева розгледіти особливі таланту і прихильності митців у його колі для привнесення найбільш доречного з цього у кожний з його проєктів» [112, с. 76]. А. Шувалофф цитує Сержа Лифаря, який пише про те, що «Дягілев розширив межі театральної та музичної виразності, запрошуючи до праці Пікассо, Матісса, Грі, Ернста і Міро» [126, с. 12]. Йдеться про вплив пластичних образів нового мислення у живописі, якій справиви вплив на музичну пластику образного мислення (мовлення) І.Стравінського.

Без сумніву, співпраця славетних діячів різних видів мистецтв, попри їх нескінченні творчі й, вочевидь, часом дуже емоційні дискусії, уможливило збагачення танцю лінеарною експресією, яка віддзеркалила новітній підхід жанру балету, втілений Равелем, Стравінським, де Фалья. Це, своєю чергою, знаменувало перевтілення примхливо-ефемерного балету ХІХ століття на афектно-реальний з новими засобами виразності не лише в музичній площині (насамперед, у ритмічній сфері, однак і щодо тембрових і звукообразжальних ефектів, як у балетах Стравінського «Петрушка» з солюючим фортепіано,

«Пульчинелла» зі співом з оркестровою ями або «Весіллячку» з цілком незвичним за визначенням переліком інструментів), а й в оформленні вистав і костюмах авторства А. Бенуа, Л. Бакста і П. Пікассо.

Формат, обраний Стравінським і Дягілевым для втілення *comedia dell'arte* у 20-і роки прийдешнього століття, не виглядає випадковим: використання **співу у балеті** має коріння у згаданому функціональному розмежуванні дійових осіб у попередніх постановках Стравінського та в природі музики Перголезі. Не можна сказати, що використання людського голосу в балетній виставі 1920-х років – це інновація і відкриття Стравінського. Коріння такого поєднання слід шукати в музиці XVI–XVII століть – французьких *ballets de court*, про що йшлося на сторінках пропонованого дослідження (див. підрозділи 1.1).

Вокальна партія в балеті практично ніколи не трактується композиторами, як рівна оркестровим інструментам: вагомість тембру людського голосу значно більша. Спів у балеті можна порівняти з випадками, коли композитори залучають незвичний тембр до складу оркестру: рідкісний тембр утворює смисловий наголос, він обов'язково солує і практично ніколи не розчиняється в грандіозному звучанні (прикладом є мандоліна в опері Вагнера «Нюрнберзькі майстерзінгери», поштовий ріжок у Третій симфонії Малера, челеста у балеті «Лускунчик» Чайковського, контрафагот у симфонічному скерцо «Учень чародія» П. Дюка та багато інших прикладів).

Розмірковуючи щодо використання співу у балеті (чи принаймні, у жанрі близькому до балету) XVIII століття, у першу чергу слід вказати на одноактні вистави Ж.-Ф. Рамо, яким була притаманна опора на балетні номери, проте використання голосу залишилось у спадок традиції *ballets du court* і стало однією з визначальних рис цих нетривалих спектаклів. Найбільш цікавим у музичному відношенні серед них є «Пігмаліон» (1748) із драматичною роллю Статуї. Жанр «Пігмаліону» визначають неоднаково: так, Кутберт Гердлстоун вважає, що це – одноактна п'єса, в якій «драма на

першому, а балет на останньому місці [цит. за: Girdlestone, C. M. (1969). Jean-Philippe Rameau: his life and work. Dover Publications, с. 463].

Вистава примітна знаковістю здатності співати (мовити), порівняно з роллю драматичного актора без слів. Під впливом нескінченною послідовності танців, кожен з яких триваліший за попередній (Пігмаліон у відчаї намагається вдихнути життя у своє кам'яне творіння), врешті-решт Статуя оживає, робить кілька непевних кроків і починає співати. Саме її ніжний, тендітний, ледь тремтячий голос стає символом дива і означає якісне перевтілення німої кам'яної Статуї на реальну і живу жінку неймовірної вроди – Галатею.

У ХІХ столітті композитори також, хоча і вкрай нечасто, звертались до співу як незвичного й особливого прийому виразності в балеті. Йдеться про балет «Лускунчик» Чайковського: в кінці першої дії композитор використав дитячий хор. У цьому творі сценічна та емоційна ситуація зовсім інша, ніж в «Пігмаліоні». Композитор звернувся до співу групи дітей, тому що йдеться про загально дитяче свято, а не про інтимну історію двох осіб, як було у Рамо. Звідси вибір на користь звучання колективу і опора на тембри лише дитячих, а не дорослих, голосів. Дитячі чисті голоси стають символом безтурботного, безмежного щастя («Вальс сніжинок»): в дитинстві здається, що всі, навіть заплутані історії і серйозні битви закінчувались лише щасливо, навіть якщо й залишиться присмак гіркоти через те, що вся історія була лише чарівним сном. У дитячого хору є ще одна особлива функція: накладаючись на інструментальні тембри в оркестрі, вони, ніби ковдрою, огортають їх, додатково посилюючи теплий відтінок струнних інструментів і нейтралізуючи прохолодні за визначенням флейти.

Н. Брагінська [90] наводить аналіз, зроблений іншим дослідником (Карр), який вона цитує, щоб надати уявлення про первинні музичні тексти, що стали тематичними сегментами «Пульчинели». З 25-ти «чужих» текстів — 14, більше половини є вокальними. При цьому «хронометраж вокального є меншим за хореографічні номери: він дорівнює 12 хвилин з 39 хвилин співу,

останнє належить інструментально-хореографічному, тобто менш ніж третина одноактного балету і 8 сцен. Іншими словами, в партитурі балету І. Стравінського «Пульчинелле» існує розосереджена вокальна сюїта з 9 номерів, які виконують сопрано, тенор або бас (в різних ансамблевих версіях). Наведемо з них ті, що виконуються за участі високих голосів:

- I. *Larghetto* «*Mentre l'erbetta*» (тенор) — «Фламініо», I акт (арія Полідоро);
- II. *Allegretto* «*Contento forse vivere*» (сопрано) — арія з кантати «Світло моїх очей»;
- V. *Larghetto* «*Chi dise*» (тенор) «Закоханий брат», II акт (канцона Ваннелли)
- VI. *Allegro* «*Nce sta quaccuna*» (дует сопрано та тенора) — там само
- VII. *Presto* «*Una te fa la nzemprese*» (тенор) — там само
- VIII. *Andantino* «*Se tu m'ami*» (сопрано) — арієтта А. Паризотті» [90, с. 363].

Далі йдеться, про хронометраж музичних номерів в оригіналі і у новій версії, адаптованої для балету. «Не всі вокальні теми використані у повному вигляді; так, найбільший вокальний (тріо «*Sento dire*») звучить 2 хвилини 15 секунд, найменший (дует «*Nce sta quaccuna*») – 35 секунд. В деяких випадках композитор зробив інструменталізацію висхідного вокального зразка, наприклад, у разі з канцоною Кеккі з «Фламініо», у версії І. Стравінського – мініваріант *Scheltlied*, комічної «бранливої пісні».

У клавирі «Пульчинели» (1920) всі програмні ремарки мінімізовані до «короткого змісту» неаполитанської комедії на зворотному аркуші титулу; тобто нотний текст повністю вільний від позамузичних коментарів» [там само].

Упродовж перших десятиліть ХХ століття було іншими митцями було написано ще кілька балетів, у яких прозвучить спів (вокал). Передусім, це балет «Дафніс і Хлоя» М. Равеля (1909) (автор визначив її, як *symphonie chorégraphique* – хореографічна симфонія, що вочевидь співзвучно з «танцювальною симфонією» Ж.-Ф. Ребеля). У Равеля, як і в «Лускунчику», задіяно що співає без слів. Однак це «дорослий» хор, адже історія про кохання – це історія про юнаків, а не дітей. Хор (і спів без слів загалом)

символізує місце і час дії: Древня Греція. Використання хору також підкреслює, що це історія людей, а не небожителів: попри всю міфологічність сюжету і чарівне втручання богів, аби покарати розбійників, танцівники на сцені втілюють історію кохання земних істот – людей. Окрім того, Равель знайшов особливий тембровий ефект, адже всі учасники хору співають із закритими ротами (*murmure*). Це додає об'ємності і просторовості звучанню і водночас утворює відтінок відстороненості: вважають, що хор у виставах Древньої Греції супроводжував, коментуючи, дійство, однак ніколи не виступав активною дійовою особою. Тож і у Равеля це не окремі співаки, як у «Байці» чи «Пульчинелі» Стравінського, а хор з підкреслено розмитим звучанням ніби на межі людського і небесного світів.

Ще одним прикладом використання співу у балеті є «Любов-чарівниця» М. де Фалья (1915). Цей балет також віддзеркалює вже сталі тенденції перших десятиліть ХХ століття: сюжет про людей, однак з відтінком чарівності (історія про кохання, в якій одна з дійових осіб є приви́дом); невеликий оркестр, склад якого, втім, передбачає утворення незвичних тембрових ефектів (до оркестру включено фортепіано і дзвони, а гобой часто використовується для імітації звучання *gaita* – арабського духового інструмента, поширеного в Іспанії); використання співу (низький жіночий голос, якому доручено 4 вокальні номери) стає символом національної належності дійства (іспанські пісні, виконані контральто, у супроводі імітацій гітарного звучання, фортепіано і дзвонів). Успіх балету був зумовлений «внутрішнім ритмом, багатством його оркестру і особливо містичним і завжди глибоко людяним почуттям» [97, с. 84], який і утворює включення вокальних номерів: співацький голос додає чутливості, духовного ріднесення завдяки «енергіям» звукоутворення (зв'язок фізичного, психічного та духовного плавнів мистецтва співу).

Однак не всі музикознавці розділяють бачення неокласицизму, як позитивного явища. На думку Чарльза Розена «неокласицизм є агресивною схоластикою: це мистецтво, що потребує доказу» [Rosen, 1997; с.171]. На

думку дослідника, у випадку «нео» практика виявляється надто прив'язаною до теорії і ця штучність спотворює їх звичайні, вільні, дещо «заплутані» відносини, що має наслідком «самозречення та стриманість, які стають невідрізними від “збочення”» [иам само].

Виклики, що поставали у процесі праці над «Пульчинелою» та наступними композиціями не бентежили ні Стравінського, ні тим більш Дягілева, адже обидва мали значний (і що найважливіше – цілком успішний досвід) руйнування сталих ідіом на користь нового мистецтва. Ба більше, не слід виключати, що «збочення» у такому контексті несло, передусім, позитивний відтінок і для композитора, і ідеолога балету: викривлення стандарту з метою перетворення знайомого у незвичайне гарантувало успіх. Тому думка Катаріни Клаузіус стає квінтесенцією розуміння стильового міксту і поворотного моменту в історії музики ХХ століття в цілому: «... завдяки спільній праці в “Пульчинелі” Стравінський додає діалогу провокаційності та іронічності, що свідомо контрастує сучасним звучанням до історично далеких стилів, з метою отримати драматичний і грайливий ефект» [93, с.216].

Є. Станкович. «Коли цвіте папороть»: поетика синергізму

Диво-творіння Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» вже майже півстоліття обговорюється на предмет задуму та засобів його втілення. Хоча найважливішим завданням було б осмислювати концептуальний каркас цього твору та вести пошуки щодо його унікальної *мета-жанрової природи* (префікс «мета-» означає «поміж»).

Так, у порівнянні з академічною оперною виставою, де є представництво дійових осіб (речитативи й арії, ансамблі) та певного загалу (хорова маса), «Коли цвіте папороть» Є. Станковича немає абсолютно ніяких з нею аналогій: у ній є *«збірні персонажі-образи»*; немає лінійної перспективи так званого оперного лібрето, а натомість застосовується

параболічний (з різкими зсувами / зміщеннями у значеннях образності) тип драматургічного співвідношення сегментів концепції.

Більше того, повноцінним дискурсом задуму є фольклорний тип уявлень про світобудову у формі *знання-вірування*, що виступає в ролі епістемологічної (знаннєвої) індикації безмежно розмаїтої обрядово-звичаєвої складової української етно-національної традиції.

Саме тому загально вживане позначення жанрового виду твору «Коли цвіте папороть» як «*фолк-опери*» уповні доречно й виправдане.

Однак, саме *фольклорний бік концепції* зродив присутність ще одного жанрового амплуа – «*хореографії*», що традиційною мистецтвознавчою лексикою можна окреслити як синтетичне (органічне) об'єднання понять: «*фолк-опера-балет*».

І таке позначення жанрового амплуа аналізованого твору вповні відповідає його правдивій концептуально-жанровій природі; бо, властиво йдеться про *синергізм* (від гр. – *який діє спільно*) – *спільну дію структурних компонентів з метою їх взаємного посилення в ролі сегментів як такої частки цілого, що несе у собі інформацію про усе ціле*.

Генезою явища синергії слід вважати театралізовані *дійства-містерії* мистецтва стародавніх цивілізацій (Символьний мега-період історії музичної культури). Їх складовими були музика зі словом, танцем, пантомімою; причому – з джерел ритуальних дійств. Принаймні саме такий характер мали давньоєгипетські містерії: в них прославляли або оплакували богів і героїв. Крім того, це були *драматизовані дійства*, що супроводжувалися піснями, танцями, інструментальною музикою. В цілому ж музика поєднувалася з екстатичним танцем і мала оргієподібний характер. Інший приклад синергії – поєднання хорової музики з танцем у музичній культурі Стародавньої Греції (Спарта, VII–VI століття до н. е.) Відзначимо також, що в елліністичний період у музичному мистецтві першість здобувають «гільдії» співаків й танцівників.

Наведені факти свідчать про те, що *пізнання генези синергізму* є рівнозначним питанню щодо історично актуального способу світорозуміння. Для античних часів (від лат. *antiquus* – давній, стародавній) – аксіологічний (заснований на вченні про цінності) тип світоглядної парадигми, яку засвідчено в джерелах міфології (тип віро-знання), культових реліктах, літературних пам'ятках того часу. Важливо усвідомлювати *структуру символічної системи міфу* та особливості практики міфотворчості, в якій смисловий аспект поглинається «образом». До-речі, в культурі Стародавньої Греції: джерелом творчості була *міфологія*; причому, стародавні міфи укладались на основі *язичницьких уявлень*, хоча при цьому також мали паростки реальних знань про світ і природу людського мислення.

Отже, і в «фолк-опері-балеті» Євгена Станковича визначальну концептуально-смыслову роль відіграє *структура міфу*, що передбачає розуміння «*магії символу*» як певної зовнішньої форми: він є вираженням *досконалої внутрішньої єдності світовідчуття магічного типу культури та поетика синергізму*. В даному випадку *поетику синергізму* (за визначенням композитора – це «драма-феєрія»; феєрія – видовищне дійство) забезпечує *спільна дія окремих виразових систем, що як каталізатори взаємно посилюють дію один одного*:

- *світ фольклору, національної традиції міфомислення та співотанцю* (звичаєві форми, обрядові дійства, дух традицій етносу, легенди, історичні перекази, наспіви та танцювальні формули);
- *сценічне дійство* (режисура на задане лібрето, автором якого є Олександр Стельмашенко);
- *спів* (академічна та народна манера пластики співу – сольного, ансамблевого, гуртового / хорового);
- *хореографія* (в даному випадку – пластика академічного балету та високопрофесійного танцювального колективу фольклорного стилю);

- оркестровий та хоровий тематизм (аранжування для оркестру та хору ім. Григорія Верьовки виконав Геннадій Єрмоєнко);
- високохудожнє оформлення *декорацій* та акторських *костюмів*;
- спец-ефекти зі світлом, відео-візуалізацією та різними звуковідтворюючими атрибутами.

Спільна дія таких «каталізаторів» забезпечує якісну тривкість полілогу поміж виконавцями і глядачами / слухачами, створюючи ідеальні умови для герменевтичної (тлумачної) рецепції (особове сприймання) творчого задуму. Причому, кожен сегмент (каталізатор) сценічного дійства зберігає свою ідентичність і є кількісно завжди сталим учасником сценічного дійства, що включає специфічні жанрові форми (сцени, епізоди, персоніфікацію образів тощо) та головне – їх *мозаїчне укладання*.

Осібне надважливе спостереження – це *синергізм пластики танцю та пластики вокального образу*. Але перш за все видається важливим повідомити про те, що відповідальність за *сценічну постановку та хореографію* взяла на себе талановита сучасна балетмейстер Алла Рубіна: вона ініціювала суттєві зміни в лібрето – перенісши події з XVII–XVIII століття у *прадавні дохристиянські часи*; й головне – перетворила власне «оперу» на «*оперу-балет*». Більше того, у *хореографічному «образі»* фолк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть» органічно поєдналися *сучасна пластична лексика академічно танцю та семантика стародавнього фольклору* (пісенного, танцювального, сюжетно-міфологічного тощо). А отже, музика Є. Станковича здобула додатковий каталізатор-сегмент: *пластика балету відтворювала «магію обряду»*; причому – не без *наповнення візуального ряду стилістично оригінальними хореографічними знахідками*.

Наприклад, вкладена до музики Є. Станковича обробка української народної пісні «*Глибокий колодязю*» (її геніально виконує Ніна Матвієнко – в народній, неакадемічній манері) окрім рівномірного «крапання» одного лише звуку на арфі (лексема звукового наслідування), хореограф долучила до вокальної пластики *неймовірно вишукану танцювальну лексику*. Зрештою,

саме ця пісня становить собою один із найважливіших драматургічних акцентів у самому «дійстві» в цілому (до-речі: за цю пісню композитор отримав найвищу відзнаку на міжнародному радіо-конкурсі ЮНЕСКО).

Щодо структури твору та історії його довгої в часі дороги до повноцінної сценічної постановки (від часу його написання минуло 33 роки!)

Загально – це сукупність *монументально епічних фресок-дійств*, які спочатку були скомпоновано композитором у три дії (щоправда їх назви та місце розташування у композиційній структурі твору доволі часто змінювалися самим автором). Це – начебто «трилогія»: кожна з них має своє образно-смісловне призначення щодо Світу фольклору та історичних подій в житті українського народу. До речі, на сьогодні, принаймні, маємо нову авторську редакцію: в остаточному варіанті автор залишив тільки *дві дії* – «Купало» (людські купала, русалчині, відьомські, міф про цвітіння папороті) і «Героїка» (кування зброї, муштри та бій). Подальший аналіз цього геніального творіння слід доповнити украй важливою інформацією історико-політичного та культурологічного порядку, оскільки без цього неможливо буде прояснити деякі украй важливі питання щодо передісторії його написання та доволі непрості випробування його презентації.

Як *«видовищне дійство»* твір створювався для хору ім. Григорія Верьовки на замовлення французької імпресарської фірми «Алітепа» з нагоди всесвітньої виставки у Парижі, оскільки зарубіжжя потребувало заповнити «фольклорно стерильний» європейський ринок. І попри те, що хор Верьовки (зі своїм симфонічним оркестром та танцювальною трупю) активно гастрював по світу, тим не менше жанрове-стильове амплуа «ансамблю пісні й танцю» не надто цікавило радянську громадськість: мистецький ринок потребував вже не «віночка з пісень», а *фесричного та національно колоритного видовища*. До виконання цього замовлення художній керівник хору ім. Г. Верьовки Анатолій Авдієвський залучив молодого, енергійного та сповненого творчих амбіцій Євгена Станковича: саме йому спала на думку ідея створення «*драми-фесрії*» – із поєднанням

авангардного духу із фольклорно-символістськими технологіями «неофольклоризму» та новітніми музично-сценічними технологіями.

З цієї ідеї у Є. Станковича й виник оригінальний задум фолк-опери «Коли цвіте папороть»; причому – без стереотипів академічної опери (лінійний сюжет, представництво дійових осіб аріями тощо). Навпаки, композитор разом з керівником хору імені Г. Верьовка мислили «багатовимірне» художнє полотнище, яке б надавало можливість вдовольнити глядача / слухача не чіткою фавбулою, а типовою для мислення доби постмодерну *мозаїчністю*. Замовники «дійства» якраз тоді перебували у Києві і було домовлено про 25 його постановок у Парижі, та ще й пропонували контракт із виїздами до Європи та інших країн світу. Однак, «модерний» відхід від академічного еталону жанру опери та ще й з виразно українським стрижнем («націоналістичним», на думку радянської цензори) став причиною жорсткої реакції з боку ідеологічного керівництва мистецтвом в апараті бюрократичного режиму 70-х років ХХ століття: прем'єрна постановка драми-феєрії «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича у Палаці «Україна» була силоміць зірвана (очевидці свідчать про міліцію на конях, які розганяли бажаючих глядачів перед будівлею театру; про варварське знищення костюмів та декорацій – їх засипали хімічною речовиною, яка перетворила їх на порох). Адже на той час «естетика марксизму-ленінізму» визнавала єдиним методом художньої творчості – метод «соціалістичного реалізму»; і тому будь-які вияви «модерних новацій» та ще й суперечності в тлумаченні поняття «національне» поза «інтернаціоналізму» на довгі роки прикріпили до партитури твору гриф «заборонити». З неймовірним подивом сприймаючи сьогодні таку абсурдну інформацію, не можна не згадати – скільки разів «викликали» керівника проєкту Анатолія Авдієвського у тодішні «поважні» кабінети, аби той «зрікся» самого наміру таки здійснити сценічну постановку цього шедедру.

Відзначимо, отже, що лише сміливці включали хорові номери з «фолк-опери» в свої концертні програми. Наприклад, хор «Київ» під орудою

Миколи Гобдича трансформував оригінальний твір Є. Станковича у «хорову оперу» (хорова редакція дії «Купало», коли фрагмент заступав собою ціле); однак, за спостереженнями слухачів, занадто бракувало сценографії – візуалізації образів та сюжетного дійства. Адже опера немов зіткана як полотно з різних за жанровим різновидом та характером пісень і танців: дум, плачів, історичних, ліричних, танцювальних, жартівливих, обрядових наспівів і запальних козачків, гопаків.

Були й інші спроби «реставрації» забороненої цензурою постановки твору; найчастіше – *перетворення синергічної вистави на концерт у межах XXI фестивалю «Музичні прем'єри»*, без режисерської концепції та сценічної дії.

В іншому випадку (Дніпропетровський театр, 2010 р.), коли писалося нове лібрето і окрім того ще й давалася нова назва – «Колиска життя», – фолк-опера набула нове жанрове ім'я – *фолк-опера-балет*. Так, дніпропетровська постановка «редагованого» опусу Є. Станковича (автор лібрето – Олег Ніколаєв) з назвою «Колиска життя», з одного боку, набула переформатування через розташування деяких фрагментів та навіть їх вилучення з цілісності «музичного ряду»; з іншого – здобула статус *«фольклорного дійства за участю балету, хору, солістів та оркестру»*. О. Ніколаєв, як майстер балетного мистецтва, створив пластичні образи – *хореографічні персонажі* (основні з них – Козачка та Козак); причому – засобами *«лексики» модерного балету*, що увібрала в себе *символіку фольклорної танцювальної традиції українського народу*.

Не обійшлося і без коректури в манері співу: Є. Станкович ставив завдання максимальною мірою *наближати академічний вокал до стилю «народного голосу»*.

У цій же постановці чималу роль відіграла *художниця-сценографіст* Дарія Біла, яка бездоганно відтворила задум лібретиста-постановника і хореографа стосовно синергізму сучасної музичної та хореографічної лексики із художньою символікою у сценографії. Очевидці постановки

відзначають, що надзвичайно оригінально було вирішено оздоблення вишиваними рушниками певних конструкцій, які утворювали тим самим понад сценою «рухливі» гострі кути – символізуючи дах як оберіг помешкання, родини й навіть пташиний клин, що лине у простір неба.

Ще одна знахідка художниці-сценографа – це підкреслення бойових дій козаків понівеченими храмами. І найважливіша метафора сценографії – світове Дерево Життя: розташоване на задній частині сцени, воно відтворено засобом аналогій до квіткових орнаментів петриківських розписів. Ще один, не менш важливий чинник цієї постановки – ідея художниці не стільки «копіювати», скільки стилізувати засобом графічних візерунків, кольорів та фактури тканини етнічну собітотожність акторських костюмів.

Що ж до суті назви цієї постановки як «Колиска життя»: існує тлумачення про різні смисли цієї назви, але передусім – на основі обрядово-звичаєвої фольклорної символіки. Сценографічною метафорою «колиски життя» є плетений кошик-коліска для дитини. Але у цю ж колиску ховають молоду жінку (образ колиски-труни). Врешті-решт, як «коліска життя» вона спершу підіймається угору над полем битви, знаменуючи тим самим захист майбутнього, а потім опускається – як знак продовження життя.

Неймовірно вражаюче пластичним (балетним) засобом втілення задуму постановки цього «сюжетного» фрагмента є жіночі постаті, що шукають серед загиблих своїх чоловіків та наречених. За задумом сценографіста ці постаті вкривають великою шовковою китайкою, створюючи асоціацію з могилами. Цей трагічний фінал довершує глибокого життєвого сенсу народна пісня «Глибокий колодязю»...

Іншими словами, редакція фолк-опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича здобула власну структуру, з дотриманням ідеї неперервності людського буття та оберігання родовідних коренів в особі фольклорних традицій (звичаєво-обрядова ментальність). Щоправда, у дніпропетровській постановці під орудою Олега Ніколаєва виявилася власна ідея «розподілу» драматургічних функцій поміж частинами в моделі «диптиху»: перша має

назву «У нашім раї на Землі» (картини купальських свят, вечорниць, весільного обряду, ярмаркового гуляння, праці в кузні, козацьких забав); Друга – «На краю життя» (драматичні події козацької історії в ім'я помсти за поневолення й приниження, заради права відстояти віру і звичаї предків).

До речі, сам композитор не раз підкреслював: правильна назва опери – «Коли цвіте папороть», а не «Цвіт папороті», як досить часто за звичкою іменують опус. У сформованій композитором назві закодований секрет неординарності концепції твору: в ній *сконденсовано цілісний міф буття Всесвіту*.

«Фольк-опера» – це доволі умовне позначення жанру твору, оскільки насправді йдеться про «*драму-фесрію*». За словами композитора, твір задумувався як *жанр нового типу* – на кшталт вертепу; причому, як *дійство* із показом історичних подій та багатої фольклорної символіки українців. Але замовлення французів щодо «видовища» означало, що це мало б бути не тільки хорове виконання, а *повноформатна оперна версія «драми-фесрії» із залученням балету і оркестру хору ім. Г. Верьовки*, з різноманітням сценічного дійства та декорацій.

Звісна річ, йшлося також про добірку певних груп фольклорного матеріалу та принципів роботи з ним. Так, у першій дії «Майдан на Запорізькій Січі» або «Кузня» відтворено такі «картини», як «Муштра» «Ой, гук, мати, гук», «Жарти» на Січі (усі образи та мотиви, за М. Гоголем); потім – «Тарас з синами», «Козачок», «Ой пушу я кониченька...», кобзарська дума «Зажурилась Україна» та молитва «Благослови, земле...». Друга дія – це купальське дійство, де є картини «Людські купала», «Русальські купала», «Відьомські купала» і «Загальні купала», що асоціюються з прообразами з «Утопленої» Шевченка та «Майської ночі» М. Гоголя. Отже, загально національні традиції представлені на образних контрастах: картини з «Майдану на Січі» представляє чоловіче начало – захисне, войовниче; а купальські обряди – молодих дівчат, жіноцтво.

Таким чином, доволі розлога в композиційному масштабі частина з назвою «Купало» є чи не найвиразнішим прикладом принципу синергії та феномена «драми-феєрії»: це центрове й найпотужніше обрядове дійство. Доречі, у ній задіяні відомі широкому загалу тексти народних пісень з їх автентичними мелодіями, поезія Тараса Шевченка, а також творчі ідеї літературного твору Миколи Гоголя «Ніч на Івана Купала». Причому, і самі пісенні номери, і їх перебіг в цілому немає жодних ознак строфічності; навпаки, утворено «низку» наспівів та безперервне хореографічне дійство, яке «унаочнювало» змістовну суть пісень та самого обряду.

Фіналом «фолк-опери-балету» «Коли цвіте папороть» є ремінісценція оркестрового тематизму з першої дії та фрагмент пісні «Ой, гук, мати, гук» (у першій дії вона виконувалася чоловічим хором у строго діатонічному ладі попри сонористично організований образ-звуконаслідування «гуркіту» кування зброї та битви).

В рамках дослідження поетики мистецької синергії та генези явища «драма-феєрія» – фолк-опери-балету «Коли цвіте папороть» Є. Станковича – неможливо не згадати про те, що опісля довготривалого часу «запорошування» партитури опусу з грифом «заборонено» у 2017 році силами Львівського театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької (до постановки було залучено понад 400 учасників) в рамках грандіозного проекту «Український прорив», автором якого є генеральний директор театру Василь Вовкун, все ж-таки відбулася повноцінна й повномасштабна постановка цієї «драми-феєрії». Зокрема, для підготовки прем'єри було зібрано кращих з найкращих митців: Володимира Сіренка (диригентський пульта), Тадея Риндзака (художник-постановник), Ганну Іпатьєву (художник костюмів), Василя Вовкуна (режисер-постановник). Примітно, що декотрі з них (В. Сіренко та В. Вовкун) перед повномасштабною прем'єрою брали участь у попередньо різноманітних адаптованих постановках.

Щоправда, щодо постановки прем'єри фолк-опер-балету «Коли цвіте папороть Євгена Станковича у «нестоличному» театрі розповсюджувалися скептичні зауваги: чи зможе львівська театральна трупа «переступити» через традиційний для неї стиль репертуару часів ХІХ століття, і чи дасть собі раду з акцептуванням новацій щодо жанрового амплуа твору та музичної лексики? Адже збережений композитором спів хору у фольклорній манері в дусі стародавнього автентичного фольклору (думи, історичні та обрядові пісні) поєднувався з модерністичним стилем звучання академічного симфонічного оркестру з додаванням народного інструментарію – на кшталт авангардних технологій творення звукових форм-ідей. У ХХ столітті (доба модернізму) такий симбіоз позначався поняттям «неофольклоризму» (на відміну від понятійної корекції тенденції, яка отримала назву «нова фольклорна хвиля», яка незмінно була «ідеологічно» контрольованою відповідними чиновниками від діючої влади). Сутність неофольклоризму крилася у свідомому зверненні до *прадавніх (архаїчних) джерел та їх синтезуванні з найновішими (авангардними) прийомами компонування музики*, а також близькістю цього синтезу до інших неостильових формацій (неокласицизм, необароко, неоромантизм, неоімпресіонізм). Звісна річ, подібного роду інноваційні відкриття в намірі доведення *собітотожності* засобом *етнонаціональної ідентифікації музичного мислення* (без прямого цитування народнопісенних джерел) й стали причиною довготривалої «заборони» прем'єрного показу драми-феєрії «Коли цвіте папороть».

Доволі символічно, що Євген Станкович при створенні свого шедедру й справді думав про жанровий тип «драми-феєрії» – з *видовищними ефектами магії, ірраціональної логіки дійства, його високої міри метафоричності*. Так, з-поміж вагомих візуальних символів був обраний образ Кола, яке трансформується в образ велетенського Ока: у зіниці цього кола з'являється або планета Земля, або бездонне Провалля. До подібних важливих візуальних символів в метафоричній «структурі» цього Ока належить також: Колодязь, що вказує на поєднання реального світу із

потойбіччям; Годинник, що веде відлік часу; жертovníк-олтар, на якому здійснюється ритуальний обряд «очищення через кохання». Причому, ідею саме «фесрії» (надзвичайно грандіозного видовища) львів'яни підтримали оригінальними світловими ефектами та відео-проекціями; колоритно ефектними акторськими костюмами з автентичними прадавнього походження орнаментами; неординарною сценографією, що створює відчуття мандрів маршрутами різних міфопросторів.

Описані «варіанти» постановок фолк-опери-балету Є. Становкича «Коли цвіте папороть» зводяться, урешті-решт, до проблематики розуміння символіки самої назви твору та метафоричності поняття «драма-фесрія».

У різного роду джерельних матеріалах здебільшого наголошується на тому, що Україна – це щось *сакральне*, з лише собі властивим розумінням улаштування Світу, бо культивуються національні традиції предків ще від часів трипільської культури. Так, в одному з інтерв'ю Є. Станкович зазначає: «Обряд Івана Купала має історію кількох тисячоліть. Усе в ньому наповнене символізмом. Людські, русальні й відьомські купання – це різні *форми здобуття волі*. Таким символічним є і купальське вогнище: перестрибуючи його, людина проходила *ритуал очищення*» (інтернет-ресурс).

Отже, головний сенс назви твору «Коли цвіте папороть» – *магічної природи*, яка має ґрунтом «*міфологічний образ Світу*». І цей «образ» є символом позамежної Вічності, тому що «квітка папороті» та її пошуки – це саме Буття, що складається з просторових світів та їхніх міфів, і ніколи не скінчиться в історичному хронотопі людської культури, її Пам'яті, протяглої у Майбутнє через Людину-творця.

Цікаві свідчення містяться у статті Т. Казначеевої, яка, у розвиток огляду опери-балету в українській культурі, надала короткий аналіз твору В. Губаренка, прем'єра якого відбулася в Одесі. Наведемо цитату, оскільки «живого» матеріалу (запису) нам не вдалося відшукати: «Синтез виразового потенціалу виконавця в унікальному творі «Вій» Віталія Сергійовича Губаренка за повістю Миколи Гоголя, поставлена у 2014 році на сцені

Одеського національного театру опери та балету трансформується по-новому. У цій постановці опера-балет (написана композитором у 1984 р.) і хореографічні сцени є мас повністю складений. Авторка визначає, що «... в результаті їх органічного зв'язку народжується фантасмагорія – жанр театрального перформансу, в якому в гротескній формі втілюються різноманітні химерні образи, фантазії, бачення. Фіксація переважання танцювальної складової, підкреслимо, що масштабна драматична дія народжується ще й завдяки безперервній ін-постановка музичної драми, вокально-хорових сцен.

Опера-балет складається з прологу і двох дій. Сценічна дія відзначається цілісним розгортанням. У цьому випадку посилення драматичної напруги призводить до двох кульмінацій. У пролозі з'являється головний герой п'єси – Микола Гоголь. Уява письменника породжує фантастичні образи. Їх взаємодія є основою сценічного втілення цілісного образу всієї опери та музичної вистави. Перша дія складається з чотирьох сцен. Реальні персонажі співають (Хома, Сотник, Дорош, Козак Шептун, Бублічниця); фантастичне, містичне – танець (Гоголь, Панночка, душа Хоми). Масштабна сцена ярмарку відзначалася яскравим національним колоритом. Кульмінаційний момент дії – звістка про смерть Панночки – представлено хором. У фіналі другої дії – друга кульмінація – видовищна сцена тріумфу: зловісні потойбічні сили на чолі з Вієм. Так, у театральній постановці опери-балету “Вій” завдяки новому інтерпретаційному мисленню в сценічному просторі режисури, постановці, диригентського мистецтва, вокалу, хореографії народився унікальний, оригінальний синтез музичного, драматичного та танцювального мистецтва» [40, с. 263].

Більш детальний аналіз взаємодії танцювальної пластичності та вокальної компоненти в драматургії унікального твору видатного українського митця залишається на перспективу.

Висновки до Розділу 2

Ідея інтеграції різних мистецтв у художній цілісності твору наразі є затребуваною в мистецькій практиці й водночас недостатньо висвітленою в новітньому музикознавстві. Спів в балеті є специфічним проявом творчого синтезу вокального та хореографічного мистецтва як художньої цілісності. Наразі в українській театральній практиці це є досить рідким явищем на тлі домінування закріплених в історії європейськ практиці функцій у кожному з автономних музичних жанрів– співу в оперній драматургії, а танцю – у хореографічній виставі. Викоючення були названі вище: це класика ХХ століття в синтетичному оперно-балетного жанрі – твори Є. Станковича («Коли цвіте папороть») та В.Губаренка («Вій»).

2.2. Цінними спостереженнями для ре-інтерпретації старовинної музики (зокрема, барокових арій) є:

1) формування уявлень про стилістичні особливості *air de cour* та її роль у драматургії французьких музично-театральних вистав часів бароко і раннього класицизму як історичної форми мистецького синтезу новоевропейської культури;

2) виокремлення ролі високих жіночих голосів (сопрано), затребуваних при реконструкції старовинних арій;

3) мультимодальна природа вокального образу і танцювально-тілесного руху як відбитків людської поведінки певного історико-культурного типу зі своїм часопростором, що впливає на специфіку виконавсько-слухацького сприйняття та відтворення спільної поетики в теорії; 4) позначення стилістики виконання старовинної арії через мультимодальний «код» синтетичного жанру опери-балету, або опери-пасторалі, складниками котрих був цей жанр.

На вказаних вище естетичних засадах уможлиблюється відтворення старовинних зразків вокальної музики доби бароко як у сучасному музичному театрі (при стилізації опери-балету), так і в навчальному

(концертному) репертуарі співаків, що навчаються в мистецьких вишах України.

Отже, особливості ре-інтерпретації зразків вокальної музики європейського бароко розкриваються через усвідомлення природи органічної інтеграції різних видів мистецтва (поезії, співу, танцю, музики) та його відтворення в нову художню єдність та її подальше відтворення. При цьому в різних європейських країнах спів і танці виконували неоднакові полімодальні функції, однак завжди були наявними в структурі музично-театрального видовища як ознака національного світовідчуття людини доби Бароко.

Естетичні засади старовинної арії тісно пов'язані з поетикою співу і танцю в різних конфігураціях вокальної та пластичної складової. Наприклад, французька *air de cour* генетично орієнтована на художньо-стильову єдність танцю та співу в сценічному просторі, тоді як, наприклад, німецький варіант старовинної арії – більшою мірою на церковний стиль духовної кантати, пасіонів, італійський – на оперний стиль.

Зв'язок співу з музично-танцювальною пластикою притаманний багатьом старовинним вокальним творам. Звідси вимога не тільки звертати увагу на культуру декламації, вимову поетичного тексту, розуміння ключових слів-образів, що передують будь-якій виконавській інтерпретації вокального твору, але й вивчати естетичні впливи різних мистецтв, притаманні тому чи іншому витвору барокової культури.

Air de cour відрізняється від церковної або оперної арії як інших національних проявів психотипу європейської людини саме танцювально-руховою пластикою. Отже, жанр старовинної арії вимагає від сучасного інтерпретатора розуміння соціально-історичних та естетичних умов його виникнення та побутування і спирається на системну єдність (мультимодальність) вокальної образності та виконавської стилістики.

У дисертації вказано на дві важливі ознаки співацької самоідентифікації в процесі оволодіння вокальними стилями бароко:

1) виокремлення жіночих голосів – сопрано, які є затребувані при реконструкції старовинних арій різного типу;

2) мультимодальність вокального образу – така якість формування вокалістом свого іміджу, що докорінно відрізняється від наступних вокально-епохальних стилів. Це поєднання співу з відчуттям танцювального-тілесного руху є відбитком поведінки людини певного історико-культурного типу (сакрального, як прототипу Короля-сонця). Виконавська специфіка в даному випадку полягає у вмінні сформувавши відчуття ідеальної повноти буття (закон цілісності перебування душі–тіла й духа). Цей внутрішній хронотоп співу (виконавське відчуття історичного духу твору, що проспівується у сучасному часопросторі «тут і зараз») впливає на відтворення поетики барокової музики та адекватність виконавсько-слухацького сприйняття в цілому.

Співацька вокалізація – антипод танцювальності, що сформувалася при алілуйному співі, є одною з іманентних форм інструменталізму вокального мистецтва у творчості німецьких та італійських композиторів новоевропейського часу. Однак необхідність їх порівняння через пластику інших опцій homo cantor складає тематику іншого дослідження.

РОЗДІЛ 3

СПІВ В СИСТЕМІ ЗАСОБІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕАТРУ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

3.1 «Пульчинелла» Ігоря Стравінського: досвід реінтерпретації

Мало хто з композиторів ХХ століття так тісно, послідовно і різноманітно пов'язував (опосередковано і прямо) свою творчу діяльність з танцем, як Ігор Стравінський. Син видатного співака Маріїнського театру (м. Санкт-Петербург) Федора Стравінського був занурений у царину театрального середовища з дитинства. Видатні композитори, письменники, театральні критики були гостями родини Стравінських. Пізніше через групу митців, які працювали з журналом «Світ мистецтва» і з самого заснування на межі століть розвивали «міждисциплінарні асоціації» (термін І.Гарднера), Стравінський познайомився з Сергієм Дягілєвим. Видатний імпресаріо та театральний діяч відіграв доленосну місію щодо становлення Стравінського як театрального композитора, посприявши розквіту таланту та слави в різних країнах світу. Так, балети «Жар-Птиця» (1909), «Петрушка» (1911), «Весна священна» (1913) напевно не побачили би світ, якби не співпраця І. Стравінського саме з С. Дягілєвим.

Балет «Пульчинелла» І. Стравінського Лінн Гарафола визначає як «поворотний момент повторного відкриття минулого у музичному модернізмі» [99, с. 90]. Справедливою є музикознавча думка П. Турн (P. Toorn), що у цьому творі Стравінський «розпочав пошук, як узгодити тональні форми, методи і стилі ери Класичної і Бароко» [133, с.4], результати якого (крім «Пульчинели») втілено у таких творах, як Октет (1923), «Симфонія псалмів» (1930) та Симфонія in C (1940). Цей період став початком неокласицизму. Звісно, історія кожного окремого композитора не може бути відірваною від еволюції музики загалом, і прикладів переосмислення ідіом минулого можна навести силу силенну: Й. С. Бах, спирався на модель концерту А. Вівальді, однак відчутно змінив її завдяки

інтеграції гомофонії та поліфонії. Г.Ф. Гендель не копіював модель концертів Кореллі, а переосмислив її у новому історичному контексті; Бетховен, фактично, творив всупереч часу, випереджаючи його у своєму підході до жанру симфонії і надаючи майже незмінному у структурному та інструментальному відношенні оркестру Гайдна і Моцарта цілком несподіваного звучання.

Звісно, І. Стравінський не був першим в історії композитором, який мав просуватися вперед, відштовхнувшись від досвіду композиторів минулого. Однак, мабуть, вперше в історії прогрес пов'язано з синтезом минулого і сучасного так прямо і масштабно, що йдеться про відродження на новому витку еволюції музично-стильового напрямку загалом. У такий спосіб «та нова частина (музичного) світу, що Стравінський зробив доступною для активного творчого переживання, була не меншою, ніж власне це минуле», – вважає дослідник Д. Митчел [113, с.12]. До того ж «радикально від'єднало Стравінського від будь-кого класичного прецеденту, який тільки можна уявити, це неймовірна часова дистанція, що відділяє його від “його” минулого» [там само, с.11].

Покажемо звернення Стравінського до японської поезії, три вірші якої він поклав на музику в 1912 році («Три вірші з японської лірики»). Неможна не виключити, що поєднання виняткової точності формулювань, зумовлених потребою розв'язувати будь-які питання просторовості максимально економно, та елегантно неочікуваності метафор могло стати одним із джерел натхнення композитора для втілення танцювальних рухів засобами «звукообразів». У цьому циклі композитор поєднав східний і західний підходи до бачення мистецтва як духовної єдності людини та світу. Творчий експеримент у камерному жанрі був вдалим і утворив належне підґрунтя для наступних пошуків поєднання різних форм жанрово-стильового синтезу в одному творі (зокрема, співу з балетом).

Упродовж 1910-х років зростаюча увага І. Стравінського до балетної музики сприяла становленню однієї ментально важливої риси хореографічного театру – «нестандартному» підході композитора і постановника (М. Фокіна, В. Мейерхольда) до *функцій актора* у виставі. Перш за все, йдеться про тих, хто не вимовляє ні звуку протягом вистави, а виступає як драматичний актор. Так вчинив Мейерхольд у постановці 1918 року опери І. Стравінського «Соловей» у Маріїнському театрі, про що пише А. Шувалов (Schouvaloff, 1982: 31). Так було і в «Байці про лисицю, півня, kota та барана» (1916) – «новій формі музичної драми», за визначенням сучасного дослідника Oliver [116, с. 7]. За задумом постановників, чотири солісти-співаки не беруть участь у виставі безпосередньо: адже вони знаходяться в оркестровій ямі *поза* видимої для глядача зони. Водночас ті, хто танцює на сцені, рухами втілюють сюжет, який озвучують співаки.

Отже, танок і спів не лише доручено різним акторам – їх розведено на певну відстань так, аби глядач співаків не бачив. Блискуче, ретельне продумане розмежування *dramatispersonae* і співаків на користь функціонального єднання співу та танцю в новому форматі мистецької комунікації зі слухачем!

Невеликий оркестр (15 виконавців) підкреслює камерність «Байки» (твір для виконання у своїй вітальні замовила американка Віннаретта Зінгер), і водночас він примітний уваги дослідника безсумнівними сонорними пошуками Стравінського щодо відтворення тембрів російських народних інструментів та імітацій архаїчного звучання у поєднанні з сучасною музичною мовою. Тож «Байку про лисицю, півня, kota та барана» слід визначити як важливий поворотний момент у театральній кар'єрі Стравінського в сенсі становлення концепції «функціонального розділення» дійових осіб (що знайде своє продовження пізніше в опері-ораторії «Цар Едіп» з виконавцями, як «живими» статуями) та сонорних експериментів, які втілює чисельно невеликий оркестр (наступним етапом буде «Весіллячко» з

неймовірним поєднанням чотирьох роялів і ударних інструментів, які однак утворюють надзвичайно широкий спектр звучання).

Укріплення тенденцій до діалогу різних епох, дедалі зростаючій зацікавленості до цінностей барокової музики (її мелодики, музичних форм, образно-сонологічної аури в цілому) в поєднанні з довірою Стравінського до інтуїції С. Дягілева, утворили належне підґрунтя для появи наступного балету Стравінського – «Пульчинелла» (1919–1920).

У світлі вказаних тенденцій зацікавлення Стравінським ідеєю написання балету з опорою на барокову музику (на замовлення *Ballets Russes* С. Дягілева) виглядає цілком логічним і навіть очікуваним, хоча згода композитора не була миттєвою. Ідея Дягілева щодо опрацювання творів Перголезі і звернення до сюжету *comediadell'arte* видалась Стравінському «ексцентричною» чи навіть «цинічною» через неналежність моменту для такої праці, пише М. Олівер [116, с. 92]. Втім, слід врахувати факт, що після руйнівних подій першої світової війни і революції в Росії, які зламали усталені зв'язки між учасниками *Ballets Russes* і батьківщиною, вочевидь могла існувати потреба у диверсифікації сюжетів, їх інтернаціоналізації з метою зацікавити європейського слухача не лише загадковою екзотикою далекої країни, а й сродністю традиційних сюжетів різних європейських народів. Це мало б «вдихнути нове життя» у гастролі колективу й сприяти його стабільному фінансовому положенню.

Ще однією передумовою вибору музики для наслідування міг бути факт опори на наспівний, ліричний, інтонаційно знайомий європейським слухачам матеріал, реконструйований і «вплетений» у новий історичний контекст. Власне реінтерпретація музики двохсотлітньої давнини у післявоєнній Європі несла в собі позитивний емоційний заряд. Музика Перголезі для європейця – це ніби звернення до свого дитинства, родинного коріння. С. Дягілев, без сумніву, був досить практичною людиною, і саме його уславлена інтуїція підказала йому потребу безпрограшного звернення до *comediadell'arte*. Він мав «проникливий погляд на свою нову італійську

аудиторію» (Oliver [116, с. 92]), якій Дягілев із значним успіхом уже представив балети «Чарівна лавка» (музика Россіні в оркестровці Респігі) та «Леді у доброму гуморі» (музика Д. Скарлатті в оркестровці Томмазіні). Несподівана, на перший погляд, ідея написання балету на музику Перголезі, яку мав «переглянути» композитор ХХ ст., могла мати цілком прагматичне підґрунтя.

Спочатку композитор, який був зайнятий оркеструванням «Байки про лисицю, півня, kota та барана», відмовився від пропозиції С. Дягілева, пише E. White [136, с. 282]. Достеменно не невідомо, що остаточно схилило «чашу терезів» на участь Стравінського, проте важливим чинником позитивної відповіді слід вважати участь у проєкті Пабло Пікассо, який мав опікуватись оформленням сцени і розробляти костюми [136, с. 286]. Стравінський був знайомий з творчістю каталонського художника ще з 1910-х років, на це вказує Гленн Уоткінс, професор історії музики Мічиганського університету, фахівець з музики доби Відродження та ХХ століття [135, с. 230]. Хоча з іншого джерела відомо, що композитор зустрівся з Пікассо особисто лише у 1917 році в Парижі [Huffington, 103, с. 149]. Як і всі інші проєкти Ballets Russes, «Пульчинелла» так само мала на меті зібрати широке коло відомих діячів мистецтва разом. Мерилін Мікер слушно зауважила, що «успіх та художня переконливість, яку мали Ballets Russes між 1909 та 1929 роками, мають завдячувати, насамперед, генію Дягілева розгледіти особливі таланти і прихильності митців його кола для привнесення найбільш доречного з них у кожний з його проєктів» [112, с. 76]. А. Шувалофф цитує Сержа Лифаря, який визнавав: С. Дягілев «розширив межі театральної та музичної виразності, запрошуючи до співпраці Пікассо, Матісса, Грі, Ернста і Міро» [126, с. 12]. Без сумніву, співпраця славетних діячів різних видів мистецтв, попри їх нескінченні творчі й, вочевидь, часом дуже емоційні дискусії, уможливила збагачення танцю лінійною експресією, яка віддзеркалила новітній підхід до жанру балету, втілений композиторами-новаторами М. Равелем, І. Стравінським, М. де Фалья. Це знаменувало перевтілення

романтично-ефемерного «образу танцю» ХІХ ст. на ефектно реальний не лише за рахунок новизни музичних засобів мовного мислення митців початку ХХ століття (насамперед, у ритмічній, темброво-звукотвірній сфері, як у балетах Стравінського «Петрушка» з солюючим фортепіано, «Пульчинелла» зі співом з оркестровою ями, «Весіллячко» з цілком незвичним складом інструментів), але й завдячуючи оформленню вистав і костюмів авторства А. Бенуа, Л. Бакста, П. Пікассо.

Формат, обраний І. Стравінським і С. Дягілєвим для втілення *comediadell'arte* 1920-х роках, не виглядає випадковим: використання співу у балеті має коріння у згаданому функціональному розмежуванні дійових осіб у попередніх постановках І. Стравінського та в природі музики Перголезі. Неможна сказати, що використання людського голосу в балетній виставі 1920-х років – це інновація Стравінського. Коріння такого поєднання слід шукати в музиці ХVІ–ХVІІ століть – французьких *balletsdecourt*. Історично першими були італійські придворні балети ХVІ ст., однак розквіт їх припадає на Францію ХVІІ ст.: синтетичні вистави поєднували музику, декламацію, хореографію, поезію, спів, образотворче мистецтво, сценографію. Практично кожна постановка балету при дворі ставала подією, що мала вразити присутніх своїм масштабом. То ж факт використання 69 співаків, 28 струнників і 14 лютністів для супроводу «Балету Арміди», у якому роль демона вогню виконував Людовік ХІІІ, не повинен дивувати, – пише дослідник французького музичного театру доби бароко – вважає дослідник J. A. Sadie [124, с.3]. Ребекка Гарріс-Воррік теж наголошує на традиції звернення до додаткових виконавців на сцені у *balletsdecourt*. Зокрема – Ж. Б. Люллі, коли той потрактовував інструменталістів як дійових осіб в опері, розташовуючи оркестр на сцені (*dramatispersonae*) [104, с. 189].

Жером де Ля Гурсв вказує ще на масштаб вистав – фінал «Принцеси Еліди» Ж. Б. Люллі (1664). Участь – понад 50 осіб, – число унікальне, як на початок ХVІІ ст. Примітним є той факт, що частина оркестрантів грала на

сцені [100, с. 108]. Виходячи з такої значної кількості музикантів цілком вірогідним є припустити, що частина з них (до того ж переодягнені у костюми фавнів) могли бути безслівними дійовими особами. Це трансформує очікуваний утилітарно-функціональний підхід до інструменталіста (коли він грає на флейті чи скрипці він передусім акомпанує співакам на сцені) на універсально-творчий: в окремих сценах інструменталіст міг виконувати й драматичну роль. У такий спосіб узвичаєним стає поєднання танців, співу і драматичної гри. Кожний виконавець міг бути, залежно від волі композитора чи постановника пасивною чи активною дійовою особою, впливати на сценічну дію прямо чи опосередковано, вийти на перший план чи залишатись представником «масовки». Такі функціональні «модуляції» зацікавлюють у контексті рольової диверсифікації творчості І. Стравінського початку його музично-театральної діяльності.

Виклики, що поставали у процесі праці над «Пульчинелою» та наступними композиціями, не бентежили ні Стравінського, ні Дягілева; адже обидва мали значний і цілком успішний досвід руйнування сталих ідіом на користь нового мистецтва. Не слід виключати, що провокаційне «перероблення класики» у такому контексті містило, передусім, позитив як для композитора, так і для ідеолога балету, а саме: «викривлення» стандарту з метою перетворення знайомого у незвичайне гарантувало успіх. «Завдяки спільній праці в “Пульчинелі” Стравінський надає діалогу провокаційності та іронічності, що свідомо контрастує своїм сучасним звучанням з історично далеким стилем, таю на меті отримати дратівний і грайливий ефект», – пише Катаріна Клаузіус [93, с. 216], роз'яснюючи, в чому полягає квінтесенція стильового міксту, його механізм, що засвідчив поворотний моментом в історії музики ХХ століття.

Один із шляхів стилістичного розмежування в «Пульчинелі» є опора на пошаровий виклад, започаткований ще в балеті «Петрушка». Як вказує Лінн Роджерс, «пошарова фактура одночасно передбачає і відкидає

загальноприйнятую гармонізацію» [122, с. 215]; наприклад, коли Стравінський спирався на мелодію і бас Перголезі, однак заповнює середні голоси новими витриманими нотами, які італієць ніколи б не написав. Це – яскравий приклад оркестрового письма Стравінського, його творчого методу задля осучаснення старовинної музики при створенні модерн-балету на основі стилізації певного історичного архетипу.

3.2 М. Равель. «Дитя та чари»: пластика вокального образу в дзеркалі танцю

Мистецькі напрями та знахідки ХХ століття є надзвичайно різноманітними, іноді епатуючими або шокуючими, втім корисними та вагомими для нащадків. Моріс Равель увійшов в історію музичного мистецтва, як «один з найчутливіших “барометрів” нового світовідчуття» [28, с. 248] – пише В. Жаркова.

Творчість французького майстра пронизана танцювальними жанрами, до яких апелюють назви творів: хореографічна поема «Вальс» (1920), всесвітньо відоме «Болеро» (1928) автор визначив як балет для оркестру, «Благородні та сентиментальні вальси» (1911), балет «Дафніс і Хлоя» (1909-912), «Павана інфанті» (1899). Збереглися ескізи балетів «Моргіана» та «Парад». Окремо варто відзначити, що значне місце у творчому доробку композитора посідає жанр менуету. Так, вже у назві деяких ранніх опусів можна побачити жанрове визначення, як, наприклад, «Античний менует» (1895) для фортепіано. «Менует на ім'я HAYDN» для фортепіано (1909), «Менует» для фортепіано (1904), п'ята частина сюїти «Гробниця Куперена» (1917) також має назву «Менует».

Хореографічне утілення отримали й симфонічні твори М. Равеля. За словами В. Жаркової, «прагнучи “візуалізувати” рух, композитор здійснив оркестрові редакції фортепіанних циклів “Благородні і сентиментальні вальси” та “Моя матінка Гуска” для балетних постановок (балети “Аделаїда, або мова квітів” і “Моя матінка Гуска”). Свої зрілі симфонічні твори

М. Равель також хотів бачити на сцені, підкреслюючи значення візуального компонента художнього цілого парадоксальними жанровими визначеннями: хореографічна поема (“Вальс”), балет для оркестру (“Болеро”). Танцювальну версію, із благословення автора, мала й оркестрова сюїти “Гробниця Куперена”» [24, с. 81].

Створення опери-балету «Дитя і чари» має досить тривалу історію. Французька письменниця та акторка Габріель Колетт (1873–1953, справжнє ім'я Колетт Віллі) є авторкою лібрето, яке було написано 1916 року до балету-феєрії «Дивертисмент для моєї доньки». Оскільки у цей час М. Равель був на фронті, початок роботи над твором було відкладено до 1919 року. Равелезнавець В. Жаркова детально описує історію створення опери та зазначає, що композитор «отримав від автора лібрето дозвіл на будь-які зміни» та «перетворив текст у інтимне послання, зодягнене в ефектну театральну-сценічну форму» [28, с. 250]. «Дитя і чари» як «лірична фантазія у двох діях», за визначенням М. Равеля автора, вказує, насамперед, на змістовне наповнення твору. Проте за лаштунками жанр твору «Дитя і чари» отримав дещо інший статус – опера-балет. І цей факт свідчить, по-перше, про відчуття М. Равелем мистецьких тенденцій свого часу та, по-друге, про широкі можливості для сценічного утілення твору. Але перш ніж перейти до детального розгляду твору з позиції прояву пластики танцю у вокальних образах, стисло окреслимо історію жанру та історичну атмосферу першої третини ХХ століття.

Згадаємо, що опера-балет як синтетичний жанр сформувався у французькому придворному театрі ХVІІ століття та був тісно пов'язаний з періодом правління Людовика ХІV і творчістю Ж. Б. Люллі. За історичними даними придворний балет як специфічний жанр існував майже століття – з 1581 по 1670 роки – та був однією з найулюбленіших розваг «короля-сонця». За словами В. Жаркової, «придворний балет відігравав таку ж роль у Франції як опера в Італії або “маска” в Англії» [25, с. 149].

Реформатором жанру є Ж. Б. Люлі (1632–1687) – автор близько тридцяти балетів та засновник французької національної опери. В. Жаркова зазначає: «Композитор створює вишукану мозаїку традицій та з гумором пародіює стиль старих балетів. Майстерність Люлі досягає високого рівня, однак остаточне творче обличчя композитора формується вже у 60-ті роки, коли він разом з Ж. Б. Мольєром шукає нові можливості синтезу музики, слова й танцю на основі розвинутої драматургії. Створений в результаті Люлі та Мольєром новий жанр комедії-балету являє заключний етап розвитку придворного балету, який виявився на межі перетворень у новий тип театрального спектаклю» [25, с. 155].

Показову історичну довідку надає В. Жаркова: «Придворні арії, в яких співак виявляв свою майстерність та смак, виконувалися самостійно та були складовою частиною специфічного французького жанру XVII століття – придворного балету, величезна популярність якого відсувала у Франції новомодну в Європі італійську оперу на другий план. Французькі слухачі, які звикли самі брати участь у придворному балеті або милуватися танцювальними дивертисментами, вважали італійську оперу, позбавлену цих рис, нудною та одноманітною» [31, с. 16]. Дослідниця визначає головні особливості тогочасного французького музичного театру: «глибоке проникнення в сутність слова, переживання самоцінної виразності кожного жесту та кроку, виключне “стереофонічне бачення” (як багатовимірність побаченого звуку та почутого жесту), які характеризують життя французького двору XVII ст., створювали унікальну систему змістовних координат, що визначали формування французького музичного театру» [31, с. 19]. Вже тоді було закладено унікальні художні принципи музично-театральних опусів, які полягали в розумінні того, «як можна говорити жестом, танцювати звуком та створювати багатовимірні простори словом» [там само].

Отже, декламаційна манера співу, пов'язана з виразністю слів, культивувалася у французькому музичному театрі. М. Равель продовжував у своїй творчості та національну традицію. Дослідниця пластичності музики композитора О. Зінич зазначає, що "Равель називав свою ліричну феєрію оперою. Хоча насправді "Дитя і чари" є синтезом опери і балету, але вже в новій якості (порівняно з традицією Люлли — Рамо, з характерним для неї запровадженням у французьку оперу-балет суто танцювального дивертисменту-сюїти): спів органічно поєднується з танцем, що надає дієвості музичному розвитку (тобто дивертисмент — не лише танцювальний, у кожного персонажа — своя виразна вокальна характеристика). Створення образів-характеристик персонажів у сценічному русі стає можливим завдяки поєднанню пластичної виразності танцю, руху (пластичність саме і є знаком самого руху, дії) з пластичною виразністю мелодичних ліній: чи то в арії, чи то в музичній декламації. Тобто інтонаційна пластичність у музичній тканині опери-балету "Дитя і чари" досягається через проникнення розмовної інтонації в балет (пластичний речитатив) і особливого пластичного жесту — в оперу. Поєднана з пластикою вокальною, танцювальна пластика (як і виразність пластики руху і міміки) надає їй особливої ритмо-інтонаційної пружності й гнучкості» [24, с. 84].

Композитор вважав, що панівне семантичним навантаження в опері має мелодика, тобто вокальне начало. Але колористична оркестрова партія не поступається виразністю та характеристичністю партіям солістів. Показово, що М. Равель обрав для утілення сюжету синтетичний жанр опери-балету. Як відомо, у ХХ столітті митці шукали засоби та методи поєднання та взаємопроникнення жанрів та стилів. О. Зінич зазначає, що саме у балетному театрі є найбільш помітним взаємовплив жанрів: «Саме тут взаємовплив музики й танцю відбувається через інтеграцію "пластичності видовищно-театральної" з "пластичністю музичною". Через це транспонування і здійснюється зв'язок видимого-чутного в мистецтві балету» [37, с. 148]. Йдеться про наслідування національної традиції (ясна річ, через оновлення):

як жанр опера-балет остаточно сформувався наприкінці XVII ст., тобто після смерті Ж. Б. Люллі. Дослідники вважають першим зразком цього жанру твір А. Кампра «Галантна Європа» (1697), який насамперед відповідав смакам публіки та мав наближений до тогочасного життя сюжет. В епоху класицизму та романтизму симфонія та опера витіснили бароковий жанр опери-балету.

Відродження жанру почалося на межі XIX-XX століть і пов'язано з ім'ям Сергія Павловича Дягілева (1872–1929), за участі балетної трупи якого відбулася світова прем'єра балетів І. Стравінського, а також Равелєвського «Дитя і чари». С. Дягілев, відомий як засновник балетної антрепризи, був чутливий до новітніх тенденцій у мистецтві та мав здатність передбачати згасання інтересу до того чи іншого напрямку. Він був просвітителем для своїх молодих танцюристів та безперечним авторитетом. Широта його натури та мистецьких інтересів, фестивальна природа його антрепризи обумовили співіснування різноманітних типів балетного спектаклю. Концепція нового розвитку мистецтва С. Дягілева створила сприятливі умови для творчих експериментів, реалізованих балетмейстерами і артистами світового рівня (В. Ніжинським, Б. Ніжинською, Л. Мясніним, Дж. Баланчиним). Останній розробляв нові пластичні форми, спираючись на традиції класичного мистецтва, що ідеально вписувалося у панівну стилістичну концепцію трупи С. Дягілева.

Перші сезони Російського балету С. Дягілева були сучасною класикою, наступні роботи також спиралися на класичний танець, але видозмінений та вдосконалений таким чином, щоб зацікавити публіку та шокувати одночасно. Балети, заплановані до постановки з 1923 по 1929 роки відрізнялися за жанром та стилем, а також потребували різної хореографічної мови. 1923–1929 роки – це останній, третій період в історії Російського балету. Провідними тенденціями цього часу були конструктивізм декорацій, притаманне модернізму «спрощення» музики, літературність, актуальність та акробатизм хореографії. Саме ці роки пов'язані з творчим становленням

молодого хореографа Георгія Мелітоновича Баланчивадзе (1904–1983), якому С. Дягілев дав нове ім'я Джордж Баланчин і спонукав до утілення нових сценічних форм балетного мистецтва.

Наведемо деякі відомості про відомого балетмейстера, адже його робота над постановкою опери «Дитя і чари» відкрила шлях до світового визнання твору французького Майстра. Дж. Баланчин працював з С. Дягілевым протягом п'яти років (листопад 1924 – липень 1929), які були надзвичайно інтенсивними роками учнівства та творчого зростання. У цей час було створено десять балетів, хоча сам балетмейстер не мав права вибору музичних творів. Тільки після смерті Дягілева та з початком самостійного шляху Дж. Баланчин міг самостійно визначати звукову основу хореографії. Але на той час він підкорився Дягілеву. У калейдоскопі дягілевських балетів не існувало заборонених тем, танцювальних та музичних стилів. Відомим є вислів Дж. Баланчина «тим, що я сьогодні є, я зобов'язаний Дягілеву».

З 1925 по 1929 роки Дж. Баланчин поставив танці у 26 операх, серед яких – «Травіата», «Бал-маскарад», «Ріголетто», «Самсон і Даліла», «Турандот», «Дон Жуан», «Оберон», «Засудження Фауста», а також і світова прем'єра опери-балету М. Равеля «Дитя та чари». З приводу останньої через кілька років хореограф скептично зауважував, що не до кінця розумів музику М. Равеля під час роботи над постановкою. Але згодом музика французького майстра стала для нього однією з найпривабливіших. Нарешті, 1975 року Дж. Баланчин буде організатором равелівського фестивалю та протягом двох тижнів запропонує публіці 20 балетів на музику композитора, з яких 8 творів – у власній постановці.

Балети Дж. Баланчина позбавлені ігрового драматизму та співвідносяться виключно з музичною структурою. У його постановках можна знайти подобу різнотемної та імітаційної поліфонії, які зустрічаються насамперед в ансамблевих сценах. Безперечно, поліфонія у хореографії застосовувалася ще за часів Людовика, але до Дж. Баланчина поліфонічні прийоми використовували лише як нюанс, епізодично, тому що основним

принципом організації дії був сюжет. Хореограф, відмовляючись від сюжету, застосовував різні поєднання поліфонічних прийомів як будівельний матеріал музично-хореографічної форми, у його балетах усі засоби створення музичного образу – мелодія, ритм, тембр, фразування – отримують пластичне утілення. Дж. Баланчин був упевнений, що хореографія є результатом тільки музики, та наголошував: «Дивіться музику та слухайте танець».

Музична композиція була для Дж. Баланчина головним імпульсом творчого натхнення: він не визнавав переваги будь-яких ідей або сюжетів, не починав працювати, поки не "побачить" музику. Музика вирішувала для нього все.

Важливим є й те, що музична обдарованість хореографа успадкована від батька-композитора. І Георгій також навчався у Петербурзькій консерваторії по класу фортепіано та композиції. Мистецьке поєднання не було дилемою і, за словами М. Бежара, балетмейстер знайшов чудову можливість для альянсу "методиста і математика". Музична освіта допомагала Дж. Баланчину знаходити взаєморозуміння з композиторами і навіть за необхідності вносити корективи до елементів оркестровки. Творчий союз з І. Стравінським – яскравий приклад співпраці композитора і хореографів у мистецтві ХХ століття.

Варто зазначити, що Дж. Баланчин зробив певний внесок у розвиток експериментального балету, незважаючи на те, що він був послідовником класичної балетної школи. Для експериментального балету важливим є детальний аналітичний підхід до музики, відчуття специфіки музичної композиції та звукового простору. Саме ці риси творчої особистості Дж. Баланчина дозволяли йому робити з твору справжній музично-хореографічний шедевр.

У зв'язку з оперою М. Равеля «Дитя і чари» варто ще раз згадати про важливе мистецьке явище ХХ століття - експериментальний балет. Адже сьогодні існує безліч сценічних версій твору французького майстра, як оперних, так і суто балетних. Сама музика твору, сюжетна основа багата

жанрово-танцювальна палітра персонажів спрямовує творчу фантазію до режисерських експериментів. Адже для цього напряму балетного мистецтва є характерним змішення класичних і неакадемічних музичних стилів, джазу, балету, гімнастичних вправ, побутових і навіть дещо неприродних рухів тіла. В експериментальному танці немає правил, він створюється серцем. Рухи підбираються, виходячи з особистих відчуттів, які народжує музика. Оскільки музиці відведено особливу роль - задавати рухи - серед танцюрів існує вислів "увійти до музики".

Особливості експериментального балету та творчого методу Дж. Баланчина як першого хореографа равелівського твору змушують нагадати, що метою композитора і було поєднання в музичній мові опери американську оперету, французьких романтиків, Дж. Пуччіні та К. Монтеверді. В. Жаркова наводить з цього приводу цікаві факти: «В інтерв'ю газеті “Le Gauloise” після прем'єри він заявляє: “Партитура опери – це дуже глибокий меланж стилів усіх епох від Баха до... Равеля! Вона знаходиться між оперою та американською оперетою, яка переривається, немов би між іншим, музикою джаз-банда. Перша та остання сцени опери, якщо не вдаватися до деталей, являють поєднання античного хору та мюзик-холлу”...» [28, с. 250].

Аналізуючи сценічне утілення опери у Нідерландському Данс-театрі 1986 року, В. Жаркова зазначає: «Оригінальність режисерського підходу проявляється у трактовці ліричної фантазії Равеля як балету, де увесь її музичний план наданий в аудіозапису. Це, з одного боку, вписує оперу в історію французького музичного театру, нерозривно пов'язаного з виразністю жесту; а з іншого, дозволяє залучити ще один місткий змістовний ряд, який розшифровується пластикою руху те, що приховано за словами та виокремлюється тільки в музиці» [28, с. 256–257]. Ідея композитора змусити танцювати чудернацьких персонажів вимагає особливих рішень. Відтворюючи пластику музичної мови М. Равеля, виконавці відкривають «шлях у далекий від реалій світ тендітної краси, світлих дитячих спогадів,

потаємних надій та неосяжної самотності, коли дитя усвідомлює себе, порівнюючи щастя оточуючих із своїм «а я один» (там само).

Стосовно стилю композитора О. Корчова влучно зазначає: «... крокуючи по-своєму, Равель діяв на два фронти – традиційний і новаційний. Традиційний шлях передбачав збереження в його музиці провідної ролі мелодії, звернення до випробуваних часом жанрових джерел, передусім пов'язаних з рухом, тобто моторно-танцювальних, оперування сталими конструкціями... Новаційний курс спонукав його до посилення ролі метроритму, оновлення інтонаційної бази за рахунок джазу й інших неакадемічних інтонаційних практик...» [43, с. 198]. Новації опери-балету «Дитя і чари» пов'язані насамперед з впливом танцю на пластику вокального утілення образів. На цю особливість звертає увагу О. Зінич: «В опері-балеті “Дитя і чари” саме пластичність структурує усю форму. За тотальної експозиції, залученні все нових і нових персонажів (серія портретів речей, казкових героїв, тварин, тобто експозиція, триває впродовж усієї дії) тут немає експозиційності в її звичному розумінні, а є внутрішня дія, розробність у середині експозиційних сцен. Кожний номер (а їх 17 з прологом і епілогом) чи то закінчений монолог (аріозо, арія), чи розімкнену форму, — залучено в загальну дію» [38, с. 84]. Розглянемо кожну сцену окремо.

Вперше танцювальність яскраво проявляється у другій сцені люті дитини, вирішеній у жанрі скерцо. Вигуки дитини мають декламаційну мелодику, короткі та ритмічно прості фрази, підкреслені чітким метроритмом у супроводі. Роззлученість дитини підхоплюється низхідним рухом паралельними квартсекстакордами в оркестрі, ніби прискорюючи розв'язку та стискаючи час.

У третій сцені **Крісла та Кушетки** М. Равель застосував жанровий мікс. Менуетність танцю Крісла та Кушетки є своєрідною об'єднуючою силою, у яку композитор вклав усе багатство своєї інтонаційної, гармонічної та фактурної фантазії. Крім менуету тут можна побачити жанрові ознаки й інших танців. Так, від сарабанди запозичені тридольний розмір, органний

пункт з характерним ритмічним малюнком (четвертна пауза та акцентована половинна), який створює синкопу, темпове позначення *Lento maestoso*. Ритмічне остинато апелює до іспанського танцю, а вплив полонезу завдяки ритміці найбільше відчувається у вокальній партії. Та головним є те, що танець вивільняє вокальну партію, її характерну декламаційність. Галантні фрази в дусі класицизму «спотворені» альтерованими гармоніями, «перебільшеними» форшлагами, натяком на пасакалію або траурний марш. З приводу жанрової екуменії О. Зінич зазначає: «Показова з цього погляду комічна танцювальна сцена Крісла і Куанапи (в ремарці Равеля цей епізод зазначено як танець “часів Людовіка XV” “розмірений і гротескний”), побудована на поєднанні ритміки старовинного менуету з його галантно-куртуазними поклонами та реверансами, гордовитої полонезної ходи з мелодизованим речитативом, близьким до запитальних мовленнєвих інтонацій» [38, с. 86]. Галантний стиль сцени Крісла та Кушетки апелює також до танцювальних формул ще одного танцювального шедевру М. Равеля – «Благородних сентиментальних вальсів».

Менует має просту тричастинну форму. Повільний темп обумовлений незграбністю персонажів. Мелодика хвилеподібна, переважає поступовий рух мелодичної лінії, яка іноді охоплює великий діапазон завдяки раптовим злетам або спадам. Мелодична лінія передає пластичність танцювальних рухів, а також відображає «вагу» рухомого предмету-образу. Сучасні композитору засоби музичної виразності, серед яких дисонуючі інтервали, напружені стрибки у вокальних партіях, які не вкладаються у традиційні жанрові риси менуету. Відповідно, у сцені поєднані старовинний та авторський стиль, утворюючи жанрово-стильову квазіцитату.

Раптовою зміною характеру починається наступна четверта сцена тричастинної будови – у швидкому темпі (*Allegro Vivo*), з чіткою та пружною ритмікою починається остинатний марш та передзвін зламаного **Годинника**. Персонаж стрімко вривається в дію, наче перебиває врівноважену розмову

Крісла та Кушетки. Фрази персонажу є фантазмагорією класичної музичної мови.

У першому розділі (10 тактів+1 такт репліка дитини на ритмоінтонації Годинника) Годинник висловлює енергійний протест, що пояснює вибір тарантели як жанрової основи та «механічно-ударної токати» (В. Жаркова) – ритмічне остинато рівними четвертними доповнюється стрімким тріольним рухом мелодії. Таким чином мелодія виконує функцію інструментального соло та одночасно підхоплює енергію танцювального руху. Загалом акцентна ритміка та гармонічна мова нагадує І. Стравінського.

Токатність композитор майстерно поєднав з наспівністю та лірикою оперети. Спогади Годинника у другому розділі (35 тактів) про те, як старанно, ніжно та делікатно він нагадував про ранковий підйом, вечірній відпочинок, початок вихідних, "благословенні" години розваг супроводжуються досить широкими хвилеподібними мелодичними фразами, тріольним рухом, що порушує пружну ритміку та утворює ефект поліритмії. Другий розділ має наскрізну будову, тріолі ритмічно «розширюються» і мелодія стає більш ліричною, адже персонаж вдається до спогадів свого годинникового життя.

Жорсткі засоби монологу Годинника перетинаються з драматичними сторінками хореографічної поеми «Вальс».

У п'ятій сцені Чайника та Китайської чашки М. Равель звернувся до побутової сфери музичної творчості. Він вказував, що бачив сюжет «в душі американської оперети». Зокрема, сцена вирішена у жанрі гротескного фокстроту з рисами регтайму та пронизана комічним «китайським колоритом». Таким чином композитор звертається до стилізації жанрів ХХ століття.

Жанром-попередником фокстроту є регтайм, який, у свою чергу, уособив цілий стиль афро-американської танцювально-побутової музики, відкинувши основи європейського композиторського відчуття часу як метричного, відкривши нові шлюзи його організації в музичному мистецтві.

Ударність, механістичність та водночас емоційність регтайму відповідали настроям передвоєнного та особливо післявоєнного покоління буржуазної Європи та Америки. На цей жанр значно вплинули ранні форми джазу. Законодавцем танцювальної моди став Нью-Йорк. Перша світова війна призупинила розвиток регтайму, а після її завершення під впливом регтайму та джазу Європу охопила нова хвиля північноамериканських танців, серед яких чарльстон та фокстрот.

Музику фокстроту вважають маршоподібною, з чітким ритмом. Як правило, фокстроти мають різноманітний ритмічний малюнок, а в одній композиції можуть чергуватися повільні та швидкі епізоди. Фокстрот є парним бальним танцем з вільною композицією та заснований на легких, наче ковзаючих, кроках. Цей танець відкрив можливості для формування інших жанрів джазової музики та пов'язаних з нею танців.

Поліритмія на фоні дводольності, різкі акценти, синкопи, широке використання ударних рис інструментів, яке обумовило ударну манеру виконання – перераховані музичні характеристики спричинили особливості танцювальних рухів. У побуті манера виконання рухів супроводжувалася розхитуванням усього корпусу, стегон, плечей, тобто продовжувала традиції іспано-циганських танців. Прийшовши у сферу професійного танцю, характерною стала відмова від виворотного положення стоп та класичних балетних позицій, утілення природньої манери ходити, зростання ролі імпровізаційного начала. Вказані вище складові музичної мови М. Равель майстерно застосував до теми Чайника.

Дуетна сцена Чайника та Чашки написана у тричастинній формі та притаманному повільному фокстроту темпі *Allegro non troppo*. Першим задумом М. Равеля було вивести на сцену двох негрів, які б танцювали регтайм, але пізніше цю ідею автор відкинув. Проте, вокальна партія Чайника як «американського» персонажу написана англійською та має риси регтайму. Для цього танцю типовим є підкреслено ритмічне неспівпадіння мелодії та акомпанементу. Саме тому синкоповану мелодію доручено вокальній партії

Чайника. В оркестровому супроводі використані джазові гармонії, зокрема, альтеровані септакорди побічних ступенів, наявні кластерні співзвуччя та модуляції у далекі тональності, що також є характеристикою жанру.

У вступі (12 тактів) з кожним тактом чіткіше вимальовується ритмічна організація фокстроту. Тема Чайника супроводжується авторською ремаркою «у погрозливій манері, в дусі боксера-чемпіона», але при цьому апелює до блискучих арій оперети. Вокальна партія знову переймає ритміку фокстроту, підкреслену метричною пульсацією супроводу.

У темі Чашки М. Равель майстерно додав китайську екзотику та поєднав кілька стилів: нісенітниця квазі-китайської мови у Чашки, витончені лінії паралельних кварт, пентатоніка як ладова база поєднана з метроритмом фокстроту, хоча пружний пунктир композитор замінив на триольну «шовковистість». Різноманітні поліструктури є важливим виразовим засобом твору: політональні співставлення Cес–F у сцені, пентатоніка з рухом по чорних клавішах та діатоніка по білих. Схожі прийоми композитор застосовував і раніше – у циклі «Матінка Гусиня».

Різниця між «пузатим» Чайником та тендітною Чашкою підкреслена ладово-інтонаційними засобами та взаємодіє з пластикою танцювальних рухів. В оркестровій інтерлюдії (17 тактів) з ремаркою «*espressivo*» яскрава мова оперети посилена тембрами мідних духових.

Іронія композитора по відношенню до своїх персонажів виявляється у виборі вокального амплу. Партію незграбного та пузатого Чайника виконує тенор, висока партія якого вимагає переходу до фальцету. Партія легкої та тендітної Чашки звучить у виконанні насиченого меццо-сопрано. Музична мова персонажів взаємозбагачується та взаємодоповнюється, що особливо помітно у репрізі сцени.

Після легкого дуету Чайника та Чашки у шостій сцені звучить стрімка тарантела – **арія Вогню**, яка має іншу, на відміну від попередніх танцювальних сцен, спрямованість. Вона немов би відновлює перебіг часу,

зупинений зламаним Годинником. Вокальна віртуозність арії дорівнюється тут стрімкому танцю.

Пластичність вокального образу Вогню відображено кількома чинниками. По-перше, характерна ритміка тарантели неодмінно звучить в оркестровому супроводі. По-друге, хвилеподібна вокальна партія колоратурного сопрано є надзвичайно гнучкою: діапазон фраз значно розширюється за рахунок стрибків та пасажів з діапазоном нони або децими. Водночас варіантна повторність мотивів та секвентний розвиток допомагають візуалізувати образ вогню, зробити його максимально рельєфним та легким для балетного утілення.

Арія Вогню є однією з найскладніших в опері. Мелодія починається як легка *тарантела*, але поступово значно ускладнюється віртуозними пасажами та фіоритурами, які покликані імітувати тремтіння та яскравий блиск полум'я. У репризі арії бачимо пасажі інструментальної природи, їх звучання та подальший погрозовий та несамовитий танець лякає Дитину. Очевидно, що така зображальність, по-перше, значно збагачує жанр тарантели та розширює жанрові межі, та, по-друге, допомагає балетмейстеру втілити образ у модерністському танці.

Фантастичним хроматизованим звучанням у дерев'яних духових починається сьома сцена. Хор Пастушків та Пастушок, героїв з обривків обоїв, являє пасторальну сцену. Жанр мюзет, на який також вказує О. Зінич, є основою сцени. Нагадаємо, що французький танець мюзет походить від музичного інструменту, спорідненого з волинкою. Пасторальна, сільська атмосфера створюється бурдоном та діатонічною мелодією-темою. У творчості композиторів XVII–XVIII століть мюзет входив до складу танцювальної сюїти, мав тричастинну структуру та канонічний розвиток теми. М. Равель, наслідуючи традицію, додає до врівноваженої пісенної мелодії ритмічне остинато та рівномірний рух оркестрового супроводу, що посилює відчуття стилізованого танцю далекої від сучасника епохи. Збагачують фактуру хроматизовані дисонуючі підголоски.

Сцена має тричастинну композицію з кульмінацією у точці золотого перетину. У центрі кульмінаційного розділу звучить слово "helas" (на жаль, проте); мелодична пластика підкреслює синкопу на цьому слові, а оркестрове письмо апелює до першої сцени, де звучить тема Мами з характерними тембрами дерев'яних духових.

Якщо реприза сцени змальовує, на думку В. Жаркової, алегоричне прощання Дитини з любов'ю, то наступна сцена з Принцесою уособлює справжнє прощання з коханням та дитячими мріями. Тобто Дитина отримує серйозну, "дорослу" характеристику. До речі, дослідниця вказує на велику кількість паралелей з творчістю К. Дебюссі, які насамперед можна знайти у вербальному тексті сцени, а також відзначає вплив творчості Р. Вагнера.

В. Жаркова виокремлює три змістовні сфери в опері: першою є лірична кульмінація – сцена з Принцесою, яку дитя вирішує спасти від Злого Чаклуна, друга – це тема прекрасного і таємничого Саду, і третя «змістовна домінанта опери» утілюється в монолозі Білочки.

Сцена з Принцесою, будучи ліричною кульмінацією опери, складається з кількох розділів, що мають наскрізний розвиток з опорою на діалогічний принцип. Перший розділ сцени написаний у перемінному тридольному розмірі (6\8, 9\8, 12\8) та повільному темпі. Мелодична лінія Принцеси рухається плавно і спокійно, але перемінний розмір та нерівномірна ритмічна організація вокальної партії героїні розбиває тридольність. Контрапункт флейти ще більше розхитує відчуття метру, оскільки декламаційна партія флейти насичена синкопами та залігованими нотами.

У другому розділі (Moderato) характер звучання стає схвильованим: рухливий хвилеподібний супровід у вигляді арпеджіо струнних та з опорою на двудольність нагадує «Гру води» М. Равеля, даючи змогу відчути тридольність інтонаційно спорідненої вокальної партії. Аналогічно супроводу мелодична лінія Принцеси кружляє навколо однакових інтонаційних зворотів.

У наступному короткочасному діалозі з Принцесою Дитина підхоплює її інтонації. Короткі репліки обох персонажів є інтонаційно близькими до арпеджованих пасажів супроводу, але звучать у ритмічному збільшенні (тридцять другі в оркестрі поєднуються з восьмими у вокальній партії).

Монолог Дитини (*Meno mosso-Piu animato*) в наступному розділі є ліричною кульмінацією сцени. Оркестрові переливи супроводжуються абсолютно діатонічною мелодикою з опорою на звук *g*. Тональна амбівалентність, тобто зміна осьового центру в основному до мінорі на п'ятий ступінь або тональність натуральної домінанти, відображає існування Дитини у двох реальностях – казковій та справжній. Водночас м'яка та рухлива танцювальна тридольність створює особливу ліричну та ніжно-чуттєву атмосферу сцени.

Монолог Принцеси повертає початковий відсторонений характер, знову з'являється флейтовий контрапункт. Але далі відбувається драматична кульмінація сцени – викрадення Принцеси, партія якої завершується мелодичною вершиною на h^2 .

Останнім розділом великої восьмої сцени є арія Дитини. Уся гармонічна будова є діатонічною та спирається на плагальність. В арії відчувається інтонаційна єдність з мелодикою Принцеси, але фрази тут мають декламаційну природу. Важливою рисою є зміна метру: помірний рух четвертими у розмірі $4/4$ має риси маршовості, поєднаної з хоральною фактурою супроводу. Сукупність перелічених засобів створює надзвичайно зосереджений характер, який, втім, раптово порушує вторгнення наступного персонажу.

У вигляді суворого дідуса-математика з'являється Задачник. Дев'ята сцена також є жанровим міксом. Швидкий темп у розмірі $2/4$, чіткі сильні долі, прості інтонації, чергування восьмих та четвертих, за словами О. Зінич, відтворюють «загрозливий галоп», але також відповідають жанровим ознакам скерцо-канкану. Сцена побудована у вигляді оркестрового крещендо, яке починається із звучання одного фортепіано та виростає до

могутнього *tutti*. Безтурботні нісенітниці, які промовляє Задачник, з кожним тактом стають дедалі несамовитими та шаленими, перетворюється на своєрідний танець смерті.

Вокальна партія Задачника складається з інтонацій кількох типів: по-перше, трихордовість у межах квінти (перший період), по-друге, «удовблюється» квартова інтонація під час багаторазових повторень певних слів, завдяки чому композитор створює портрет злого та кричущого вчителя. Коли ж починаються неправильні підрахунки, як, наприклад, «чотири плюс чотири – вісімнадцять», кварта трансформується у септиму, змушуючи переходити на гротескний фальцет.

Другий розділ (*Moderato subito e accelerando*) починається ритмоінтонаційним варіантом першої теми Задачника. У дев'яти (!) з чотирнадцяти тактів теми скоромовкою звучить мотив з поступовим рухом від першого щаблю до третього і назад, а в подальших тактах розгойдується до септими. Буфонада персонажу підкреслена жорстким та сухим оркестровим остинато. Коли тріскотню Задачника підхоплюють цифри, в оркестрі з'являються комічні форшлаги, тема викладена спочатку малими секундами, потім квінтами та дисонуючими акордами нетерцієвої структури. Елементарна, на перший погляд, вокальна партія – це яскрава пародія на нудну учнівську буденність, але сповнена дисонансами гармонічна мова у поєднанні з «забороненими» паралелізмами квінт і тризвуків спрямовані на зображення гротеску.

За вісім тактів до динамічної вершини спів перетворюється на шалене скандування однієї фрази та обривається з появою хроматичної «лавіни» і приводить Дитину майже до нестями.

І знов на контрасті починається **десята сцена – дует Кота та Кішки**. Любовна розмова персонажів супроводжується розміром $5/4$, поділ долей у тактах постійно змінюється (2+3 або 3+2), допомагаючи відтворити вишукану грацію котячих рухів. Провідною інтонацією сцени, передусім у вокальній партії, є оспівування різними способами сексти. Найчастіше

секстовий стрибок підготовлюється хроматичним звуком на слабкій долі. Короткі котячі нявкання скрізь починаються після восьмої паузи і утворюють короткий розспів восьмими «мяу», ритміка оркестру посилює експресію котячої розмови насиченим хроматикою акордовим викладом. Надзвичайно цікаво композитор обіграв класичний оперний прийом «дуету згоди»: традиційне секстове дублювання вокальних голосів кружляє навколо малосекундових інтонацій, підкріплюється плотним акордовим супроводом оркестру з колоритними мажоро-мінорними співставленнями. Рівномірний рух восьмими на тлі пульсуючого басу, пом'якшуючи метричну специфіку, уособлює благородний спокій та пластику котячих рухів.

У першій частині оперної драматургії М. Равель спирався на сюїтний принцип композиції: у зовнішньому «калейдоскопі» відносно завершених концертних номерів репрезентовані контрастні казкові персонажі через танцювальні «амплуа». Танці у великій сцені бунту Дитини виконують важливу змістовну функцію: вони вказують глядачеві на зміну найважливішого показника буття людини, її свідомості – часу, що наповнений хаосом та стискається, стаючи нереальним, абсурдним. Композитор обирає усі танці для своїх персонажів з неймовірним гротеском та іронією, які й утворюють загальну фантазмагоричну картину спотвореної реальності.

Наскрізний музичний розвиток має **друга картина**, побудована на розгорнутих діалогічних сценах Дитини з лісовими звірями – реальними дійовими особами. Показово, що у другій картині опери танці *майже* не використовуються, натомість домінує імпресіоністична стилістика. Головний танець – вальс-бостон бабок та метеликів, летючої миші та жаб. Композитор підкреслив колористичну та пластичну сторони танцю, збагативши музичну тему фігураціями, політональними гармоніями та вишуканою оркестровкою. Завдяки цьому виникає асоціація з *хореографічною* (знакова назва!) *поемою* «Вальс», яка була створена М.Равелем за шість років до опери. За сюжетом,

чарівний вальс – це останнє звинувачення лісових жителів до дитини та її найбільший страх перед покаранням.

Вальс-бостон – це американський (походить від назви міста Бостон) салонний танець ліричного, часто сентиментального характеру. Танець виник наприкінці ХІХ століття та одним із перших увійшов у моду в Європі, особливо розповсюдився у США та Європі у 20-х роках ХХ століття. Цей танець є різновидом повільного вальсу, тому зберігає тридольний розмір, але характерною ознакою є пауза в супроводі на третій долі такту.

Вальс має авторське позначення темпу як «Valse lente» та тричастинну композицію. Дія переноситься у чарівний Сад, який уособлює другу змістовну сферу твору. Головна тема звучить у вокальних партіях «лісових» персонажів. Фактурне рішення засноване на педалі струнних інструментів та хвилеподібних фігураціях, що нагадує сцену з Принцесою з першої картини опери.

Велика сцена у нічному Саду відкриває світ нічної природи очима Дитини та реалізується звукозображальними ефектами в оркестрі, змальовує чарівну феєрію. У великих танцювальних епізодах композитор передав пластику таких лісових персонажів як жаби, бабки та метелики, летючі миші, солов'ї. Легка й романтична вальсовість дозволяє візуалізувати музичний матеріал.

Розглянемо основні епізоди сцени. Нічний Сад, якого М. Равель показує як одного з героїв, має тиху музичну характеристику з хитким плином кварто-квінтових співзвуч у струнних. На цьому фоні чуємо «реальні» голоси птахів. До загальної атмосфери долучається хор жаб: інтонаційна основа семиголосного мішаного хору дуже бідна, проте ритмічна організація виглядає як розкішна партитура для ансамблю шумових інструментів. Наступний епізод – діалог Дитини з Деревом – побудований на низхідному русі звуками зменшеного тризвуку у секвентному розвитку, тому створюються яскраво-фантастичні гармонічні поєднання. Кварто-квінтови дублювання та глісандо в оркестрі поряд з повільно крокуючим темпом

сповнені напруженої експресії та викликають асоціації з драматичними сценами балетів І. Стравінського.

Третій епізод – це Вальс бабок, в якому поєднані застигла тема Принцеси та безтурботний вальс в дусі американської оперети. Перше проведення теми звучить розгублено за рахунок коротких фраз, які перериваються паузами. У другому проведенні контрапунктом до теми звучать інструментального типу мелодія солов'я та хор жаб.

У наступному діалогічному епізоді Дитини з Летючою Мишою розгортається нова динамічна хвиля і приводить до тихої кульмінації з безсилим подихами Дитини на словах «без мами». Темп епізоду пошвидко змінюється, у швидкому вальсі короткі репліки Летючої Миші звучать особливо схвильовано, перериваючись паузами. Цікаво, що завершується епізод своєрідним розчиненням фактури та одноманітними репліками Миші «треба летіти, наздоганяти».

Після генеральної паузи починається оркестрова інтерлюдія, де стикаються лейттема Принцеси та тема вальсу бабок у валторни, а потім підключається танець жаб. Тему у ритмічному збільшенні проводять скрипки з флейтою. Великий інструментальний вальс потрактований М. Равелем іронічно, адже звучання нагадує безтурботну розважальну музику нічного Парижу, кабаре та мюзик-холлів.

Заключний епізод Жабенятка та Білочки виконує, на думку В. Жаркової, функцію «синтезуючої репризи» та є «змістовною кульмінацією». Точне слідування за вербальним текстом обумовлює зміну музичних засобів та жанрової основи в епізоді. Розмова двох персонажів відбувається у повільному темпі та перемінному розмірі (2\4–3\4); бас з'являється виключно на сильній долі, а в акордовому супроводі утворюються своєрідні синкопи за рахунок восьмих пауз на початку кожної долі. Особливої пружності та скерцозності додає контрапунктична тема кларнету, викладена пунктирним ритмом. Включення Дитини у діалог супроводжується фактурним та мелодико-гармонічним контрастом. Кварто-

квінтові застигли акорди підтримують спокійне та водночас надзвичайно чуттєве запитання Білочки «*Чи знаєш ти, про що говорять мої очі?*», яке викладено звуками малого мінорного септакорду.

У подальшому монолозі Білочки повертається тема Вальсу бабок. Просвітлена відповідь Білочки містить ключові думки опери-балету – її прекрасний погляд розповідав про свободу, свободу від клітки. Тема вальсу переінтонується, випромінюючи щастя й радість, та нагадує романтичні сторінки з опер Дж. Пуччіні.

Наступна сцена люті тварин апелює до початку опери – сцени люті самої Дитини. М'яка вальсова тридольність змінюється динамічною гротескною тарантелюю, спорідненою з арією Вогню. Акцентуація долей, пульсація восьмих, хроматизована гармонія та численні повторення рішучих мелодичних фраз лісових звірів підводить до кульмінаційного колективного вигуку-протесту.

Фінальна сцена складається з двох фугато тварин. Звернення М. Равеля до поліфонії є одночасно наслідуванням традиції черговим проявом іронії – інтелектуальний жанр покликаний підвести філософські підсумки та виявити професіоналізм композитора.

Провідну роль у першому фугато (*Meno lento*) виконує оркестр, а саме дерев'яні духові. Мелодика звірів – відверто декламаційна. Пружна ритміка мелодичної лінії фагота, в якій домінують ритмоформули восьма з двома шістнадцятими та навпаки, дводольний розмір – ці засоби наближають звучання до барокового скерцо у поєднанні з легкою танцювальністю. Колективним скандуванням слова «мама» відбувається перехід від одного фугато до іншого, яке починає оркестрова тема мами.

Епічне розгортання пісенної теми другого фугато «Він гарний хлопчик» супроводжується діатонікою та ладовою перемінністю *G-dur-e-moll*, типовими пасторальними тональностями. Фугато має тричастинну форму з розвиваючим середнім, хроматизованим розділом та динамізованою репризою. В останній з'являється тема Дитини у гобоїв та скрипок,

утворюючи змістовну арку від початку опери до кінця. «Безмежна ніжність пронизує музику заключного розділу, проступаючи у спокійному колисковому похитуванні діатонічних мотивів у перших скрипок, м'якої пульсації перемінних метрів, пісенно-ліричній природі лінійно організованої музичної тканини», – таку влучну характеристику останньому розділу дає В. Жаркова [29, с. 439].

Підсумовуючи, наведемо узагальнену таблицю співвідношення персонаж–вокальне амплуа–танцювально-жанрова модель сцени:

№	Дійові особи	Жанрова основа	Голос
Перша картина			
1	Дитина та її сварка з Мамою		Меццо-сопрано та контральто
2	Лють Дитини	Скерцо	
3	Крісло та Кушетка	Менует	Бас-кантанте та сопрано
4	Годинник	Тарантела, токато	Баритон
5	Чайник та Чашка	Фокстрот	Тенор та меццо-сопрано
6	Вогонь	Тарантела	Колоратурне сопрано
7	Пастушки та пастушки	Пасторальний мюзет	Контральто і сопрано
8	Принцеса	Баркарола	Колоратурне сопрано
9	Задачник та Цифри	Галоп, скерцо-канкан	Тенор-альтіно
10	Кіт і Кішка		Баритон і меццо-

			сопрано
Друга картина			
1	Нічний Сад: жаба, соловей, зозулі, сови, летючі миші, бабки		Тенор, колоратурне сопрано,
2	Діалог Дитини з Деревом		Бас
3	Бабки та метелики, лісові персонажі	Вальс-бостон	Меццо-сопрано
4	Білочка	Вальс	Меццо-сопрано
5	Лісові звірі	Тарантела, скерцо, пісня, колискова	

Як бачимо, танцювальні жанри в опері-балеті «Дитя і чари» створюють блискучий дивертисмент. За лаштунками слухацького сприйняття, поєднання танців, які належать різним епохам та стилям, створює ефекти полістилістики та колажу, актуальних для композиторського письма не лише митців ХХ століття. І сьогодні цей експеримент поєднання старого й нового, танцювального та співочого в сфері вокально-інструментальної та вокально-хорової творчості має продовження, хоча музикознавці (та й самі автори) означають їх новими термінами та дефініціями («метамова», «метастиль»).

3.3 Modern-балет «Маленький принц» (ХАНТОБ імені М.Лисенка): функції співу в балетній «партитурі»

Автором концепції обраної вистави на славетній сцені одного з провідних театрів України є балетмейстер **Йохан Нус** (Франція). Слід вказати, що вибір музичного матеріалу для оригінальної вистави повністю належали саме йому як хореографу-постановнику, якого спеціально запросила до Харкова дирекція театру. І це власне він вбачав образ Рози, в яку закохується маленький Принц, *подвійним* – пластичним та співочим одночасно. Відповідно, партію Рози втілюють балерина (солістка –

заслужена артистка України Ірина Хандажевська) та співачка – заслужена артистка України Олена Старикова (колоратурне сопрано). Вона одягнена в костюм квітки, та перебуваючи на постаменті (уособлення планети, де Принц знайшов свою Розу), за задумом режисера, відображає істоту *іншого світу*, у порівнянні з пермонажами, що діють у сценічному просторі. (Можливо, статуарність мала функціонально-прагматичний сенс, щоб її образ не «перекривали» балерини, які приваблюють око пластичними образами-перевтіленнями).

Так чи інакше, введення колоратурного співу в партитуру балетного дійства надає *інший вимір* сприйняття мистецьких образів-символів та мимоволі «натякає» на ієрархію. Вважається, що людський голос як ідеальний інструмент найбільш наближений до неба завдяки диханню (метафізичний відбиток дії святого Духу – невидимого символу духовної реальності), в той час, як, наприклад, інструменти потребують рукотворних дій (засобів гри руками або допоміжних приладів).

Важливим чинником балетної драматургії слугують традиційні плани вистави як художнього цілого. *Перший* – суто хореографічний, де превалує віртуозна майстерність мистецтва класичної хореографії; *другий* – пластичний, в якому відбувається певна дія (подія) за рахунок пластичних рухів (його роль порівнюють з речитативом, який менш привабливий з точки зору краси звучання людського голосу, але в ньому міститься «нерв» дії, двигун сюжету).

Спів, голос (антипод інструментальної виразності) складає *третій* (необов'язковий для класичного балету) план, певним чином відроджуючи спадкоємність французької традиції. За сюжетом А. Сент-Екзюпері, поява Рози пов'язана з її планетою. Вона, наче королеви на п'єдесталі, оспівує Любов на тематичній основі мелодії з «Концерту для голосу та оркестру» Р. Глієра. Колоратурні рулади супроводжують показ гармонійного стану безтурботного Принца, який ще не знає колізії Добра та Зла.

У заключному акті (загибель Принца) тему Рози озвучено геніальною мелодією «Вокаліза» С. Рахманінова, який, як відомо, відтворив у своєму романсі стилістичний «генокод» давньоцерковного розспіву, що потрактовується нами як символ особистісного переживання ностальгії за втраченою батьківщиною.

Яскраво характерними персонажами хореографічної партитури є:

Король (на музику Другої оркестрової сюїти h-moll Й. С. Баха),
Честолубець (фрагмент з балету «Коппелія» Л. Деліба);

П'яничка («Пори року» А. Вівальді, III частина «Зими»);

Банкір (тема з Сюїти для віолончелі соло).

У кожного з героїв дії є власна оригінальна, точно вивірена музично-хореографічна стилістика та композиційна завершеність в загальному часопросторі балетної дії. В цілому виокремлені тематичні портрети-соло вплетені в єдиний драматургічний розвиток. І якщо більшість музичних тем, обраних хореографом не з танцювальних, а інструментальних жанрів так званої «чистої» музики, то в подальшому будуть задіяні твори (тематизм) композиторів-романтиків. Так, вихід Фонарщика відбувається під музику К. Сен-Санса («Акваріум» з «Карнавалу тварин» в оркестровій версії).

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» (рідкісне виключення з композиторської практики XX століття).

Таким чином, ознакою музичної мови балету є типова для доби постмодерну полістилістична мова, завдяки чому розкривається багатоголоса поліфонія смислів літературного першоджерела (за повістю відомого французького письменника А. Сент-Екзюпері). З цього приводу вкажемо на дотичну до нашої проблеми концепцію Мілени Петрович про полімодальні чинники музичного сприйняття, зокрема, мелодичного контуру в якості емоційної граматики музики та мовлення [117]. Авторка потрактовує мультимодальність як спільну дію кількох модусів (у значенні соціально та

культурно сформованих ресурсів) у процесі творення художньо-образних смислів мови та музики. 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 формальне спорідненість з виразовою структурою емоцій, які переживає людина» [там само].

Спробуємо екстраполювати цей термін на специфіку музичного сприйняття явища «спів у балеті» як дотичне до оригіналу.

Розуміння дії мультимодальності у мистецьком часопросторі складає **когнітивно-інтерпретативний вимір духовної реальності музичного спектаклю**, який поєднує в собі два чи більше модусів (значення). 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 природи співу в балеті* та його *специфічного хронотопу*: коли об'єднуються кроссmodalні функції між кинетичним, зоровим і вокальним сегментами для мелодії поза її звуковисотним контуром. Прокоментуємо цю думку на прикладі.

Слід окремо вказати на роль пластичного виміру хореографічної вистави: сюди відносяться *партія Пілота* (із функцією оповідача), а також *Читець*, чії коментарі роз'яснюють маленьким глядачам, що відбувається на сцені. Слід додати, що авторами вистави задіяні засоби мультимедійної проєкції: на початку вистави на екранному панно показані оригінальні малюнки письменника та інших художників за мотивами сюжету, створені спеціально, на замовлення Й. Нуса. І це теж є шлях 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 засобами співу. Звучить «Вокаліз» Рахманінова: у цій мелодії є така духовна сила, голос співачки за тембром (колоратурне сопрано) є дуже красивими і чуттєвим: співачка посилює чуттєвий ефект настільки, що глядач відчуває преображення душі – *катарсис* (очищення душі від трагедійної ситуації – смерті героя). У такий спосіб французький постановник-балетмейстер Йохан Нус вирішив ідею Любові до свого маленького принца, який не має загинути. Саме **вокал** – мистецтво співу як увиразнення духовного виміру додає до слухацького переживання вищої крапки – ентелехії. І коли наприкінці сюжету герой гине, очікуваний катарсис відбувається завдяки співацькій компоненті. Партія Рози в заключній картині представлена геніальним перекладом романсу С. Рахманінова «Вокаліз» на мову сценічно-пластичного мистецтва балету. Тембр голосу співачки набуває небесно-чистого звучання: ностальгія, закладена у вокалізі, посилює катарсична функція завдяки мелодії «Вокалізу» С. Рахманінова з її молитовним підтекстом, що є символічним оспівуванням загиблого Маленького принца. Тут спрацьовує функція мультимодальності, завдяки «метафоричній коннотації мелодичного контура» (за М. Петрович).

Зауважимо, що виспівується вокаліз – пісня без слів, тобто слова вже не мають сили; отже, спів уособлює красу почуття, його приховану духовну силу. В проаналізованому балеті спів надає слухачам-глядачам власний досвід оволодіння синтетичними емоціями, які згодом з особистісних причин будуть осмислені як детермінанти історико-культурного світу людства.

Висновки до Розділу 3

3.1 Хоча І. Стравінський не був першим в історії музики, хто шукав свій шлях, відштовхнувшись від досвіду композиторів минулого. Однак, мабуть, вперше в історії синтезування минулого і сучасного відбувалося настільки масштабно, що призвело до появи нового музично-стильового напрямку. Д. Митчел узагальнив думку про історичне дистанціювання у

такий спосіб «та нова частина (музичного) світу, що Стравінський зробив доступною для активного творчого переживання, була не меншою, ніж власне це минуле... Однак що радикально від'єднало Стравінського від будь-якого класичного прецеденту, так це неймовірна часова дистанція, що відділяє його від "його" минулого» [113, сс.11-12]. Корпус наукових джерел, присвячений творчості композитора, дуже великий (і не наводимо цю кількість з тієї причини, що при всій змістовній повноті «стравінськознавства», ми не знайшли нікого, хто б акцентував роль співацького голосу в партитурі хореографічної драматургії в спеціальному предметному висвітленні. А роль цього факту є надзвичайною: поява суголосся співу та балету у виставах початку ХХ століть засвідчила докорінну зміну мистецької парадигми з попередньо усталених тенденцій (імпресіонізму, експресіонізму, неофольклоризму) – на неокласицизм, що стане кроскультурним меседжем в майбутнє.

Творчий метод І. Стравінського базується на принципах синтезу кількох видів мистецтва, що був генетично закладений в європейському музичному театрі Нового часу. Це стало *історико-культурною передумовою* народження неокласицизму (точніше, нео-бароко) мистецького контексту Найновітньої доби як **діалогу культур**: з одного боку, історико-культурна рефлексія на барокову оперу-балету (співу в синтезі з балетом італійського та французького зразка); а з іншого – факти особистої саморефлексії, людські стосунки з видатними діячами культури на ґрунті творчої співпраці. «Міждисциплінарні асоціації» І. Стравінського, закладені на початку ХХ ст., сформували згодом широке коло творчого спілкування знаменитостей різних мистецьких спрямувань, з якими композитор підтримував зв'язки у різний час (О. Роден, А. Модільяні, К. Моне, П. Пікассо, В. Кандінський і багато інших). В цьому діалозі різних культур «першу скрипку» виконують спів і танець у спільній суголосній єдності!

У своїх балетах початку 1920-х років, новаційних прочитаннях музично-театральних жанрових моделей (балету зокрема) композитор позиціонував себе як справжній історик музичної культури, наслідувач докласичних, іноді до-барокових, навіть стародавніх народних традицій. На перший погляд, це виглядає, як **нестандартна концептуалізація жанру**, новаційність музичних засобів театру, переосмислення його комунікативних стратегій. Іншими словами, новаційне в музиці І. Стравінського – це добре забуте історичне минуле європейської людини, яке повертається. **І ця теза є справедливою й по нині, вже для людини ХХІ століття!**

Ясна річ, що наслідування певних традицій, у тому числі відродження *функції співу в балеті ХХ століття* відбулось за умов переосмислення категорій композиторського мислення – «звук/тон», «гармонія/модальність», «форма/драматургія», «тембр/фактура» як носіїв образної виразності. Саме вони постануть хрестоматійними для наступних генерацій митців звукотворчості ХХ ст. Конкретні прийоми взаємодії співу та танцю будуть розвинені згодом, у другій половині століття, вже як «традиція Стравінського», в інших індивідуально-стильових системах художнього мислення. Наприклад, наявність хореографічних різновидів творчого синтезу зі співом в національно-стильовому вимірі (як це відбулось у М. де Фальї).

3.2 Щодо *унікального діалогу співу та танцю* як художнього *контрапункту* в балеті «Дитя та чари» М. Равеля, зауважимо наступне. Застосування композитором настільки різних танцювальних жанрів відповідає стилю експериментальних балетів ХХ ст. Вибір небалетних танців має важливе значення, адже танці відображають той тип часового простору, в якому перебуває Дитина, вони уособлюють хаос та безлад, спровоковані нею. Відповідно, танці немов би виштовхують Дитину з гармонічного та упорядкованого світу, щоб навчити самотійно приймати рішення та зрозуміти свої вчинки, нести відповідальність за зроблений вибір. Крім того, навмисне поєднання стилів і танців було для автора, з одного боку,

продиктовано сюжетом, в якому співіснували предмети різних епох, а з іншого – стало засобом утілення гротеску та іронії.

Таким чином, опера-балет «Дитя і чари» постає джерелом полістилістичних прийомів, «меланжем стилів» усіх епох від Й. С. Баха до М. Равеля. За жанром твір знаходиться між оперою та оперетою, до яких долучається ще один учасник діалогу (полілогу) – музика джаз-бенду.

3.3. Звучання колоратурного сопрано як тембрового амплуа Рози в партитурі modern-балету «Маленький принц» – апріорна домінанта режисерської концепції вистави, так само, як і та вибір виконавиць (заслужені артистки України О. Старикова та Т. Гармаш). Згідно задуму авторського колективу постановників та виконавців, треба було віднайти засіб показу сили Любові як символу Божественної сили, щоб допогти глядачу пережити гибель героя, той самий «катарсис» – очищення через страждання. Вибір вокалізу С. Рахманінова можна вважати виключно органічним, оскільки він містить «семантичний код» – молитовну інтонацію та через принцип вільного розгортання теми-мелодії діє на глядача катарсично. Якщо пригадати визначення балетного мистецтва як «безмовної риторики», то в музично-хореографічну риторику модерн-балету Й. Нус органічно вписав християнську ідею безмежної любові, яка долає смерть. Враховуючи, що за задумом хореографа, цей спектакль призначений для дітей та їх батьків, можна зробити висновок про свідомо закладену *катарсичність звучання/сприймання співацького голосу в балетній дії.*

Визнання у публіки засвідчило вдалий концепційний задум режисера-постановника Й. Нуса, чому безумовно посприяло довершене виконання музично-сценічного твору харківськими артистами балетної трупи. На перший погляд, досить вибіркового приклад аналітичної розвідки про діяльність ХНАТОБу імені М. В. Лисенка, прем'єру останнього десятиліття є показовим з точки зору проблеми пропонованої дисертації, так само, як і реінтерпретації французьким хореографом відомого сюжету (причому, не для «дорослих», а для дитячої аудиторії) як продовження національної традиції

«танцеспіву» в умовах мультимодального спілкування. Насправді, стовідсоткове попадання в фокус дослідницької проблеми лише вказує на певний меседж – приховану закономірність затребуваності вокалу та хореографічного мистецтва як художньої цілісності в сучасній мистецькій практиці України. Враховуючи національну школу хореографії та постановки автора ідеї балету «Маленький принц» (Нус багато працює в Італії, але належить до французької культури за ментальними та творчими ознаками його особистості та життєтворчості).

ВИСНОВКИ

Феномен співу в балеті – свідчення великої історії в мистецькій практиці Західної Європи, починаючи від «колиски» – давньогрецької *choréia* – до Нового часу, від барокової опери-пасторалі – до неокласицизму ХХ століття та мистецьких практик ХХІ століття (в тому числі в Україні та Китаї). У пропонованому дослідженні проблема мистецького синтезу (в якому багато складових, що працюють на художню цілісність сприйняття твору реципієнтами «тут і зараз») звужена до конфігурації двох суголосних компонентів – **спів та балет**, що діють в сценічній реальності у співтворчості з третім учасником – інструментальною музикою (оркестровим або інструментальним супроводом).

1. Простеживши історичну динаміку взаємодії співу та танцю в європейській музично-театральній традиції, не можливо довести, що в більшості випадків балет залишався підлеглим вокальній складовій. Вже за часів Людовіка XIV Королівській академії музики офіційно було надано виняткове право представляти опери, що призвело до появи нового жанру – опери-балету, ініційованого французьким композитором Ж. Б. Люллі, який поєднав вокальну музику з танцювальними інтерлюдіями. Тож розквіт опери-балету в культурно-історичному ландшафті французького бароко, разом з італійською версією жанру можна вважати «вершиною-витоком», після чого це явище трансформується в інші інтегративні форми співочого – сонопластичного – *кінестезійно-тілесного* самовиразу людини в мистецтві.

2. Спів в умовах танцю в мистецькому часопросторі сучасності актуалізується через *історичний генокод*, структуру якого складають:

- homo choreus – образ людини, тип її поведінки, соціо-культурно обумовлений герой ;
- театральний хронотоп (сценічна реальність – видовищність, костюми, сценографія, умовність розмежування сцени і глядацької комунікації);
- «співпраця» метро-ритму інструментальної музики та танцювальних па (тактування, метрична «сітка» тощо);

- персоніфікація вокалу – через тембр людського голосу – на тлі танцювально-сюжетної драматургії;
- семантична двозначність вокального образу, в якому є танцювально-детермінована пластика, реалізована через мелосно-енергійну, вільно-імпровізаційну природу співу (зокрема, тембру-амплуа сопрано).

3. Етапи європейської історії співу та танцю в її *феноменологічному вимірі* охоплюють різні жанрові-стильові репрезентації самосвідомості європейської людини-творця в таких явищах, як:

- давньогрецька містерія;
- пасторальна опера (невід’ємна від жанрової стилістики сициліани, яка танцюється і проспівується водночас);
- опера-балет доби французького бароко і класицизму;
- жанр арії, чия динаміка і семантичне багатство обіймає усі відтинки танцювальної пластики аж до повної відмови від неї (алілуйний спів);
- «проспіваний танець» (жанр-двійник в структурі барокової опери), високостатусні «міксти»: наприклад, павана – танець, який не використовували пересічні люди, або буржуа.

Пізніше виникає вплив народно-характерних танців на вокальні жанри оперного мистецтва XIX століття, який закарбувався в появі окремого жанру – «танцювальної пісні» (сициліани, тарантели, тощо).

4. Шляхи інтеграції співочого та танцювального в європейському мистецтві можна узагальнити в дихотоміях, за принципом вияву питомої ваги танцю або вокалу. А можна умовно виокремити певні когнітивні моделі мистецького синтезу (в термінах сучасного когнітивного музикознавства).

Синкреза міфопоетичного мислення Давньої Греції, коли усі види мистецтв існували в органічній «мусікій», яку ніхто не мислив окремо по складовим, тож і не треба було їх диференціювати. Втім є документальні свідчення про стан розвитку суспільства, в якому існували професійні танцюристи, співаки, театральні вистави з їх участю.

Синергія – модель осмислення мистецького синтезу, що фіксує **паритет танцю та співу** (напрацьований творцями новоєвропейських жанрів опери-балету та пасторальної опери, й збережений до тепер) **на засадах співпраці (співучасті) всіх носіїв різних мистецьких практик** (творчого колективу творців вистави: від режисера, співаків, танцівників, хореографів до диригента, оркестрантів та ін.).

Діалог – когнітивна модель осмислення мистецького синтезу, яка розкриває *мовно-стильовий принцип об'єднання двох (чи 3-4-х) історико-стильових типів культури та модальних структур в поліжанровий контрапункт* (балет-спів & спів-танець):

- звучного тексту музично-оркестрового твору (через єдність метроритмічної основи як для співу, так і для танцю);
- хореографічної партитури, яку оцінює глядач (візуальне сприйняття);
- співу (вокальних або хорових епізодів) як втілення слухової модальності,

що утворює **мультимодальний простір спілкування** в творчій практиці ХХ століття (починаючи від неокласицизму – «Пульчинелі» І.Стравінського, неоімпресіонізму, ексцентричності – «Дитя та чари» М.Равеля до ідей наступних поколінь про синтез мистецтв – полістилістику та контрапункт стилів, діалог епох як ознаки численних вистав межі ХХ-ХХІ століть).

Тому до визначення «діалог» у даному випадку слід додати важливе уточнення – йдеться про діалог контрапунктичного типу (діалог-контрапункт), позначений:

- 1) установкою на домінуючу роль пластично-просторового мистецтва – балету – в умовах симфонічного хронотопу;
- 2) процесом синхронізації глядацької (візуально-пластичної) та слухацької (звучних фактурно-тембрових) парадигми в процесі сприйняття художньої цілісності музично-театрального твору (вистави).

З урахуванням того, що ХХ століття добігло кінця, стало ясно, що категорія «діалогу» вже не вміщує усього багатства взаємодії співацького та танцювального в поезиці мистецького плюралізму (глобалізованої культури). Тому ми наважуємося розширити його етимон (dia-, що означає два) за рахунок терміна з сучасної музикології, породженого знов-таки музикою ХХ століття – «художній контрапункт» (визначення Т.Франтової стосовно методу поліфонії в музиці А. Шнітке)

Отже, історичні шляхи еволюції музично-театрального твору (вистави), сформували усталені **типи функціональної єдності** співу та танцю (синкреза – синергія – діалог). При їх порівнянні простежується досить глибинна спорідненість, що має філософське підґрунтя (яке свідчить про християнське розуміння триєдиної сутності людини «душа – тіло – дух»).

5. Встановлено систему функцій, які виконує спів у балетних виставах мистецької практики ХХ–ХХІ століть (онтологічна, репрезентативна, комунікативна, інтерпретативна). Голос (спів) у балеті уособлює вище духовне призначення людини **homo cantor**, бо відсутній з онтологічних причин в артистах балету (які є «німими» й говорять мовою тіла й рухів).

Функціональна єдність співу та танцю допомагає обґрунтувати *естетичні важелі зворотного впливу* мистецтва танцю на «синтетичну пластику» вокального твору з танцювальною семантикою та відповідними естетичними якостями «НІР – інтерпретації», як обраної «виконавською стратегією» (термін Ю. Ніколаєвської). Це:

— **історичність** – чуття переживання «чужого досвіду» через стилізацію, втілення образів минулих епох;

— **візуалізація** у вокальній музиці – перехід внутрішнього, психологічного чуття/переживання назовні, що призводить до ототожнення (умовного) слухача/глядача з Я-образом музики, в якій уособлені божественні дари (Добро, Любов, рай). Носіями візуального є артисти балету (як творчого колективу);

— **кінестезійність** – чуття руху в системі ідентифікації співака зі своїм тілом, яке є не лише інструментом вибудування художнього образу (живим носієм, «організмом»), але й прекрасною «огранкою» людської душі. Тут психологічні рухи душі /стани/почуття, закладені композитором і сприйняті сучасними слухачами як тип семантики музичного твору, мають вийти назовні, або об'єктивізуватися – переміститися на сцену, втілитися в соно-співочий статус вокально-сценічного персонажу (героя). Як наслідок, вокальна інтерпретація такого мультимодального образу збагачена хореографічними «коннотаціями»: **вокалізація (спів) має гнучке, пластичне, технічно «танцювальне» – тіло!**

Сформульовані якості вокальної інтерпретації було проаналізовано на матеріалі творів різних композиторів оперної та камерної музики та доведені до когнітивного рівня моделювання.

6. Спроба обґрунтування явища «спів у балеті» за критерієм художньої цілісності відбулось на підставі таких когнітивних процедур, як:

А/ порівняльний аналіз виконавської специфіки цих двох історично усталених модусів людини, що належать єдиній мистецькій комунікації – «музичному театру;

Б/ моделювання онто-семіотичної структури двох мистецтв як єдиного художнього тексту.

Як наслідок, виявлено їх історико-генетичну спорідненість на жанрово-типологічному рівні, а також у індивідуально-стильовому вимірі музичного твору.

Спільні важелі інтегрованості співу у балет слід віднести на рахунок **архетиповості явища**, що проявилися на протязі тяглої еволюції європейських стилів (від бароко – до модернізму ХХ століття); а *відмінні* – обумовлені **феноменальною природою** людської творчості як богодарованої сили. Тому знайти два схожих зразка синергійної дії співу та танцю неможливо: цей процес відрізняється варіативністю конфігурацій складових елементів, мобільністю позамузичних впливів на концепцію твору (вистави),

і головне – невичерпним потенціалом креативної фантазії та інтерпретативності мислення творців та виконавців синтетичного жанру.

7. Сформульовані характеристики вокальної інтерпретації було проаналізовано на матеріалі творів різних композиторів оперної та камерної музики (Г.Ф.Гендель, А.Скарлатті, Ж.Б.Люлі) та доведені до когнітивного рівня осмислення/моделювання.

Вищим рівнем функціональної єдності співу та танцю є інтерпретувальність мислення усіх учасників музично-театральної вистави/твору. Інтерпретативна функція співу в балеті обумовлена дією полімодальності слухацького сприйняття, ускладненням комунікативної ситуації в мистецтві ХХІ століття (в тому числі через нове відчуття просторовості музичного звуку, його оптики й пластики).

8. На ґрунті історіографії означеної проблеми та аналізу сучасних форм сценічного буття співу в умовах хореографічного театру запропоновано теорію про сутність явища «спів у балеті» та його специфіку як суб'єктивний авторський **досвід постановки проблеми в теоретико-методологічному ключі**. Її розв'язання складає зміст теорії соно-тілесного образу людини як ще одне означення *homo choreus*, самоідентифікація якої від інших (наприклад, *homo cantor*) відрізняється засобами хореографічних рухів (танцю) у контрапункті зі співом (вокалом).

Суб'єктом суголосної діяльності вокаліста та танцівника в синтетичному музично-театральному творі є *homo choreus*. У жанровій парадигмі французької барокової опери-балету це була сакральна особа короля, наближена до Бога-Вседержителя, яка керує Всесвітом. В італійській культурі (яка згодом стала загальноєвропейським взірцем) *homo choreus* – особлива людина, витончений аристократ, досвідчений, обдарований талантами до наук та мистецтв. В загальноєвропейській парадигмі бароко танцювальний досвід *homo choreus* перейде у спадок інструментальної музики (жанр старовинної сюїти) Нового часу.

Досвід теоретичного моделювання співтворчості *homo choreus* виокремив споріднені риси вокального та танцювального мистецтв та «збігаються» в художню цілісність єдиного *соно-тілесного образу людини*:

— *паритет вокального та інструментально-танцювального первнів* у формуванні семантики музичного твору (вистави);

— *поліжанровість*: коли «внутрішню форму музичного твору» (термін Л. Шаповалової) складають дві (або більше) інтонаційно-жанрові ознаки:

- *співоча* – від дихання (єднання людини з енергіями творця) та
- *пластично-тілесна*, із притаманними їй зоровими (зовнішніми) проявами рухливо-танцювального відчуття світу);

— *діалектики внутрішнього (людини) і зовнішнього (Божого) світів* через генетичну пам'ять, яка відбивається в подвійних планах музичної форми-драматургії, дихотоміях стильової системи (полістилістика): «високе – низьке»; «душевне – духовне»;

— *«мультимедійна модальність»* як спосіб сприйняття синтезу мистецтв, закладений композитором в музичний твір.

На підставі вищезазначеного можна надати дефініцію явищу, вивчається як форма синтезу мистецтва в його історико-стильовій та феноменологічній площині.

Спів у балеті – це: 1) поліжанровий феномен музично-театрального синтезу;

2) спосіб творчого життя артистів-виконавців, коли мовою самовираження та спілкування слугує не один орган почуттів, а їх комплекс (слух, зір, тілесні рухи, танцювальна пластика), скерований на відображення духовної повноти буття *homo choreus* у співтворчості з *homo cantor*.

Звідси естетичні якості радості, задоволення, натхнення, ентелехії у слухачів/глядачів, що супроводжують синтетичні жанри співу та танцю в їх концертно-сценічному хронотопі.

9. Вплив співу на концепцію балетного твору розглянуто на прикладі балетної вистави сучасного французького хореографа Йогана Нуса «Маленький принц» крізь співвідношення різних функцій homo cantor в системі полімодального мистецького синтезу. Досвід аналізу діяльності ХНАТОБу імені М. Лисенка засвідчив тяжіння сучасних митців до інтеграції в єдиній концепції вистави необарокових і неоромантичних форм.

Інтерпретаційна функція співу є очевидною: спів є уособленням божественної сутності людини. За концепцією А. Сент-Екзюпері, любов долає смерть, і тому виникла потреба репрезентувати цю ідею саме через спів. Отже, спів як духовна субстанція (в купі з його пластично-танцювальними ознаками) постає як найвищий рівень ієрархії видів мистецтв у цілісній музично-театральній виставі, що важливо для осмислення її авторської концепції, запропонованої колективом авторів та артистів за принципом комплементарності (додавання, примноження нового).

Академічний вокал в системі традиційних засобів класичного балету (видовищність костюмів і сценографії, технічну вправність танцівників, музичну експресію інструментальних soli, оркестровий колорит у контрапункті з танцювально-пластичною «оптикою») засвідчив мультимедійну модальність (термін М. Петрович) спектаклю «Маленький принц» як ознаку **інтерпретаційного мислення його постановників**.

Людський голос у балеті має неймовірно потужну дію на всіх комунікантів музично-сценічного твору («композитор/режисер – виконавці – слухачі») як *символ іншої метареальності*.

Спів однієї, кількох або багатьох осіб, внаслідок іншої онтологічної природи та подальшої «канонізації» мистецтва хореографії в класико-романтичну добу **постає важливим семантичним компонентом сучасної балетної вистави**, утворюючи феномен вокально-співочого (моно-тембрового) образу в багатоголосій «партитурі» балету, провокуючи «інтригу» й запрограмований подив з боку глядача. Іншими словами, вокал в «партитурі» балетного спектаклю уособлює етос – вищий, духовний ступінь

мистецької комунікації, коли до слухацького переживання додається ще й катарсична функція, очищення душі, просвітлення (ентелехія, за Аристотелем).

Багатозначність смислів, поліжанрова та мовно-стильова синергійність дії танцю та співацького голосу складає поліфункціональну природу їх дії на глядача/слухача і зумовлює її мультимедійну модальність в сучасних формах комунікації. Остання (мультимедійна модальність як ментальна сутність сприймання) була притаманна не тільки витворам барокової музики, та її окремим зразкам (арії, сцени), що існують в сучасних концертних та театральних версіях. Термін «мультимедійна модальність» слушно означає стратегію інтерпретаційного мислення авторів вистави, постановників, виконавців проаналізованого *modern-балету* Йогана Нуса. Визнання фахівців та публіки засвідчило концепційне мислення колективу постановників та довершене виконання музично-сценічного твору артистами балетної трупи та солісток-вокалісток ХНАТОБу імені М.Лисенка (заслужені артистки України О. Старикова та Т. Гармаш).

Отже, сучасний **музичний театр**, в якому перебуває явище співу в балеті, – **то форма мультимодальної комунікації**. Хронотопічні умови співдії співу та хореографії – театральний час і простір – впливають на відтворення єдності дії, часу та простору музично-театральної вистави, переживання й розуміння концепції колективу постановників, врешті-решт, – на адекватність виконавсько-слухацького сприйняття та отримання естетичного задоволення. Таким чином, сукупність експресивних засобів сучасного хореографічного театру містить вокальну складову не випадково, а як інтерпретаторську стратегію – *історизм мислення* творців сучасних барокових та авторських версій оперно-балетного синтезу (від І. Стравінського, М. Равеля), через стилізацію жанро-мовної синкрези співочого й танцювально-пластичного в театральному часопросторі.

Надзавданням співу в балеті («ентелехією», за Аристотелем) є вияв синергії *людської та божественної природи* через звучання тембру співацького голосу, співаного слова-логоса та хореографії, які осмислюються як нашими сучасниками, так само як і фундаторами цього мистецького явища в далекі часи барокової культури завдяки усталеним естетичним опозиціям:

зір – слух;
простір – час;
внутрішнє – зовнішнє;
психічне – раціональне;
свобода – порядок;
земне та небесне.

Сукупність дихотомій сформовані в систему духовної вертикалізації всього, що відбувається в сценічній реальності музично-театрального мистецтва. «Ядром» вертикалізації в різних жанрових формах опери-балету (або похідних та споріднених з ними) слугує спів, вокальний голос (тембр-амплуа), який в системі засобів хореографії уособлює феномен Любові.

На сучасному етапі взаємозв'язок співу з танцювальним первнем стає ще більш міцним, оскільки це два генетично та онтологічно споріднених складники одвічно еволюціонуючого мистецького синтезу. У творчості композиторів проявляється історико-стильова динаміка синтетичних творів; а їх відтворення у музично-театральних виставах становить особистісний (феноменальний!) досвід інтерпретації їх взаємодії.

Спів та танець як художня цілісність в кожному з мистецьких витворів тісно пов'язані з образом людини свого історичного часу. Принципи семантичного багатства суголосся співо-танцю, що відтворюються в різних національних культурах як унікальна архетипічна єдність – універсалія людської культури – зберігаються **через**:

- відчуття гармонії духовного та тілесного в поєднанні з душевним;

- мовно-стилістичну та жанрово-стильову ідентифікацію руху (музичного часу) та простору (кінетично-пластичної візуалізації);
- проживання «чужого» історичного досвіду (пам'ять культури «як *Іншого-в-тобі*») у нових інтерпретаціях традицій минулого досвіду homo choreus. І, головне, через великий талант нових генерацій митців – співаків, танцівників, режисерів, диригентів, хореографів, їх велике бажання дарувати за допомогою мистецької комунікації Красу і Любов до людини як Божого творіння.

З огляду на історичну ретроспективу європейської культури жанровий мікст «спів в умовах балету» не став *провідною феноменологічною ознакою театру* в кожній національній культурі, так само як «танець» не є регламентованим учасником оперного жанру, а лише додатковим контрапунктом сценічної драматургії. Хоча слід визнати глибинний онтологізм між співом і танцем, спричинений генетичним зв'язком різних видів людської творчості, оскільки вони обумовлені триєдністю устрою людини «тіло – душа – дух» (за християнською методологією).

Перспектива подальшого розвитку теми. На сучасному етапі розвитку глобалізованого світу культури людства зв'язок між співом і танцем, що бере свій початок ще в античному мистецтві, стає ще міцнішим, оскільки це – два споріднених явища, які тісно пов'язані з організованим рухом, відчуттям тілесності, великим досвідом (пам'яттю) людської культури із вираження власного та колективного способу життя. Якщо зануритися в досвід музичного театру Китаю, то й тут можна віднайти історичні аналогії щодо співу та танцю як органічної художньої цілісності.

Найбільш відому у світі китайську оперу «Сива дівчина» теж характеризує синтез у системі «спів – танець», іншими словами – вокал та хореографія як спільна мистецька комунікація. Не вдаючись до поверхневих порівнянь цього вітчизняного «культурного продукту» (в аспекті співдії співу та танцю), відзначимо *наявний історико-стильовий паралелізм* (з

відповідними жанровими та мовно-стилістичними алюзіями) та феноменальну силу творчого впливу вистави на вітчизняного слухача (глядача). Хореографічний театр (на кшталт російського «*Большого театра*» в Москві) став візитівкою оновлення культури КНР.

Справедливості заради, слід вказати, що опера – не єдина жанрова парадигма, в якій поєднані зусилля співаків та артистів балету. Можна вказати на інші популярні жанри культури ХХ століття, що характеризується синтетичною пластикою співо-танцю як єдиної основи людської творчості: це і оперета, і мюзикл, нарешті, окремі знакові постаті та продукція музичного шоу-бізнесу, або так званої масової культури. Знаковість полягає в тому, що виконавці володіють навичками професійного співу та танцю водночас.

Ми дійшли висновку, що у кожній національно-етнічній (регіональній) культурі є старовинні (архетипові) зразки сумісної мистецької практики людей, які співають й танцюють одночасно, в єдиному жанрово-комунікативному полі. Однак ця теза потребує ретельного аналітичного доказу на матеріалі різних музичних культур світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba Baltija Publishing, 2020. P.1-20.
2. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
3. Анфілова С.Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харківський державний, 2005. 19 с.
4. Арістотель. Політика / пер. з давньогр. та передм. О. Кислюка. Київ : Основа, 2000. 239 с.
5. Арістотель. Поетика / пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
6. Арнонкур Н. Музыка как язык звуков. Путь к новому пониманию музыки. Сумы, 2000. 192 с.
7. Артем'єва В. «Ацис і Галатєя» Жана-Батіста Люллі та Георга Фридриха Генделя : два погляди на один сюжет. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 1 (38). Режим доступу : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/135905>
8. Баткин Л. Итальянское возрождение: проблемы и люди. РГГУ, 1995. 448 с.
9. Башмакова Н. Арії Г.-Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти). *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових статей. Дніпро : ГРАНІ, 2019. Вип. 16. С. 97-109. Режим доступу: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/261>
10. Бійо В. Інтерпретація опери-балету Ж.-Ф. Рамо «Галантні Індії» на сучасному етапі. *Київське музикознавство*: зб. ст. НМАУ імені

- П. І. Чайковського; КІМ імені Р. М. Глієра. Київ, 2016. Вип. 54. С. 188–200.
11. Бійо В. Метаморфози Атиса у ліричній трагедії Ж.-Б. Люлли «Атіс». *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2017. Вип. 18. С. 12–21.
 12. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття : навчальний посібник. Дрогобич : Коло, 2017. 280 с.
 13. Бояренко Т. Інструменталізм арій *bel canto* в оперній музиці XVIII–XIX століть у концертному виконанні з фортепіано : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : Одеська національна академія музики ім. А. В. Нежданової, 2015. 18 с.
 14. Буличова А. Сади Арміди: музичний театр французького бароко. М. : Аграф, 2004. 448 с.
 15. Векерлен Ж. Пасторалі: романси та пісні XVIII століття : <http://biblioclub.ru/index.php?page=book> [HYPERLINK](http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=473018)
["http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=473018"&](http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=473018) [HYPERLINK](http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=473018)
["http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=473018" id=473018](http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=473018)
 16. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К.: Музична Україна, 2008. 150 с.
 17. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу XIX-XX століть. Навчальний посібник для музичних вузів. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.
 18. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990.
 19. Грінченко М. Павана [Матеріали до музичної енциклопедії. А – Я]. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ. Ф. 36–4. Од. зб. 555. Арк. 227.
 20. Гоменюк Г. «Уляна Горбачевська : Молода опера Ukraine Terra Incognita. ART KAVA media. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=cF9dkQ_A_Bo

21. Гнидь, Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
22. Горелик Л. Нова камерність у вокальному пост-ренесансному мистецтві. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.* 2007. С. 86–96.
23. Данишина В. Французький музичний театр від бароко до класицизму: на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо : дис. ... канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03. Київ, 2010. 209 с.
24. Жаркова В. Б. «Дитя і чари» Моріса Равеля на сучасній оперній сцені. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського.* № 2 (19). Київ, 2013. С. 79–86.
25. Жаркова В. Б. Жанр придворного балету як унікальний феномен в історії французької культури XVII століття. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство.* Т. 48. Київ, 2014. С. 148–158.
26. Жаркова В. Б. Лирическая фантазия Мориса Равеля «Дитя и волшебство» в контексте творчества композитора: актуальные аспекты понимания. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства.* Вип. 89. Київ, 2010. С. 585–599.
27. Жаркова В. Б. О движении в музыке, или о «достижении того, чего прежде не достигали...». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* № 111. Київ, 2014. С. 3–12.
28. Жаркова В. Б. Об уникальности художественной структуры оперы «Дитя и волшебство» Мориса Равеля и ее современных сценических реализациях. *Аспекти історичного музикознавства.* № 6. Харківський держ. Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2013. С. 245–259.
29. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монографія. Киев, Автограф, 2009. 528 с.
30. Жаркова В. Б. Роль пластичного компонента в історії французької опери (від Жана Баттіста Люллі до Моріса Равеля). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського.* Вип. 16. Київ, 2012. С. 76–83.
31. Жаркова В. Б. Французький музичний театр XVII століття: специфіка взаємодії французької та італійської традицій. *Аспекти історичного*

- музикознавства – VII: Барокві шифри світового мистецтва.* Харківський держ. Університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2016. С. 6–21.
32. Зав'ялова О., Ярмо М. Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс. *Культурологічна думка.* Том 22, №. 2. Київська Академія мистецтв України. К., 2022. Архів журналу за посиланням: <https://www.culturology.academy>. С. 8–16.
33. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 257 с.
34. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. 229 с.
35. Загайкевич М. Балет. Українська музична енциклопедія. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т.Рильського, 2006. Т. 1. С. 129–133.
36. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху) [Електронний ресурс] / Олена Зінич. – Режим доступу : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/14.pdf>
37. Зінич О. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху [Електронний ресурс] / Олена Зінич. – Режим доступу : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2009/4/80.pdf>
38. Зінич О. В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 Музичне мистецтво / Олена Володимирівна Зінич; НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 2004. 17 с.
39. Зінич О. Пластична взаємодія музики та «мистецтв руху» в сучасному балеті. *Культурологічна думка.* 2012. № 5. С. 82–88.
40. Казначеева Т. Синтез мистецтв у жанрі опери-балету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* № 4. 2018. С. 260–263.

41. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111-118.
42. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ, 2000. 285 с.
43. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ, Муз. Україна, 2020. 490 с.
44. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
45. Круглова О. Деякі проблеми інтерпретації вокальної музики епохи Бароко. *Старовинна музика*. № 4 (22). 2003. С. 11–16.
46. Кузик В. Пасакалія. Українська музична енциклопедія. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т.Рильського, 2018. Т. 5. С. 101–102.
47. Лю Тін. Естетичні засади інтерпретації старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / ред. упоряд. Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. 64. С.81-117.
48. Лю Тін. Інтерпретативна функція співу в «партитурі» балетної вистави. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко, Харків : ХНУМ, 2022. С. 78-90.
49. Лю Тін. Спів (вокальне мистецтво) як складова балетної вистави: аналітичний досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ ст. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. С.93-102.
50. Лукиан. О пляске [Електронний ресурс] Режим доступа: <http://ateatr.sptl.spb.ru/article/5/o-plyaske-dialog-lukiana/>.
51. Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному исполнительстві: исторический и стилевой аспекты: автореф. ... канд..

- мистецтвозн. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016.
52. Михайлова-Смольнякова О. Чужий серед своїх. Придворний танець XV–XVII ст. у соціальному та символічному просторі. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=gfIO_-4mF2k.
53. Москаленко В. Лекції по музикальній інтерпретації : учебное пособие. Київ, 2012. 272 с.
54. Муха А. Образ музичний. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т.Рильського, 2016. Т. 4. С. 333–335.
55. Ніколаєвська Ю, Шаповалова Л. Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. Р. 126-143. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7> HYPERLINK
["https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7"://](https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7) HYPERLINK
["https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7"doi](https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7) HYPERLINK
["https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7".](https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7) HYPERLINK
["https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7"org](https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7) HYPERLINK
["https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7"/10.30525/978-9934-26-072-8-](https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7)
[7](https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7)
56. Ніколаєвська Ю.В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип.10. 2017. С. 180–198.
57. Ніколаєвська Ю.В. Номо interpretatus в музичній культурі XX–XXI століть. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. 451 с.
58. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич : Коло, 2004. 236 с.
59. Паві Патріс. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
60. Панасюк, В. Художнє та нехудожнє в системі театральних комунікацій. Суми : Акта, 2013, 530 с.

61. Пасакалія / Кузик В. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т.Рильського, 2018. Т. 5. С. 101–102.
62. Пастораль. Режим доступу до документу : www.megabook.ru/article.asp?AID=660345
63. Пылаева Л.Д. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики» : монографія. Пермь : «ОТ и ДО», 2010. 223 с.
64. Равель в зеркале своих писем / сост. М.Жерар, Р.Шалю. Л.: Музыка, 1998.
65. Рудик О. Адаптація хореографічності у фортепіанній музиці Європи початку ХХ століття (на прикладах «Музики до балету» Й. Коффлера і «Ранкової серенади» Ф. Пуленка). Магістерська робота (на правах рукопису). Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2018. 82 с.
66. Сакало О. Пастораль – рай, втрачений романтизмом. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ : НМАУ імені П.Чайковського, 2010. Вип. 89. С.506-523.
67. Сергієва О.В. Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
68. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019. Вип. 5. С. 188-195. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/terv_2019_5_27
69. Сосіна В.Ю. Шляхи інтеграції та взаємозбагачення хореографічного мистецтва і спорту. *Танцювальні студії* : наук. Журнал. 2 (№1) / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. Нац. Ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид. Центр КНУКІМ, 2020, vol. 6, № 2. С. 81-90.
70. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2005. 214 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31915.html>

71. Татарінцева І. Жанрова варіативність міфологічного сюжету у придворній пасторалі Г.-Ф. Генделя «Ацис та Галатея». Режим доступу https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/tatarinczeva-i.v.pdf
72. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Том III. Буржуазный век (перевод В. М. Фриче). М. : Современные проблемы, 1913. 348 с.; <https://readli.net/istoriya-nravov/>
73. Хуан Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти : дис. ... доктора філософії. Харків, 2022. 208 с.
74. Чепалов О. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Харків, 2008. 32 с.
75. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології . *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 178-188.
76. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. статей. Вип. 46 [ред.-упоряд. Л.В.Шаповалова]. Харків, Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського, 2017. С.289-300.
77. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Вип.29.
78. Шаповалова Л.В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Вип.40: Когнітивне музикознавство. Харків : вид-во «С.А.М», 2014. С.11-32.
79. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы музыкального произведения в исторической эволюции музыкальной жанровости. Киев : Киевская гос. консерватория, 1987. 24 с.

80. Шеремета І. Павана. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т.Рильського, 2018. Т. 5. С. 13–14.
81. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
82. Шуляр, О. Д. Історія вокального мистецтва (2-ге вид., перероб. та доп.). Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника, 2014. Ч. I. 391 с.
83. Ян Хаосюань. Феномен співацько-виконавського стилю Йонаса Кауфманна : дис. ... доктора філософії. ХНУМ імені І.П.Котляревського, Суми, 2021. 199 с.
84. Ярмо М. Алгоритми типологічної та родової систематизації жанрових форм музичної творчості. «Results of Modern Scientific research and Developnen». Proceeding sof III International Scientific and Practical Conference. Madrid, Spain. 29–31 May 2021. P. 430–436. Архів конференції: <https://sci-conf.com.ua/iii-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-results-of-modern-scientific-research-and-development-29-31-maya-2021-goda-madrid-ispaniya-arhiv>
85. Ярмо М. Жанр у музиці як семіотичний об'єкт: еталонні індикації. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*: збірник наук. праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич–Кельце–Каунас–Алмаати–Банська Бистриця : Посвіт, 2020. Вип. 6. С. 69-74.

Іноземними мовами

86. Aleksandrova O.; Krasnoshchek K. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle "The Bestiary or Procession of Orpheus" by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Tarih kultur ve sanat arastirmalari dergisi-journal of history culture and art research*. 2020. Vol. 9, Issue 4, pp. 376-386. (WOS)
87. Air de cour (2019). Musicologie.org, https://www.musicologie.org/sites/a/air_de_cour.html

88. Baron, J. H. Air de cour. In Grove Music online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00362>
89. Brooks, J. Courtly Song in late Sixteen-Century France. Chicago: University of Chicago Press, 2001. 560 p.
90. Braginskaya N. Stravinsky's first steps on the French cultural soil: The enigma of the original verbal text in the Two Poems of Verlain. *Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories* / ed. and comp. by R.Stanevičiūtė and R.Povilionienė. Vilnius: LAMT, 2015.P.84-94.
91. Bukofzer, M. F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton & Co, 1947. 489 p.
92. Christout, M.-F. Paris Opera Ballet. In Cohen, S. J.(Ed.). *International Encyclopedia of Dance* (Volumes 1–6). Vol. 5, Oxford : Oxford University Press, 1998. P. 86–100.
93. Clausius K. Historical Mirroring, MirroringHistory: An Aesthetic of Collaboration in “Pulcinella”. *The Journal of Musicology*, 2013, 30(2), P.215–251.
94. Cusick G. Monteverdi's studies and ‘new’ musicologies. *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Edited by John Whenham and Richard Wistreich. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. Pp. 249–260.
95. Cuthbert Morton. Jean-Philippe Rameau: his life and work. New York : Dover Publications, 1969.
96. Cowart G. The Triumph of Pleasure: Louis XIV the Politics of Spectacle (Chicago :University of Chicago Press, 2008).
97. Demarquez, S. (1983). Manuel de Falla. Da Capo Press.
98. Gammond, P. (1995). Classical composers. CLB Pub.
99. Garafola L. Diaghilev's Ballets russes. New York: Oxford University Press Girdlestone. 401 c.
100. Gorce J. la, Someno teson Lully's orchestra. In Jean-Batiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James Anthony / Ed. by J. Heyer. Cambridge : Cambridge University Press. 1989.

101. Grimes, Nicole. *The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. 2019.
102. Durosoir, G. *L'Air de cour en France, 1571-1655*. Liège : Mardaga, 1991. 462 p.
103. Huffington, A.. *Picasso: Creator and Destroyer*. Simon and Schuster. 1988.
104. Harris-Warrick, R. Magnificence in Motion: Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas. *Cambridge Opera Journal*, 6 (3), 1994. P.189–203.
105. Khattabi, N. Du voix de ville à l'Air de cour: les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVIIe siècle. *Seizième Siècle*, 9 (1), 2013. P. 157–170, https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1076
106. Kaznacheeva T. Drama functions of a dancein the West-Europeanopera (from J. Perito Ch. V. Gluck). *Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders*, №.3, 2017. P. 98–102.
107. *L'Avant-Scène. Opéra intitulé L'Opéra moded'emploi: Nouvelle édition, actua liséeten couleur*, 2015, 288 p.
108. Landru-Chandès, Ch. Soprano léger, lyrique, dramatique... quelle est la différence? *Cité de la musique. Philharmonie de Paris*. 2017, 14 novembre. <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/histoires/soprano-leger-lyrique-dramatique-quelle-est-la-difference>
109. Levenberg J. Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers: The Artusi/Monteverdi Controversy and the Retuning of Musica Moderna. *Acta Musicologica*, 2020.92(1)/ Pp. 21–41.
110. Lully J.-B. «Atys»: Uneco édition Opéra Comique / J.-B. Lully, W. Christie, J.-M. Villegier; Les Arts Florissants, FRA Musica, Enpartenariatavec, Les Arts Florissants Aveclesoutiendu Centre National de la Cinématographique Bureau Export. Paris : Opera Comique. FRA Musica, 2011. DVD NTSC. Duree : 195 mn.
111. Lully J.-B., Christie W., Villegier J.-M. ; Les Arts Florissants. Paris : Opera Comique. FRA Musica, 2011. DVD NTSC. Duree : 195 mn.

112. Meeker M. Putting Punch in Pulcinella: Picasso, Massin, and Stravinsky. *Dance Magazine*, 1981. 55(4). Pp. 75–80.
113. Mitchell D. Stravinsky and Neo-Classicism. *Tempo*, 1962.61/62, P. 9–13.
114. Needham, M. Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation. *Dance Chronicle*, 20 (2), 1997.173–190, doi:10.1080/01472529708569278.
115. Nikolaievska Yuliia, SHapovalova Liudmyla, Mykhailova Nataliia, Romaniuk Iryna, KHutorska Anna). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). pp.141–146. Web of Science
116. Oliver M. Igor Stravinsky. London : Phaidon. 2008.
117. Petrovic M. Multimodal perspectives of music education – melodic contour as the emotional grammar in music and language. 2017.Retrieved from <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000489008000020?SID=C2wfPGTlyNIu8Exze7A>
118. Rakochi V. Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven’s Triple Concerto op. 56. *Res Musica*, 2021, 13, P. 77–114. https://resmusica.ee/wpcontent/uploads/2021/11/rm13_2021_77_Rakochi_abstract.pdf.
119. Rakochi, V. Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven’s Triple Concerto op.56.*Res Musica*,2021.13, P. 77–114. https://resmusica.ee/wpcontent/uploads/2021/11/rm13_2021_77_Rakochi_abstract.pdf.
120. Read H. Stravinsky and the Muses. In *Stravinsky and the dance: a survey of ballet productions, 1910–1962, in honor of the eightieth birthday of Igor Stravinsky*. New York : Dance Collection of the New York Public Library. 1962. Pp. 8–11.

121. Rinehart A.-P. French Societi Abroad: The Populari zationn of French Dance throughout Europe, 1600 – 1750. Cedarville Univerciti. Musical Offerings, 2017. Volume 8. Namber 2. P. 65–79.
122. Rogers L. Dissociationin Stravinsky’s Russian and Neoclassical Music. *International Journal of Musicology*. 1992. 1, P. 201–228.
123. Roussillon F. Le Supplément [Video]: remerciements à Jéromedede la Gorceet Pierre Jugie, commissaires del’exposition «Dansl’atelierdes Menus Plaisirsduroi». Présenté eaux Archivesnationales, Paris, du 19 janvierau 24 avril 2011.
124. Sadie, J. A. Paris and Environs. In Companion to baroque music. University of California Press. 1998.
125. Schouvaloff A. Setand costume designs forba lletand theatre. London : Sotheby's Publications.1987.
126. Schouvaloff A. Stravinsky on stage. London: Stainer&Bell. 1982.
127. Sosina V. Integration Ways Of Choreographic Art And Sport / Culture, art, education in the space of 21 st century : interdisciplinary discovery : collective monograph / M. Poplavskiyi, I. Kostyrya, N. Kornienko, Yu. Horban. Lviv-Torun : Liha-Press, 2020. 260 p. (245-257).
128. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievaska Yu.V. Kopeliuk, O. O. Genre in the music communication system and the artist’s mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218-233. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575/>
129. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research – Magnanimitas. 2021. XVII, 10-11. <http://www.magnanimitas.cz/10-02>
130. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievaska Yu. Pastoral in instrumental and vocal music 18-21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). 2021. Pp. 136–140.

131. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Musique mesurée. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree>
132. The Editors of Encyclopaedia Britannica, revised and updated by Kathleen Kuiper (no date). *Air de cour*. French musical style, <https://www.britannica.com/art/air-de-cour>
133. Toorn, Pieter van den P. *Simply Stravinsky*. New York : Simply Charly. 2020. 123 c.
134. Verchaly, A. Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600–1643). In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 9, 1957. P. 198–218, <https://doi.org/10.3406/caief.1957.2108>
135. Watkins G. *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge, Mass : Harvard University Press. 1994. 324 c.
136. White E. *Stravinsky. The Composer and His Works*. Second edition. Berkeley and Los Angeles : University of California Press. 1979.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

2.5. Публікації здобувача, зараховані для захисту

1. Лю Тін. Спів (вокальне мистецтво) як складова балетної вистави: досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ ст. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. С. 93-102.

https://aspekty.kh.ua/vypusk27/aspekt_27_5_luitin.pdf

DOI: 10.34064/khnum2-27.05

2. Лю Тін. Інтерпретативна функція співу в «партитурі» балетної вистави. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю.П. Величко, Харків : ХНУМ, 2022. С. 78-90.

https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_5_lu_tin.pdf

DOI: 10.34064/khnum1-62.05

3. Лю Тін. Естетичні засади інтерпретацій старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста. *Аспекти історичного музикознавства* / ред. упоряд. Л. В. Русакова. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. XXVII. С.88-112.

DOI: 10.31516/2410-5325.075.12

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.12>

Апробація матеріалів дисертації:

Участь у міжнародних та всеукраїнських конференціях:

- «Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих» (Харків, 22-23 березня 2019 року; ХНУМ імені І. П.Котляревського);
- «Рахманінов та Україна» (Харків, 28-29 березня 2020 року);
- *Практична музикологія* (квітень 2022, Харків, ХНУМ імені І. П.Котляревського).