

СПІВ (ВОКАЛ) ЯК СКЛАДОВА БАЛЕТУ: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЯВИЩА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Лю Тін. Спів (вокал) як складова балету: досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ століття

Статтю присвячено одній із форм творчого синтезу видів мистецтв, що актуалізується в сучасному часопросторі музично-сценічних творів, зокрема, через власний історико-генетичний код. Відповідно увага дослідників зосереджена на історико-культурних та індивідуально-стильових механізмах осмислення концепційних рішень співавторів (композиторів, режисерів, хореографів) з метою адаптації співака-виконавця до модифікації комунікативних ситуацій у сучасному спектаклі.

Спів у балеті постає в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ століття специфічним явищем. Утім пояснення його механізмів (образно-естетичних, психологічних, формотворчих, комунікативних) його надзавдання в концепціях сучасного музичного театру музична критика та наука ще не надали. Досвід постановки проблеми в площині інтерпретології становить *актуальність теми* статті та обумовлює *новизну отриманих результатів*. Творчий тандем танцю і співу сягає своїм корінням давньогрецької музики, на яку орієнтувалися творці французької традиції *ballets du court*. У царині «мішаних жанрів» музики бароко відбулася «золота доба» опери-балету як вираження homo musicus. Новітня історія співу в балеті розпочинається від «Пульчинели» І. Стравінського. У *висновках* визначено передумови і зміст функціонального єднання співу й танцю у форматі мистецьких тенденцій початку ХХ століття: 1) історико-культурний код французького мистецтва (спів – драматична гра – танець); 2) особиста саморефлексія І. Стравінського (його стосунки на ґрунті творчої співпраці на початку ХХ ст. та широке коло спілкування митців: О. Роден, А. Модільяні, К. Моне, П. Пікассо, В. Кандінський); 3) наслідування докласичним, добароковим, стародавнім народним традиціям. Відродження функції співу в балеті ХХ ст. відбулось на ґрунті музичного історизму та слугує ментальною ознакою народження неокласицизму.

Ключові слова: *сольний спів, балет, історико-культурний код, неокласицизм.*

Liu Ting. Singing (vocal) as a component of ballet: the experience of interpreting the phenomenon in the context of artistic trends of the early 20th century

The article is devoted to one of the forms of creative synthesis of types of art, which is being actualized in the modern space-time of musical and stage compositions, including through its own historical and genetic code. Singing in ballet appears in the context of art of the early 20th century as a common aesthetic phenomenon. However, music criticism and academic science have not yet provided the explanation of its mechanisms (image-aesthetic, psychological, form-creating, communicative), its overriding tasks in the concepts of modern musical theatre. The experience of problem statement in the field of interpretology provides the relevance of the topic of the article and determines the **novelty of the obtained results**.

The purpose of the article is to reveal the preconditions and content of the functional unity of the art of singing and dance against the background of artistic trends of the early 20th century (starting with “Pulcinella” by I. Stravinsky).

The creative tandem of dance and singing has its roots in ancient Greek culture, on which the creators of the French tradition of ballets du court (J.-B. Lully) focused. In the realm of «mixed genres» of baroque music, the «golden age» of homo musicus began. The latest history of singing in ballet begins with I. Stravinsky, his «Pulchinelli». **The obtained results** of the research of the problem “What is singing in ballet – a tribute to history or an invention of modern culture?” First, the presence of the “genetic code” of this phenomenon in the art of Western Europe of the Modern times; secondly, the regularity of the tendency to synthesize singing in the art of ballet as a manifestation of neoclassicism, closely related to the historicism of compositional thinking of I. Stravinsky.

The conclusions outline the preconditions and content of the functional unity of singing and dance in the format of artistic trends of the early 20th century: 1) the historical and cultural code of French art (singing – dramatic play – dance); 2) personal self-reflection of I. Stravinsky (his relations on the basis of creative cooperation in the early 20th century later formed a wide range of communication for artists: O. Rodin, A. Modigliani, K. Monet,

P. Picasso, V. Kandinsky); 3) imitation of pre-classical, pre-baroque, and ancient folk traditions. In general, the revival of the function of singing in ballet of the 20th century took place on the basis of musical historicism and serves as a mental sign of the birth of neoclassicism.

Keywords: *solo singing, ballet, historical and culture code, neoclassicism.*

Актуальність теми. Людський голос у балеті (незалежно від того, бачить глядач виконавця-співака чи ні) має символічне значення для всіх комунікантів музично-сценічного твору: «композитор/режисер – виконавці – слухачі». Спів однієї, декількох або багатьох осіб (хор), унаслідок своєї незвичності (у контексті жанрових канонів мистецтва хореографії останніх 300–400 років), постає важливим семантичним компонентом балетної вистави і утворює виразний тембровий резонанс, провокуючи часто неочікуваний глядацький. Вокальна партія в балеті практично ніколи не трактується композиторами як паритетна оркестровим тембрам-інструментам, водночас як в опері вагомість людського голосу в рази більша.

Спів у балеті можна порівняти з випадками, коли композитори залучають незвичний тембр до складу оркестру: рідкісний тембр утворює смисловий наголос, він обов'язково солює і практично ніколи не «розчиняється» в грандіозному загальному звучанні (приклад: 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).

Розмірковуючи щодо історико-культурної генези феномену співу в балеті XVIII століття (чи, принаймні, у жанрі, близькому до балету) 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* як одна з визначальних ознак цих нетривалих спектаклів¹.

Уведення голосу (чи хору) в балет, яким би нечастим воно не було, практикувалось і поза *ballets de court*, тобто після XVII століття. Однак до того як згадати декілька прикладів, потрібно зазначити, що слово «балет», у тому сен-

сі, як його розуміють нині, починає вживатись, починаючи приблизно з 1730-х років. Першим композитором, який відмовився від традиційного для мистецтва 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 і від симфонії, і від *ballets du court* (що був синтетичним і містив розгорнуті вокальні номери). Поява окремого танцювально-оркестрового жанру давала змогу примножити домінантність хореографічного первня, генетично властивого французькій театральній традиції. Поєднання танцювального і вокального як «історико-генетичний код» новоєвропейської культури знайшло логічне продовження передусім у творах французьких композиторів, а згодом і російських митців кінця XIX – початку XX ст., зокрема в проєктах «Руських сезонів» у Парижі.

Затребуваність теми дослідження зумовлена помітною тенденцією сучасної мистецької практики до залучення мистецтва *співу* в системі засобів новітньої *хореографічної драматургії*². Це явище можна сприймати і як обернення до «історичної коліски» європейської опери – доби бароко, коли жанри були «мішаними» (опера-балет). Отже, **спів** є досить поширеним естетичним явищем у «партитурі» **балету**. Втім пояснення його механізмів (образно-естетичних, психологічних, формотворчих, комунікативних), і, головне, його надзавдання (ентелехія, за Аристотелем) у концепціях сучасного музичного театру ані музична критика, ані академічна наука не поспішають надати. Тож за свідчуємо скромну міру вивченості у світовому музикознавстві цього різновиду мистецького синтезу, що спостерігаємо в новітніх поставах музичного театру, як Заходу, так й України, та репрезентуємо спробу наукової інтерпретації цього явища як предмету спеціального дослідження в пропонованій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У зв'язку з вибором матеріалу огляд історіографії питання буде певною мірою опосередкованим через *неартикульованість* поставленої проблеми (спів/вокал у балеті) в сучасній вітчизняній музикології.

1. 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 нескінченної послідовності танців, кожен з яких трохи триваліший за попередній (Пігмаліон у відчай 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 преображення німої кам'яної Статуї на реальну живу жінку неймовірної вроди – Галатею.
2. Найяскравішим прикладом вистави з точки зору означеної проблеми є модерн-балет «Маленький принц» (за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері) на сцені ХНАТОБу імені М. В. Лисенка (2016); постановник – французький балетмейстер Йохан Нус.

З історичної парадигми важливо зазначити, по-перше, 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. Йдеться про те, наскільки певні явища чи тенденції в мистецтві були детерміновані історичним контекстом (Levenberg, 2020). По-друге, йдеться про місію постаті композитора-творця в ключових моментах еволюції жанру балету. Прикладом можуть слугувати Ж.-Б. Люллі (Gorce, 1989), 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. Такі переломні історичні моменти супроводжуються запеклими дискусіями. Тож 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 (Cusick, 2007, с. 249). Завдячуючи вищезначеним джерелам, можна виокремити два важливих моменти, які наявні в академічній науці і без яких не можна приступати до вивчення проблеми «чим є насправді спів у балеті — даниною історії чи винаходом сучасної культури»? Перший момент, наявність «генокоду» цього явища в мистецтві Західної Європи Нового часу; другий — закономірність появи тенденції до синтезування співу в балетному мистецтві як *неокласицизму*, тісно пов'язаної з історизмом художнього мислення Ігоря Стравінського. Його балет «Пульчинела» слугуватиме матеріалом до початку дискусії. На її необхідність як першочергову позицію вказують іноземні джерела D. Mitchell (1962), H. Read (1962), M. Meeker (1981), M. Oliver (2008), Lynn Rogers (1992), Pieter van den Toorn (2020).

Отже, І. Стравінський не був першим в історії композитором, який мав шукати себе, відштовхнувшись від досвіду композиторів минулого. Однак, мабуть, вперше в історії прогрес пов'язано з синтезом минулого і сучасного так масштабно, що йдеться про народження 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», — узагальнив Мітчелл (Mitchell, 1962, с. 12) і продовжив: «що радикально від'єднало Стравінського від будь-кого класичного преце-

денту, так це неймовірна часова дистанція, що відділяє його від «його» минулого» (там само; с. 11). Однак при всій змістовній завантаженості досліджень про творчість І. Стравінського ніхто не акцентував роль співацького голосу як чинника хореографічної драматургії. Більш того, його поява в балетних виставах початку XX ст. засвідчила докорінну зміну мистецької парадигми — неокласицизм.

Методи дослідження. З огляду на фах авторки статті (академічний вокал), а також нерозробленість означеної проблеми в сучасній оперології, у статті використані як загальноприйнятні методи (історіографічний, жанрово-стилістичний, компаративний), так і позиції сучасної інтерпретології як інтегративної науки (Шаповалова, 2017). Зокрема, *когнітивний* метод — необхідний для моделювання типів наукового мислення та вербалізації аналітичних спостережень; *інтерпретативний* — зосереджує увагу на якісних змінах типових рішень у балеті (опері), переважанні індивідуально-стильових принципів творчості того чи іншого митця, оскільки без інтерпретації жанрова модель немов «костеніє», завмирає без креативного живлення з боку виконавців та слухачів (глядачів).

Мета статті — виявити передумови та зміст функціональної єдності мистецтва співу та танцю на тлі мистецьких тенденцій початку XX століття (починаючи від «Пульчинели» І. Стравінського).

Виклад основного матеріалу дослідження. Почнемо з визначення внеску постаті Ігоря Стравінського в переродженні творчого синтезу музики й танцю. Мало хто з композиторів XX століття так тісно, послідовно і різноманітно пов'язував (опосередковано і прямо) свою творчу діяльність з танцем, як Ігор Стравінський. Будучи сином одного з видатних співаків Маріїнського театру Санкт-Петербургу Федора Стравінського, він з дитинства був занурений у царину театрального середовища. Видатні композитори, письменники, театральні критики кінця XIX ст. були гостями родини Стравінських. Пізніше через групу митців, які працювали з журналом «Світ мистецтва», Стравінський познайомився з Сергієм Дягілевым. Видатний імпресаріо і діяч відіграв доленосну місію для становлення Стравінського як театрального композитора і сприяв його славі в різних країнах світу. Так, балети «Жар-Птиця» (1909), «Петрушка» (1911), «Весна священна» (1913) напевно не побачили би світ, якби не співпраця І. Стравінського з С. Дягілевым.

Показовим є звернення Стравінського до японської поезії, три вірші якої він поклав на музику в 1912 р. («Три вірші з японської лірики»). Не можна не визнати, що поєднання виняткової точності формулювань (зумовлених потребою розв'язувати будь-які питання просторовості максимально економно) та елегантною неочікуваністю метафор могло стати одним із джерел натхнення Стравінського для втілення танцювальних рухів засобами звукообразів. На думку К. Такахасі, Стравінський бажав відмовитись від «геометричної перспективи», втіленої класичною (функціональною) гармонією, на користь «лінійності», характерної для японського живопису (Такахасі, 2015, с. 23). 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 вдалого поєднання різних жанрово-стильових начал в одному творі (зокрема, співу з балетом).

Жанрово-стилістичні «міксти» не зникали і у творах композиторів ХІХ століття. Мабуть, найпримітнішою є постать Й. Брамса; щодо визначення його стилю дотепер тривають суперечки, адже, попри належність романтичній епосі, у його творах, значно яскравіше, ніж у композиціях його сучасників, сформувались прояви класицистичного мислення. Точним і влучним є підхід Ніколь Грімс, яка в нещодавно виданій монографії стверджує, що музика Брамса утворена «інтелектуальною традицією, на яку спирався композитор» (Grimes, 2019, с. 10). Ця думка — квінтесенція осмислення сутності стилю мислення Брамса, проте її цілком можна екстраполювати і на композиторів ХХ ст., зокрема Стравінського. Детальний розгляд питання стилю Брамса виходить за межі теми статті, однак увага до «інтелектуального стильового синтезу» на прикладі Брамса не є випадковою тому, що таке бачення справедливо вважати підґрунтям появи чисельних «нео-» напрямів у музиці ХХ ст., коли вагомість раціонального виміру в музичній творчості вочевидь зростає до тієї міри, що він може навіть домінувати над емоційним (як у романтиків). Однак не випадково симфонічні твори Й. Брамса не стають «оптикою» танцювального мистецтва, водночас як оркестрове мислення І. Стравінського (а ще раніше П. Чайковського) стало йому в нагоді, щоб перейти до візуально-просторового мистецтва балету як уособлення актуального самовираження, ідентифікації Я-буття з соціальними потребами всієї культурної Європи.

Міжстильові «містки» прокладаються також у випадках, коли чужий твір становить безумовну основу нового й зазнає, на перший погляд, ніби мінімального втручання іншого композитора. Однак йдеться не про виконання барокового твору на небарокових інструментах (хоча і у цьому випадку відтінок неопрочитання стає безсумнівним), а звернення до творів попередників із привнесенням відчутного елементу власного світобачення, попри те, що «чужа» композиція залишається константною домінантою.

Слушним прикладом, що відповідає умові опори на *неперероблений* вихідний 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, *дещо переосмислені в нових історико-культурних умовах*. Адже оркестрування передбачає додавання нових інструментальних ліній, тембрового акцентування з одного голосу на інший, появу перегукувань, неможливих для виконання в оригінальній версії, але доречних і навіть очікуваних в оркестровій. Саме тому оркестрування *a priori* передбачає трансформування. Тому у випадку «Моцартіани» завдяки оркестровому мисленню Чайковського відбувається жанрово-стилістична модуляція в *інший* — хореографічний вимір пластичної виразності. Цей твір став у майбутньому основою багатьох хореографічних постановок.

Ідея Чайковського виявилась вдалою, і у ХХ столітті звернення до композицій, написаних в інший час і в іншому стилі, триває. Так, у 1922 році М. Равель з ініціативи С. Кусевицького, оркестрував «Картинки з виставки» М. Мусоргського (1874), що зробило твір дуже популярним у Західній Європі. (Оригінал і новий варіант твору відокремлює 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 два століття. Так сталося і у випадку тандема «Стравінський — Перголезі»: «Майже за два століття потому [після смерті] музика Перголезі отримала нове життя, коли Стравінський адаптував чимало його п'єс, включно з кількома, автентичність яких є сумнівною, у своєму дотепному балеті «Пульчинелла», — пише дослідник (Gammond, 1995, с. 129).

Упродовж перших десятиліть ХХ століття зацікавленість старовинною музикою невпинно зростала. Йдеться не лише про «реанімацію» звучання барокових творів, а й тяжіння до відтворення «духу» старовини через опрацювання музичних жанрів, принципів формотворення, загальної аури. У цьому сенсі слушно вказати на реінкарнацію старовинного *concerto ripieno*, що отримав нове життя у ХХ ст. Цей жанр для «повного» оркестру без солістів з'явився ще наприкінці ХVІІ ст. у Дж. Тореллі. Він зберігав свою популярність завдяки концертам А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та багатьох інших композиторів, проте із закінченням часу бароко *concerto ripieno* (як і *concerto grosso*) цілком поступився сольному концерту. Однак композитори ХХ століття звернули увагу на цей різновид інструментального концерту. Першим твором, що відтворив саме атмосферу старовини, став *Konzert im alten Stil* оп. 123 М. Рegera (1912), проте в ньому більше ознак сюїти, ніж концерту, що дозволяє розглядати цей твір як *потенційно хореографічний*.

Упродовж 1910-х років зростаюча увага І. Стравінського до балетної музики сприяла становленню іншої ментально важливої ознаки хореографічного театру — «нестандартному» підході композитора і постановника (М. Фокіна, В. Мейерхольда) до *функцій актора* у виставі. Передусім, 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, с. 31). Так було і в «Байці про лисицю, півня, kota та барана» (1916) — «новій формі музичної драми», за визначенням жанру дослідником Олівером (Oliver, 2008, с. 77). За задумом постановників, чотири солісти-співаки не беруть участь у виставі безпосередньо: адже вони знаходяться в оркестровій ямі *poza* видимої глядачу 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, ретельно продумане розмежування *dramatis personae* і співаків на користь функціонального єднання мистецтва співу та танцю в новому форматі комунікації зі слухачем!

Невеликий оркестр (лише 15 виконавців) підкреслює камерність «Байки» загалом (твір для виконання у своїй вітальні замовила американка Віннаретта Зінгер), і водночас він гідний

уваги дослідника очевидними сонорними пошуками Стравінського при відтворенні тембрів російських народних інструментів та імітацій архаїчного звучання в 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 синтезу різних епох, дедалі зростаючої зацікавленості до цінностей барокової музики (її мелодики, музичних форм, онто-сонологічної аури загалом) у поєднанні з довірою І. Стравінського до інтуїції С. Дягілева, утворили належне підґрунтя для появи наступного балету — «Пульчинела» (1919–1920).

Зважаючи на означені тенденції, зацікавлення І. Стравінським ідеєю написання балету з опорою на барокову музику (на замовлення *Ballets Russes* С. Дягілева) є 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, зауважує М. Олівер (Oliver, 2008, с. 92). Втім, це лише один підхід: адже слід врахувати, 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 в диверсифікації сюжетів, їх інтернаціоналізації з метою зацікавити європейського слухача не лише «загадковою екзотикою» далекої країни, а й співпадіннями традиційних сюжетів різних європейських народів. Це мало б «вдихнути нове життя» у гастролі колективу й сприяти його стабільному фінансовому стану.

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 реінкарнація музики двохсотлітньої давнини у післявоєнній Європі несла в собі позитивний емоційний заряд. Музика Перголезі для європейця — це ніби звернення до свого дитинства,

родинного коріння. Дягілев, без сумніву, був досить практичною людиною, і саме його уславлена інтуїція підказала йому потребу безпрограшного звернення до *comedia dell'arte*. Він мав «проникливий погляд на свою нову італійську аудиторію» (Oliver, 2008, 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 Дягілева (White, 1979, с. 282). Достеменно ми не знаємо, 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 (White, 1979, с. 286). Стравінський був знайомий з творчістю каталонського художника ще з 1910-х років, на це вказує Glenn Уоткінс, професор історії музики Мічиганського університету, фахівець з музики доби Відродження та ХХ ст. (Watkins, 1994, с. 230). З іншого джерела відомо, що композитор зустрівся з Пікассо особисто лише в 1917 році в Парижі (Huffington, 1988, с. 149). Як і всі інші проєкти *Ballets Russes*, «Пульчинела» 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» (Meeker, 1981, с. 76). А. Шувалофф цитує Сержа Лифаря, який визнавав, що «Дягілев розширив межі театральної та музичної виразності, запрошуючи до співпраці Пікассо, Матісса, Грі, Ернста і Міро» (Schouvaloff, 1987, 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 *афектно-реальний* не лише

за рахунок нових засобів суто музичної мови (насамперед, у ритмічній, темброво-звукотображальній сфері, як у балетах Стравінського «Петрушка» з солюючим фортепіано, «Пульчинела» 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. Дягілевым для втілення *comedia dell'arte* у 1920-х роках, не виглядає випадковим: використання співу в балеті має коріння у згаданому функціональному розмежуванні дійових осіб у попередніх постановках І. Стравінського та в природі музики Перголезі. Не можна 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 *ballets de court*, хоча історично першими були італійські придворні балети ХVІ 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. Тож факт використання 69 співаків, 28 струнників і 14 лютністів для супроводу «*Балету Арміди*», у якому роль демона вогню виконував Людовік ХІІІ, не має дивувати, — пише дослідник французького театру доби бароко (Sadie, 1998, с. 93). Ж. Б. Люллі також потрактував інструменталістів як дійових осіб своїх опер, розташовуючи оркестр на сцені (*dramatis personae*) (Harris-Warrick, 1994, с. 189).

Жером де Ля Горс вказує на інший приклад масштабності вистав — фінал «*Принцеси Елїди*» Ж. Б. Люллі (1664). Участь понад 50 осіб є унікальною, як на початок ХVІІ ст. Примітним є той факт, що частина оркестрантів грала на сцені (Gorce, 1989, с. 108). Цілком вірогідно припустити, що частина з них (до того ж переодягнених у костюми фавнів) могла бути 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. Отже, *поєднання танців, співу і драматичної гри* стає узвичаєним. Кожний виконавець міг бути, залежно від волі композитора чи постановника, пасивною/активною дійовою особою, впливати на сценічну дію прямо чи опосередковано, вийти на перший план чи залишатись представником

«масовки». Такі функціональні «модуляції» зацікавлюють у контексті ролі диверсифікації творчості І. Стравінського початку його музично-театральної діяльності.

У ХІХ столітті композитори також, хоча і вкрай нечасто, звертались до співу як прийому виразності в балеті. Йдеться про балет «Лускунчик» П. Чайковського: наприкінці першої дії композитор використав дитячий хор («Вальс сніжинок»). У цьому творі подієво-емоційна ситуація зовсім інша, ніж у «Пігмаліоні». Композитор звернувся до співу групи дітей, тому що йдеться про Різдвяне свято, а не лише про любовну історію, як було у куртуазному оперному стилі Ж. Ж. Рамо. Звідси вибір на користь хорового звучання, опора на тембри саме дитячих голосів, а не дорослих. Темброва чистота дитячих голосів є символом безтурботного, янгольського буття. (У дитинстві здається, що всі, навіть заплутані історії і серйозні битви закінчуються лише щасливо, навіть якщо й залишиться присмак гіркоти через те, що вся історія була лише чарівним сном). Отже, у дитячого хору є ще одна особлива функція: накладаючись на інструментальні тембри в оркестрі, вони, ніби ковдрою, огортають їх, посилюючи теплий відтінок струнних інструментів і нейтралізуючи «прохолодні» флейти.

Упродовж перших десятиліть ХХ ст. було написано ще кілька балетів, у яких звучав спів. Передусім, це балет «Дафніс і Хлоя» М. Равеля (1909) (визначений як *symphonie chorégraphique* — хореографічна симфонія, що вочевидь співзвучно з «танцювальною симфонією» Ребеля). У Равеля, як і в «Лускунчику» П. Чайковського, задіяно хор, що співає без слів (наче янголи — символ соборної спільноти, яка радіє за закоханих на тлі загального свята Різдва). Однак це «дорослий» хор, адже історія про кохання — це історія про юнаків. Хор (і спів без слів) символізує місце і час дії — стародавня Греція. Використання хору підкреслює, що це — історія людей, а не небожителів: попри всю міфологічність сюжету і чарівне втручання богів, аби покарати розбійників, танцівники втілюють історію кохання земних істот. М. Равель знайшов особливий тембровий ефект, адже всі учасники хору співають із закритим ротом. Це додає ефект відстороненості: вважається, що хор у виставах стародавньої Греції супроводжував, коментував дійство, однак ніколи не був активною дійовою особою. Так і у Равеля: це не окремі співаки-актори (як у «Байці» та «Пульчинелі» І. Стравінського), а хор, з підкреслено об'єктивованим звучанням, що відокремлює людський і небесний світи.

Ще одним прикладом використання співу (вокалу) в балеті як складової нової концепції жанру є «Любов-чарівниця» М. де Фальї (1915). Цей балет також віддзеркалює певну тенденцію мистецтва перших десятиліть минулого століття, тому що містить:

- а) сюжет про людей, однак з відтінком чарівності (історія про кохання, в якій одна з дійових осіб — привид);
- б) невеликий оркестр, склад якого, втім, передбачає утворення незвичних тембрових ефектів (фортепіано, дзвони, гобой використовуються для імітації звучання *gaita* — арабського інструмента, поширеного в Іспанії);
- в) використання співу: звучить низький жіночий голос, якому доручено чотири вокальні номери, — символ національної приналежності (іспанські пісні, у супроводі імітацій гітарного звучання, фортепіано і дзвонів).

Успіх балету, на думку Сьюзан Демарке, був зумовлений «внутрішнім ритмом, багатством його оркестру і особливо містичним і завжди глибоко людським почуттям» (Demarquez, 1983, с. 84). Почуття «людяності» досягається завдяки включенню співацького голосу в сценічно-танцювальну дію, що тільки виграла від краси й сили триєднання співу, хореографічної пластики та інструментального супроводу (як уособлення народного мистецтва канте хондо — глибокий спів у супроводі гітари).

Роль балету «Пульчинела» І. Стравінського Лінн Гарафола визначає, як «поворотний момент повторного відкриття минулого у музичному модернізмі» (Garafola, 1989, с. 90). Справедливою є думка іншого вченого, що у цьому творі композитор «розпочав пошук, як узгодити тональні форми, методи і стилі ери класицизму і бароко» (Toorn, 2020, с. 4), результати якого (крім «Пульчинели») втілено ним в таких творах, як Октет (1923), «Симфонія псалмів» (1930), Симфонія in C (1940). Саме цей період визначають початком неокласицизму. 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» в такому контексті містило, передусім, позитив як для композитора, так і для ідеолога балету. Чому? Тому, що «викривлення» стандарту з метою перетворення знайомого у незвичайне гарантувало успіх. «Завдяки спільній праці в «Пульчинелі» Стравінський надає діалогу провокаційності

та іронічності, що свідомо контрастує сучасним звучанням історично далеким стилям з метою отримати драматичний і грайливий ефект», — пише Катаріна Клаузіус (Clausius, 2013, с. 216), роз'яснюючи, у чому полягає квінтесенція стильового міксту, його механізм, що засвідчив поворотний момент в історії музики ХХ ст.

Одним із шляхів стильового розмежування в «Пульчинелі» є опора на пошаровий виклад, започаткований ще в балеті «Петрушка». Як зазначає Лінн Роджерс, «пошарова фактура одночасно передбачає і відкидає загальноприйнятну гармонізацію» (Rogers, 1992, с. 215); наприклад, коли І. Стравінський спирається 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 творення нового балету за допомогою осучаснення старовинної музики.

Висновки. Серед позицій сучасної історіографії проблеми виокремимо наступні. 1. Творчий тандем танцю і співу сягає своїм корінням давньогрецької культури, на яку орієнтувалися творці французької опери та *ballets de court*. У царині мішаних жанрів музики барокової доби розпочиналася «золота доба» опери-балету як увиразнення homo musicus, коли музиканти грають на сцені як драматичні актори, а співаки танцюють. Новітня історія співу в балеті розпочинається від І. Стравінського, його «Пульчинелі». Існують й інші приклади функціональної єдності співу (вокалу) в балетному жанрі початку ХХ ст. (М. Равель, М. де Фалья).

2. Творчий метод І. Стравінського базується на принципах синтезу кількох видів мистецтва, що був генетично закладений у європейському музичному театрі Нового часу. Цьому сприяли певні *передумови*: з одного боку, історико-культурна генеза європейської опери-балету (співу в синтезі з балетом); з іншого — факти особистої біографії, людські стосунки на ґрунті творчої співпраці. Міжмистецькі асоціації, закладені на початку ХХ ст. І. Стравінським, сформували згодом широке коло творчого спілкування знаменитостей, з якими композитор підтримував зв'язки у різний час (О. Роден, А. Модільяні, К. Моне, П. Пікассо, В. Кандинський і багато інших). Синтез мистецтв був на вістрі часу, що посприяло входженню музичного мислення І. Стравінського в коло видовишно-просторових концепцій театру ХХ століття, у яких спів отримує іншу парадигму свого буття. Вокальний мелос поступається пластику-танцювальній системі рухів, що засвідчує і розвиток жанру «чистої» симфонії.

У балетах початку 1920-х років, новаційних прочитаннях музично-театральних жанрових моделей (балету, зокрема) композитор позиціонував себе як справжній історик музичної культури, наслідувач докласичних, іноді добарокових, і навіть стародавніх народних традицій. На перший погляд, це виглядало як нестандартність вирішення жанру, його концептуалізація, новаційність музичних засобів, переосмислення його комунікативних завдань і можливостей. Сучасний глядач/слухач бачить і чує очевидне: *новаційне в музиці І. Стравінського — це добре забуте історичне минуле європейської людини*.

3. Ясна річ, що наслідування певним традиціям, зокрема відродження функції співу в балеті ХХ століття, відбулось за умов переосмислення категорій композиторського мислення: «звук/тон», «гармонія/модальність», «форма/драматургія», «темброфактура». Саме вони стають хрестоматійними для наступних генерацій творців звукообразного універсуму ХХ ст. Конкретні прийоми взаємодії співу і танцю, хореографічного і оперного мистецтва, способи стилізації і моделювання інонаціональних різновидів творчого синтезу будуть розвинені згодом, в інших індивідуально-стильових системах художнього мислення (наприклад, у балеті М. де Фалья).

Отже, відродження функції співу в хореографічному театрі ХХ ст. відбулось на ґрунті «композиторського історизму», ставши ментальною ознакою музичного неокласицизму. Про це слід пам'ятати при зверненні до мистецьких явищ ХХІ ст., у яких творці спираються на функціональний синтез співу та балету. Впливи барокового мислення на інтонаційну складову танцювального (пластичного) мистецтва, спостерігаємо й раніше, наприклад, в інструментальній творчості Л. Бетховена, на що слушно вказує В. Ракочі (Rakochi, 2021). Розгляд балету «Творіння Прометея» і бетховенські рецепції танцювальності становлять **перспективу подальшої розробки** теми у світовому музикознавстві, якщо звернутися до інонаціональних проєкцій «співу в балеті» (зокрема у китайській культурі).

Список посилань

- Такахаси, Кенітіро (2015). Японизм в Русской модернистской музыке: Поэтика романсов Стравинского и Лурье на японские стихотворения. *Вестник музыкальной науки*, 4 (10), 22–29.
- Шаповалова, Л. (2017). Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Л. Шаповалова (Ред.). Вип. 46, 289–300. Харків-

- ський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Clausius, K. (2013). Historical Mirroring, Mirroring History: An Aesthetics of Collaboration in “Pulcinella”. *The Journal of Musicology*, 30 (2), 215–251.
- Cusick, G. S. (2007). *Monteverdi's studies and 'new' musicologies*. The Cambridge Companion to Monteverdi. J. Whenham and R. Wistreich (Ed.) (pp. 249–260). Cambridge University Press.
- Demarquez, S. (1983). *Manuel de Falla*. Da Capo Press.
- Gammond, P. (1995). *Classical composers*. CLB Pub.
- Garafola, L. (1989). *Diaghilev's Ballets russes*. Oxford University Press.
- Girdlestone, C. M. (1969). *Jean-Philippe Rameau: his life and work*. Dover Publications.
- Gorce J. de la (1989). *Some notes on Lully's orchestra*. In *Jean-Batiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James Anthony*. J. Heyer (Ed.). Cambridge University Press.
- Grimes, N. (2019). *The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture*. Cambridge University Press.
- Harris-Warrick, R. (1994). Magnificence in Motion: Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas. *Cambridge Opera Journal*, 6 (3), 189–203.
- Huffington, A. (1988). *Picasso: Creator and Destroyer*. Simon and Schuster.
- Levenberg, J. (2020). Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers: The Artusi/Monteverdi Controversy and the Retuning of Musica Moderna. *Acta Musicologica*, 92 (1), 21–41.
- Meeker, M. (1981). Putting Punch in Pulcinella: Picasso, Massin, and Stravinsky. *Dance Magazine*, 55 (4), 75–80.
- Mitchell, D. (1962). Stravinsky and Neo-Classicism. *Tempo*, 61/62, 9–13.
- Oliver, M. (2008). *Igor Stravinsky*. Phaidon.
- Rakochi, V. (2021). Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven's Triple Concerto op.56. *Res Musica*, 13, 77–114. https://resmusica.ee/wpcontent/uploads/2021/11/rm13_2021_77_Rakochi_abstract.pdf.
- Read, H. (1962). Stravinsky and the Muses. *Stravinsky and the dance: a survey of ballet productions, 1910-1962, in honor of the eightieth birthday of Igor Stravinsky* (pp. 8–11). Dance Collection of the New York Public Library.
- Rogers, L. (1992). Dissociation in Stravinsky's Russian and Neoclassical Music. *International Journal of Musicology*, 1, 201–228.
- Sadie, J. A. (Ed.). (1998). *Paris and Environs*. In *Companion to baroque music*. University of California Press.
- Schouvaloff, A. (1987). *Set and costume designs for ballet and theatre*. Sotheby's Publications.
- Schouvaloff, A. (1982). *Stravinsky on stage*. Stainer & Bell.
- Toorn, Pieter van den. (2020). *Simply Stravinsky*. Simply Charly.
- Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Harvard University Press.
- White, E. (1979). *Stravinsky. The Composer and His Works*. Second edition. University of California Press.

References

- Clausius, K. (2013). Historical Mirroring, Mirroring History: An Aesthetics of Collaboration in “Pulcinella”. *The Journal of Musicology*, 30 (2), 215–251. [In English].
- Cusick, G. S. (2007). *Monteverdi's studies and 'new' musicologies*. The Cambridge Companion to Monteverdi. J. Whenham and R. Wistreich (Ed.) (pp. 249–260). Cambridge University Press. [In English].
- Demarquez, S. (1983). *Manuel de Falla*. Da Capo Press. [In English].
- Gammond, P. (1995). *Classical composers*. CLB Pub. [In English].
- Garafola, L. (1989). *Diaghilev's Ballets russes*. Oxford University Press. [In English].
- Girdlestone, C. M. (1969). *Jean-Philippe Rameau: his life and work*. Dover Publications. [In English].
- Gorce, J. de la (1989). *Some notes on Lully's orchestra*. In *Jean-Batiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James Anthony*. J. Heyer (Ed.). Cambridge University Press. [In English].
- Grimes, N. (2019). *The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture*. Cambridge University Press. [In English].
- Harris-Warrick, R. (1994). Magnificence in Motion: Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas. *Cambridge Opera Journal*, 6 (3), 189–203. [In English].
- Huffington, A. (1988). *Picasso: Creator and Destroyer*. Simon and Schuster. [In English].
- Levenberg, J. (2020). Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers: The Artusi/Monteverdi Controversy and the Retuning of Musica Moderna. *Acta Musicologica*, 92 (1), 21–41. [In English].
- Meeker, M. (1981). Putting Punch in Pulcinella: Picasso, Massin, and Stravinsky. *Dance Magazine*, 55 (4), 75–80. [In English].
- Mitchell, D. (1962). Stravinsky and Neo-Classicism. *Tempo*, 61/62, 9–13. [In English].
- Oliver, M. (2008). *Igor Stravinsky*. Phaidon. [In English].
- Rakochi, V. (2021). Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven's Triple Concerto op.56. *Res Musica*, 13, pp. 77–114. https://resmusica.ee/wpcontent/uploads/2021/11/rm13_2021_77_Rakochi_abstract.pdf. [In English].
- Read, H. (1962). Stravinsky and the Muses. *Stravinsky and the dance: a survey of ballet productions, 1910-1962, in honor of the eightieth birthday of Igor Stravinsky* (pp. 8–11). Dance Collection of the New York Public Library. [In English].

- Rogers, L. (1992). Dissociation in Stravinsky's Russian and Neoclassical Music. *International Journal of Musicology*, 1, 201–228. [In English].
- Sadie, J. A. (Ed.). (1998). *Paris and Environs. In Companion to baroque music*. University of California Press. [In English].
- Schouvaloff, A. (1987). *Set and costume designs for ballet and theatre*. Sotheby's Publications. [In English].
- Schouvaloff, A. (1982). *Stravinsky on stage*. Stainer & Bell. [In English].
- Shapovalova, L. (2017). Interpretology as an integrative science. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo: zbirnyk naukovykh statei*. L. Shapovalova (Ed.). Issue 46, 289–300. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. [In Russian].
- Takahasi, Kenitiro (2015). Japonism in Russian Modernist Music: The Poetics of Stravinsky and Lurie's Romances on Japanese Poems. *Vestnik muzykal'noj nauki*, 4 (10), 22–29. [In Russian].
- Toorn, Pieter van den. (2020). *Simply Stravinsky. Simply Charly*. [In English].
- Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Harvard University Press. [In English].
- White, E. (1979). Stravinsky. *The Composer and His Works*. Second edition. University of California Press. [In English].

Надійшла до редколегії 26.12.2021