

## ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 792.82 : 78.089.6

**Цитування:**

Афоніна О. С. Музичний Ряд Балету «Дама з Камеліями». *Мистецтвознавчі Записки*: Зб. Наук. Праць. 2020. Вип. 38. С. 57-63.

Afonina O. (2020). The Musical Sequence Of The Ballet "Lady Of The Camellias". *Mystetstvoznavchi Zapysky: Zb. Nauk. Prats'*, 38, 57-63 [In Ukrainian].

**Афоніна Олена Сталівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри хореографії  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>  
aolena7@gmail.com

## МУЗИЧНИЙ РЯД БАЛЕТУ «ДАМА З КАМЕЛІЯМИ»

**Мета** – проаналізувати музичний ряд балету «Дама з камеліями» (Київ). **Методологія роботи** ґрунтується на використанні загальнонаукових методів і підходів для вирішення поставлених задач: порівняльний аналіз допоміг виявити оригінальність у підборі музики; музикознавчий аналіз показав доцільність формування музичного ряду відповідно балетному лібрето. **Наукова новизна роботи** полягає в аналізі музичного ряду балету «Дама з камеліями». **Висновки.** Балет-драма розкривається музикою, органічно втіленою в хореографії. Музична основа балету підпорядкована сюжетно-смісловій конфліктній драматургії. Відбір музики до балету різноманітний, але з певними закономірностями в метроритмічній та емоційній організації. Відображення салонної атмосфери XIX ст. здійснено музикою Л. Бетховена, яка в балеті слугує своєрідним рефреном. Стилистично схожі музичні фрагменти і навіть повтори обраних творів дають можливість простежити процес поступового наростання драматичної дії. Музика композиторів (Й. Брамс, І. Пахельбель, І. Стравінський, Г. Форте, Е. Елгар) сприяє розкриттю емоційно-напружених моментів балету.

**Ключові слова:** музичний ряд, музична драматургія, емоційна складова балету, «Дама з камеліями», контраст, сюжетно-смісловий конфлікт.

*Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**The musical sequence of the ballet "Lady of the Camellias"**

**The purpose of the article** is to analyze the musical fabric of the ballet "Lady with Camellias" (Kyiv). **The methodology** is based on the use of general scientific methods and approaches to solve the set tasks: comparative analysis helped to reveal originality in the selection of music; musicological analysis showed the expediency of forming a musical line in accordance with ballet drama. **The scientific novelty** lies in the analysis of the music of the ballet "Lady of the Camellias". **Conclusions.** Ballet – drama is revealed by music organically embodied in choreography. The musical basis of the ballet is subordinated to the plot-semantic conflict drama. The selection of music for the ballet is varied. Although one can notice certain patterns in the metro-rhythmic and emotional organization. Display of the salon atmosphere of the 19th-century music by L. Beethoven, which serves as a kind of refrain. Stylistically similar musical fragments and even repetitions of selected works make it possible to trace the process of a gradual increase in dramatic action. The music of other composers (J. Brahms, I. Pachelbel, I. Stravinsky, G. Fore, E. Elgar) helps to reveal emotionally tense moments.

**Key words:** musical row, musical drama, the emotional component, ballet, "Lady with the Camellias", contrast, plot-semantic conflict.

Актуальність теми дослідження. Балетний світ сьогодення досить насичений. У театральних афішах з'являються нові назви, які викликають певні асоціації з літературною і музичною класикою. Пізніше виявляється, що задовго до прем'єри існували й інші варіанти подібного звернення як до літературного першоджерела, так і до музичної класики. Вивчення сучасної балетної вистави з основою, яка формується із інструментальної музики різних композиторів, спеціально не призначеної для танцю, складає актуальність цієї публікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед наукових досліджень, що піднімають питання сучасної балетної музики, виокремлюються дослідження музикознавців (О. Зінкевич, Ю. Бентя), театрознавців (О. Вергеліс, О. Чепалов). Дисертації та наукові розвідки молодих науковців присвячені українському і зарубіжному балетному мистецтву (В. Гордєєв, А. Король, М. Коростильова, Л. Маркевич, І. Мостова, О. Плахотнюк, Д. Шаріков). Дослідниця та керівниця авторського театру танцю «модерн» Марина Погребняк багато пише про сучасні проблеми хореографічної практики.

Сюжет п'єси «Дама з камеліями» О. Дюма-молодшого отримувал не одноразові втілення на сцені. За мотивами цієї п'єси була написана найвідоміша опера Джузеппе Верді «Травіата» (1852). Протягом ХХ ст. з'явилася велика кількість кінострічок за повістю О. Дюма: французька із Сарою Бернар (1912), англійська із сценаристом Френсісом Меріон (1915), німі американські (1917, 1921, 1926) тощо.

Музичні партитури для балетів відповідного сюжету можна умовно поділити на 1) спеціально написану музику до балетних вистав, 2) звернення до музики опери Дж. Верді при розкритті образів п'єси О. Дюма-молодшого; 3) поєднання музики різних композиторів в одній балетній виставі – пастіш.

Мета статті – проаналізувати музичний ряд балету «Дама з камеліями» (Київ).

Виклад основного матеріалу. Одним із самостійних балетів «Дама з камеліями» (1957) є спеціально написаний твір французького композитора Анрі Соге. Тетяна Гзовська втілила на сцені музичну версію А. Соге. Балет-ілюзія розповідає про щастя закоханих крізь призму минулого. Музика А. Соге переважно неокласична. В одному із фрагментів репетиції балету Т. Гзовської сам композитор акомпанує танцівникам, які розкривають образи закоханих Маргарити і Армана. Проста мелодія, що інтонаційно перегукується із музикою Е. Саті. Вона написана у формі простого періоду з чотирьох речень повторної побудови з

варіативним закінченням. Ритмічний супровід має підкреслено вальсову фактуру на відміну від оригінальності та вільності гармонічних послідовностей. Музичний тематизм насичений діатонікою, що ґрунтується на ладових послідовностях близьких до середньовічних монодій або григоріанського хоралу. Композитор використовує простий виклад тем без віртуозних ефектів: мелодія знаходиться у верхньому голосі, гармонія-супровід – у нижньому регістрі. Балет А. Соге – Т. Гзовської не мав успіху. Використання сюжету як спогадів закоханих нагадує вистави Дж. Ноймайєра або київський балет.

Сюжет «Дами з камеліями» у балетах часто розгортається з музикою опери Дж. Верді. Вистава англійсько-американського балетмейстера, засновника «психологічного балету» Ентоні Тюдора досягає його мети у поєднанні балету із сучасним театром. Драматичний розвиток його постановок підкреслювався неодмінною жестикуляцією, яку називали «прозаїчною». Вдалим прикладом психологічного різновиду вважався його балет «Дама з камеліями» (1951).

Музика «Травіати» Дж. Верді була використана американською танцівницею, «королевою танцю», балетмейстеркою Рут Пейдж у виставі під назвою «Камілла» (Чикаго, 1957). Крім того, артисти балету і хореографи Антон Долін (Англія, 1947) і П'єр Лакотт (Франція, 1977) поставили балети «Дама з камеліями» з музикою «Травіати». Інтерпретація музичного ряду Дж. Бізе стала основою балетів «Віолетта» Моріса Бежара, англійського балетмейстера Фредерика Аштона (Frederick Ashton) «Маргерита і Арман» (1963).

Для дуету Марго Фонтейн та Рудольфа Нуреева був створений балет за музичним рядом Ференца Ліста Соната для фортепіано, h moll. Музичний матеріал Франца Шуберта використав у виставі «Камілла» (1946) американський балетмейстер українського походження Джон Тарас (Іван Тарасенко). Існують приклади зміни літературної розв'язки зі щасливою кінцівкою, весіллям Альфреда і Рити (Маргарити) у балеті Філіппо Терманіні «Рита Готьє» (Венеція, 1858). Автор назвав твір «мімічною дією у п'яти актах і семи картинах» з музикою Дж. Верді.

Драматургія у балетах зі спеціально написаною музикою підкорюється поступовому сюжетному розвитку, тобто літературному началу. У балетах зі збірною музикою драматургічний розвиток ґрунтується на зіставленні вузлових сцен, які розкривають основні дії. Прикладом є київський балет «Дама з камеліями» за мотивами однойменного роману

Олександра Дюма. Лібрето та музична редакція зроблені хореографом-постановником Аніко Рехвіашвілі та диригентом Олексієм Бакланом. Аранжування фортепіанних творів Л. Бетховена здійснена М. Скориком. У виставі бере участь хор хлопчиків.

На думку Олексія Баклана, «відмова від музичного матеріалу Дж. Верді зумовлена тим, що постановники не хотіли запропонувати глядачеві «протанцьовану оперу», розуміючи, що більш досконалішу, ціліснішу «конструкцію», ніж написав геніальний композитор «Травіати», створити неможливо. Основна музика, яка звучить у балеті, – це твори Бетховена» [1].

Лірико-драматичному сюжету відповідає музичний ряд балету, основними якими є мовна різноманітність. Автори спираються на чіткі, класико-романтичні побудови, варіаційні форми, використовують яскраві музичні фрагменти. Композицію балету складають два акти, або двічі по десять номерів. Кожна дія містить тематично об'єднані між собою номери, скріплені за принципом монтажу. Чергування танцювально-дієвих картин відповідають різним етапам сюжету (прикмети сюжетної побудови у деяких епізодах). Включення до балету стилістично різної музики нагадує музично-драматургічну організацію балетів інших часів.

Київський балет «Дама з камеліями» багато в чому перегукується із однойменним балетом Джона Ноймайєра. Конфліктний розвиток його триактового неокласичного балету (Штутгарт, листопад 1978) за романом О. Дюма-сина побудований на музиці Ф. Шопена, яку підказав балетмейстеру німецький диригент Герхард Марксон.

У балеті Дж. Ноймайєра дійовими особами показані Манон Леско і Де Гріє із роману О. Дюма. Такий підхід драматургічно збагатив балет, нагадуючи про основний конфлікт літературного першоджерела. Дії розгортаються навколо книги, яку одного разу Арман дарує Маргариті – роман абата Прево «Манон Леско». Далі автор роману з'являється на аукціоні після смерті Маргарити, де сталася його зустріч із Арманом. Останній розповів історію свого життя та про зустріч із Маргаритою. Книга стала приводом для порівняння героїв двох романів.

Для передачі думок і почуттів Маргарити і Армана Дж. Ноймайєр використовує образи Манон і Де Гріє. У балеті Маргарита і Арман зустрічаються на виставі «Манон Леско». Тут утворився своєрідний постмодерністський театр в театрі. Маргарита знаходиться під впливом Манон. Згадуючи про неї, При Маргарита

приймає остаточне рішення про розлучення з Арманом. У останні години життя Маргарита дивиться заключний акт балету «Манон Леско», ототожнюючи себе з героїнею.

Драматургічний розвиток балету А. Рехвіашвілі «Дама з камеліями» ґрунтується на сюжетному і смисловому конфлікті. Вибір музики Людвіга ван Бетховена, Йоганнеса Брамса, Йоганна Пахельбеля, Габрієля Форе, Едуарда Елгара, Ігоря Стравінського формує музичний ряд балету, який представляє індивідуальне творче рішення постановників, інспіроване загальною ідеєю вистави.

Для організації пластичних форм автори балету використовують загальний структурний принцип драми з експозицією, зав'язкою, розвитком конфлікту, кульмінацією, розв'язкою. Такі принципи містяться у всіх рівнях балету, зокрема у балетних сценах і номерах.

Інтродукція починається музикою Л. Бетховена Симфонія IV. Adagio. Її лірико-пісенний тематизм налаштовує глядачів на психологічно-драматичний характер балету. За словами П. Чайковський про Четверту симфонію Бетховена: «втілення щастя і всеосяжної любові», а другу частину – «сценою кохання» [2, 83–284]. Основна тема частини наділена мелодичною щедрістю, а сонатно-варіаційний розвиток сприяє розкриттю його прихованих інтонацій із великою кількістю затримань, неакордових звуків, ритмічною гнучкістю. Пунктирний ритм і квартовий хід заповнює собою оркестрову тканину. Пунктирний мотив гнучко організує психологічний настрій.

Дії Прологу та аукціону розгортаються під звуки I частини фортепіанного концерту № 5 Л. Бетховена. За лібрето, у квартирі паризької куртизанки Марі Дюплессі, яка нещодавно померла, відбувається аукціон. Тут йде розпродаж її особистих речей. Серед тих, хто прийшов на торги, молодий письменник Олександр, його батько, герцог де Гіз, доля яких пов'язана з молодою жінкою. Вбитий горем Олександр згадує свою кохану.

Соло фортепіано передає емоційно-насичені рухи Олександра, який знаходиться на першому плані сцени. Віртуозні пасажі фортепіано охоплюють весь діапазон клавіатури і ґрунтуються на класичній послідовності акордів тоніки – субдомінанти – доміанти – тоніки (у фанфар tutti).

Зі вступом теми головної партії, яка проходить в оркестрі, на сцені починається аукціон з розпродажем особистих речей Марі. Три формотворчі елементи теми, а саме – енергійний імпульс з ритмо-інтонаційним мотивом, розспівний елемент і активний

квартовий затакт – здійснюють симфонічний розворот оркестрової експозиції. Далі він доповнюється двома взаємопов'язаними темами побічної партії – маршовою мелодією та її трансформацією. Дієвість пунктирного ритму викликає активність Олександра, який згадує Марі та щастя, яке було короточасним і безповоротно втраченим.

На вступі головної теми у фортепіано, яка набуває ліричного забарвлення, (у нотах Л. Бетховен проставляє ремарку *dolce*), з'являється Марі, для якої тембр фортепіано стає лейттембром. Тема залишається незмінною тільки в ядрі – це три такти. Під нестримні багато повторювані пасажі та акордові послідовності розгортається експонування образу Марі, яка знаходиться в центрі уваги та оточені чоловіків. Так починається I дія балету.

Сцена «Салон» побудована у тричастинній формі. Перша частина з музикою Л. Бетховена Фортепіанний концерт № 5, I частина – за змістом – це музичний салон паризького театру «Жімназ», де збираються молоді талановиті музиканти, літератори, артисти. Серед них композитор і піаніст Ференц Ліст, для уявного концерту якого призначено один із вступів соло фортепіано.

У класичній безсюжетній сюїті, де приймають участь Марі із різними партнерами та багаточисельні ансамблі з відвідувачів салону, збережена музична єдність.

Вона порушується при появі наступних героїв – Кларисс та її супутниці. Танцювальна сюїта з великою кількістю варіацій відбувається навколо Кларисс. Вона в захопленні танцює. Її обирає чоловік, з яким розраховується її супутниця. Чоловік забирає Кларисс, дивертисмент продовжується. Посередині картини-салону відбувається сцена, яка впливає на Марі, коли чоловік повертає Кларисс, як річ, що більше йому не потрібна. Це викликає у Марі спогади і сумні почуття. Тут музика скоріше складає контраст до тих почуттів, що виникають у Марі.

Далі номер «Жіночий дует Марі та Кларисс». Для передачі почуттів Марі, яка переживає за майбутнє Кларисс та нагадує їй своє життя, постановники використовують музику Й. Брамса з Симфонії №3 (Росо *allegretto*, III частина). Вона сповнена скорботними настроями, що відповідають змісту сцени. На фоні мінорної романсової теми, свого роду кодової теми романтизму, за думками окремих дослідників, музичним символом «втрачених ілюзій», розгортається танцювальний діалог Кларисс і Марі. Почуття молодої дівчини передані переборами хореїчних і ямбічних

розмірів. Нестійкі гармонії насичують тему напруженістю і тривогою. Віолончелі, скрипки, валторни по черзі повторюють три рядки теми. У репризі ці строфи звучать вже в інший інструментовці.

Мелодичний ряд короткої середньої частини, передає в рухах і настроях героїнь надію. Це міститься у двох темах – танцювальній, що віддана духовим інструментам і ліричній, яка звучить у струнних. Настрій цієї сцени перегукується із трагедійним началом симфонії Й. Брамса. У всій сцені переважає емоційна напруга, яка утворюється інтонаційними (зіткнення романсових, баладних та декламаційних елементів) і ритмічними, зокрема танцювальними (вальс, лендлер), засобами. Марі всіма способами утримує Кларисс від того життя, яке їй відомо. Інтонації сповіді, благання відображені у її рухах рук. Марі намагається допомогти, співчуває, Кларисс відштовхує Марі, але поступово з рухів танцівниць утворюється унісон.

Повернення Фортепіанного концерту Л. Бетховена символізує завершальний етап сцени під назвою «Салон». Молодий письменник Олександр закохується в Марі, але жінка спілкується з іншими. Її прихильники дарують квіти, від яких вона починає задихатися і кашляти. Олександр пропонує Марі склянку води. Тут музичний ряд побудований на діалозі фортепіано і оркестру. Модулюючи фігурації фортепіано, проникають у різні голоси оркестру. Активізується пунктирний елемент головної теми, що драматизує музичну тканину, діалог *tutti* і *solo* як боротьба почуттів. Фортепіанна партія розгортається шквалом емоцій, оркестр завмирає. Лейттембр Марі (фортепіано) перемагає думки натовпу. Марі нарешті звертає увагу на палкість юнака, що символізує наступний номер – традиційне Велике адажіо.

«Велике *Adagio*» розгортається з варіацією № 9 «Німрод» (А. Дж. Джаггер), яка є однієї із симфонічних «Варіацій на загадкову тему» або більш відомий твір під назвою «Енігма-варіації» англійського композитора Едварда Елгара. В основі варіації оригінальна тема з широкими стрибками на септиму, розірваними паузами фразами. Композитор під ім'ям біблійного царя Німрода, будівельника Вавилонської вежі малює музичного критика з лондонського музичного видавництва Новелло. А в Біблії Німрод – це «могутній мисливець перед Господом».

Музика Адажіо виділяється із чотирнадцяти варіацій дивовижною мелодичною красою та оркестровою виразністю, що й привернуло увагу київських постановників для розкриття почуттів Марі та Олександра.

Початкові фрази натхненного Адажіо поступово розгортаються в широку мелодичну лінію. Цьому сприяє ритм. Пауза на першій долі утворює політність. Паузи і міжтактові синкопи маскують вальсовість. Уривчастість фраз продукує схвильованість і напруженість. Танець закоханих ніби не має майбутнього.

Контрастом до цієї сцени є наступна – «Світські плітки», де використана музика з першої частини потрійного концерту для скрипки, віолончелі та фортепіано Л. Бетховена. За змістом. Батьку Олександра усі присутні чоловіки розповідають про зв'язок сина з куртизанкою. Батько наполягає на тому, щоб Олександр забув Марі, що такий зв'язок може відбитися на репутації їхньої родини.

Образ Батька створений головною темою концерту Л. Бетховена. Спочатку вона стримана, але після того, як переходить до tutti, набуває ознак гордовитості та урочистості. Так Батько впевнений у своїй правоті щодо стосунків сина і Марі. Маршевість, якій характерний пунктирний ритм, формують образ впевненості батька.

Наступна сцена «В селі» з пасторальною музикою доповнює щасливі почуття закоханих. Пасторальний центр межує з потойбічним світом, що підкреслюється білим кольором одягу і сценічного оформлення у блакитних тонах. Музика посилює такі відчуття нереальності щастя: однотипні повтори, багаторазові кружляння балерин по колу, відсутність кульмінації та мелодичного розвитку.

Тим трагічніше сприймається наступна сцена «Батько та Марі» як драматична кульмінація першої дії. Для цього трагічного моменту змушення Батька до зречення Марі від кохання, від щасливого майбутнього – обрана музика Л. Бетховена Симфонія No. 7, Op. 92: друга частина Allegretto, a moll.

Для організації пластичних форм як всієї дії, так і окремих номерів, використаний структурний принцип драми, що включає драматургічні етапи експонування, зав'язки, конфліктного розвитку, кульмінації та розв'язки. Перші акорди вступу експонують образ Марі, яка знаходиться у стривоженому стані. Батько наполягає на підписанні документу. Марі розповідає про свої почуття, вона пручається. Мелодія у струнних дуже проста і прониклива. Психологічний ефект сцени посилюється непереборною пульсацією, яка зберігається протягом усього руху. Це точно передає психологічне навантаження на Батька і Марі. Повторення ритму і мелодії, не дивлячись на різне аранжування, наближає досягнення неминучості миті.

Темп і динаміка алегрето провокують активність розвитку: для Батька – досягнення мети, для Марі – неминучість долі. Одноманітні повторення не утворюють враження монотонності. Навпаки, неодноразова мелодична й ритмічна поява насичують дійство змістом з відповідними рухами Батька і Марі. Спочатку контр-мелодії піднімаються по інструментах вгору, де певна ліричність змінюється злостивістю. Після фугато та двох сильних сплесків повертаються початкові нижні струни, з яких вперше виник основний мотив. Архітектура усього руху ілюструє силу ритму, що є важливим для балету.

Марі намагається умовити Батька дозволити все залишити так, як є. Для неї є головним є кохання, що передано мелодією. Здається враження, що Марі душевно вмирає після підписання документу, а далі дія розвивається вже із Марі, яка загубила себе і своє майбутнє.

Майже сто років тому сформувався такий стиль балетної музики, який синтезує відхід від канонізованих форм танцювальності з посиленням драматизації музичних образів у музиці інших жанрів, що вдало представлено у хореографічному дуеті Марі та Батька.

Рельєфність портретних характеристик Марі та Батька підкреслюється й квадратністю побудов, зокрема періоду, який багато разів повторюється. Класична гармонія – рух від тоніки до домінанти з тривалою домінантою без розв'язання – стає дамоклевим мечем, навислою загрозою. І нарешті згодою-підписанням документу.

На рівні всієї дії музично-хореографічна композиція зорганізується за закономірностями сценічної драми. Музика представляє тогочасну салонну атмосферу з розвитком психологічних станів головних героїв Марі, Олександра і Батька. Хоча при виборі музики для розкриття різних станів героїв (кохання, розчарування, обурення) є натяк на спадкоємність відбору. Тож, симфонічна, камерна музика Л. Бетховена здебільшого формує зовнішні ознаки того часу, загальні характеристики відношень до певних правил, приміром до жінок чи куртизанок. Сутність сцен світського життя розкривається не стільки у сюжетному рішенні постановників, скільки в тонкощі і крихкості створеної їм атмосфери завдяки використаній музиці. Музичний ряд пронизаний нюансами настроїв: від меланхолічних інтонацій, просвітлено-елегічних до піднесено-урочистих.

Друга дія балету починається із монологу Марі з музичним рядом варіацій Елгара Енігма (варіація XII). Мабуть це символічно, оскільки

вперше автори балету використовували варіації Е. Енігма у дуеті знайомства Марі та Олександра, сцені зародження почуттів. Тепер одна із варіацій є розвиваючим елементом характеристики Марі. Дванадцята варіація починається і закінчується з соло віолончелі, що також вдало транслює почуття Марі: її біль сьогодні, і згадку про минуле щастя. Прониклива мелодія з широкими стрибками передає прагнення Марі втекти від того, що відбулося. Її рухи говорять про спустошеність і самотність.

Олександр отримує лист від Марі, він вражений і розгублений, що відчуваемо в музиці та бачимо у його рухах. Йому мариться Марі з іншим чоловіком. Тож, тріо Олександра, Марі, Незнайомця розгортається під «Павану» Габрієля Форе. З історії твору. Твір був вдалим прикладом втілення композитором верленівського образу «галантних свят». Для цього балету за змістом – павана є символом погодження з долею, принаймні так вона сприймається. Повільний темп і чіткий ритм танцю підкреслюють драматизм ситуації та глибину печалі, яку колись почув Г. Форе у картинах Веласкеса. Звертаючись до старовинного жанру, композитор пише твір з надзвичайно просвітленою і ясною мелодією. Ритмічна мірність і модуляційна гнучкість павани утворюють образ вишуканості та строгості, витонченості та своєрідної простоти.

Основна тема павани забарвлена різними тембрами. Тому вона ніби передає різні грані одного психологічного стану. Оркестрове забарвлення змінюється, що впливає на делікатне образне розкриття. Мелодійно-ритмічна гнучкість твору забезпечує зрозумілість рухів артистів. В основі павани Г. Форе ритм однойменного повільного іспанського придворного танцю. Звичайно, що композитор прикрасив його витонченою мелодією, а «пряні» гармонії допомагають основній мелодії яскравіше виявлятися чи зникати у низці гармонічних і мелодичних кульмінацій. Мелодія кореспондує із настроєм Марі та Олександра: щастя безповоротно пішло, від нього залишився тільки шлейф спогадів.

Протиставленням до цієї сцени є наступна «Театр» із музикою чотирнадцятої варіації Е. Енігма. За лібрето – у багатому світському салоні збирається паризька знать, серед присутніх Олександр. Його переживання доповнюються тим, що він бачить Марі із іншими чоловіками. Тут музичний ряд підкорений хореографії. Паризька знать розважається. Сюжетний розвиток відсутній. Мовна ясність і простота об'єднують сцену.

Наступна картина переводить музику із сфери, що передає атмосферу балу до напруження, яке виникає під час гри в карти. Чоловіки сваряться через Марі, яка пам'ятає про свою обіцянку герцогу де Гізу щодо Олександра. Драматургічний розвиток цієї сцени ґрунтується на музиці Л. Бетховена «Симфонія 6. Буря» з активним темпом Allegro. Найдраматичніший епізод симфонії є таким і в балеті, бо передає незворотність подій та стосунків між головними героями. Композитор образотворчими прийомами, розширенням складу оркестру транслює природні явища, що у драматургії балету складають основу психологічних колізій між графом, Марі та Олександром. Останній показує свою зневагу Марі, кидаючи їй гроші в обличчя. Для нього вона тепер продажна жінка, не здатна на справжні почуття.

На такому напруженні починається дует Марі з графом де Гізом. Музика першої частини Симфонії у трьох рухах І. Стравінського з домінуючим лейтритмом, який проникає у головну і побічну теми, передає складні відносини Марі з графом. Остинатний ритм дерев'яних духових з призовними вигуками валторни складають тему головної партії. Звуки валторни надають активності рухам графа де Гіза, пригнічуючи і роздавлюючи почуття Марі. У побічній темі посилюється тривожність – синкопований ритм, неспокійний мелодичний рух скрипок та імітація дзвонів у фортепіано, яке є лейттембром Марі. Ненадовго з'являється більш світла тема – мрія чи спогади Марі, але все марно – дзеркальна реприза повертає до нервово-пульсуючих інтонацій. Це розлючений відмовою герцог де Гіз, силою домагається збездіщення Марі, яка у відчай.

Зрозумівши чисті почуття Марі до Олександра, батько розповідає йому правду про листа, який вона написала. Сцена «Каяття батька» пронизана просвітлено-мажорними та неквапливими темами Л. Бетховена із третьої частини Симфонії 9 (Andante moderato). Основна тема частини заснована на мотиві австрійської народної пісні. Мрійливе, експресивне кружляння мелодії інтонаційно відповідає настрою батька – визнанню провини. Для хореографії вдало підібраний лірично-повільний вальс, який повертається декілька разів, змінюючи лише тональність і оркестровку.

Далі домінує карнавальний настрій (музика Л. Бетховена з третьої частини Симфонії 7, Presto). У гарячковому маренні Марі бачить Олександра, герцога де Гіза, Кларисс. Феєричне скерцо, складна тричастинна форма, легка і грайлива мелодійна лінія, потужне звучання всього оркестру втілює різні образи:

карнавального свята, хворобливі марення Марі. Барвисті гармонії, тональне варіювання з яскравим симфонічним розвитком створюють ці протилежні настрої сцени.

Прощальне адажіо Марі побудовано на музиці другої частини П'ятого фортепіанного концерту Л. Бетховена. Музика цієї частини концерту підкреслено камерна і за оркестровкою, і за розвитком. Ліричну мелодію в хоральній фактурі виконують засурдинені струнні. Фортепіанні відповіді нагадують про лейттембр Марі. Перша варіація сповнена ліризму й пристрасті. Друга – спокійна, Марі підкорилася долі. Інтонанції та ритми цієї сцени лірично напружені. Фортепіанна мелодія своєю широтою, протяжністю доповнюється розмовними оркестровими інтонаціями. Хоральна музика струнного квінтету доповнює стан Марі. Її оточують душі жінок, що загинули. Дванадцятитактовий хорал триває тричі з відіграшем. Марі не рухається.

Тут все змінюється. На вступі фортепіано з'являється Олександр і Марі повільно «оживає», але її рухи повністю залежні від рухів Олександра. Вона ніби лялька, обмеженість її енергії утворює невагомість тіла. Тут звучать по черзі дві монологічні теми: споглядальна перша (H-dur) та більш розгорнута друга – патетична (D-dur). Музична розповідь закінчується фортепіанною треллю. Музика одночасно є характеристикою Марі та фоном, на якому відбувається дія, коли Марі в останні миті життя відчуває щасливий настрій з минулого. Групетто, декламаційні паузи, реєстрові переміщення, ущільнення фактури посилюють динамічний контраст. Олександр втрачає рухливість Марі. Повертається хорал. Мелодія проходить у дерев'яних духових інструментів. Фортепіанні фігурації поступово втрачають тематичне значення і це символічно, оскільки фортепіано – це життя Марі. Фортепіанна партія затихає і далі – *morendo* – «завмирає». З'являються душі загиблих жінок. Фігурації опускаються в глибокі баси і замовкають. Марі приєднується до жінок і потім зовсім зникає. Олександр залишається наодинці.

У фіналі балету душа Марі потрапляє до саду камелій. Музика Г. Форе підкреслює безтілесність душі героїні, яка гуляє в довгому

шлейфі з пелюсток. Новітні технології, використані у сценографії та костюмах художниці Наталії Кучері, доповнюються музичним рядом. Декорація квітів «оживає» завдяки оптичним ефектам.

Висновки. Балетна драматургія «Дами з камеліями» є драматургією музично-хореографічною. Тут балет – драма розкривається музикою, яка втілена у хореографії. Музична основа балету підкорена сюжетно-смісловій конфліктній драматургії, що розкривається протягом музично-хореографічної дії. Відбір музики до балету є досить різноманітним, але можна виокремити й закономірності у метроритмічній та психологічно-емоційній організації (відображення салонної атмосфери ХІХ ст., передача почуттів героїв). Своєрідним рефреном слугує музика Л. Бетховена (інтродукція з четвертої симфонії; пролог, аукціон, салон з п'ятим фортепіанним концертом; світські плітки з потрійним концертом, розмова батька і Марі з сьомою симфонією; у другій дії Бетховен у сценах сварки фрагмент з шостої симфонії; каяття батька з дев'ятої симфонії; карнавал із сьомою симфонією; остання сцена з п'ятим фортепіанним концертом). Музика інших композиторів формує контраст розкриття почуттів.

#### *Література*

1. Апанасенко В. Покута коханням URL: <https://www.opera.com.ua/performance/dama-z-kameliyami> (звернення 6.02.20).
2. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1953. 438 с.

#### *References*

1. Apanasenko V. Pokuta kokhannyam URL: <https://www.opera.com.ua/performance/dama-z-kameliya> [in Ukrainian].
2. Tchaikovsky P. I. (1953). Musical-critical articles. Moscow: State Musical Publishing House. [in Russia].

*Стаття надійшла до редакції 22.09.2020  
Отримано після доопрацювання 22.10.2020  
Прийнято до друку 27.10.2020*