

2. Григорьев Ап. Концерт цыган // Московский городской листок. – 1847. – № 43. – С. 174.
3. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. Лотман. – Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1994. – 709 с.
4. Маркевич Б. М. Цыганка Таня: О Пушкине и Языкове // Полн. собр. соч. / Б. М. Маркевич. – В 11 т. – Т. 11. – СПб., 1885. – 438 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. Немцов Ф. И. Цыгане // Природа и люди. – 1892. – № 28. – С. 443–444.
7. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф; [пер. с англ. Д. Борисова]. – М. : Ультра. Культура, 2003. – 368 с.
8. Русская Каталани // Отечественные записки. – 1822. – ч. 10. – № 32. – С. 395–402.
9. Толстой Л. Н. Два Гусара // Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 2-й / Л. Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 239–296.
10. Ф. Б. Праздник на Павловском воксале // Северная пчела. – 1838. – № 252. – 3 ноября. – С. 8.
11. Чекан О. Romano dram. Подорож країною ромів / Олена Чекан, Юрій Чекан. – К. : Нора-Друк, 2003. – 64 с.
12. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В 2-х томах. Т. 1 и 2. / Т. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – 392 с.
13. Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России / Т. Щербакова. – М. : Музыка, 1984. – 176 с.

УДК 782.7 (430.2)

Л. В. ЛЮТЬКО

#### **«ШЛЮБ ПРОТИ ВОЛІ» Е. ХУМПЕРДІНКА ЯК ОДИН З ПЕРШИХ ЗРАЗКІВ ПОСТВАГНЕРІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ НА КОМІЧНИЙ СЮЖЕТ**

*У статті досліджено особливості трактування жанру комічної опери Е. Хумпердінком. Охарактеризовано специфіку творчого методу композитора як перетворення принципів вагнерівської музичної драми у рамках неміфологічного сюжету. Твір розглянуто у контексті пошукових тенденцій періоду Fin de siècle у музичній культурі Німеччини.*

**Ключові слова:** комічна опера, зінгшпіль, музична драма.

Л. В. ЛЮТЬКО

#### **«БРАК ПРОТИВ ВОЛИ» Э. ХУМПЕРДИНКА КАК ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ ОБРАЗЦОВ ПОСТВАГНЕРОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ НА КОМИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ**

*В статье исследованы особенности трактовки жанра комической оперы Э. Хумпердинком. Охарактеризована специфика творческого метода композитора как преломление принципов вагнеровской музыкальной драмы в рамках немифологического сюжета. Произведение рассмотрено в контексте поисковых тенденций периода Fin de siècle в музыкальной культуре Германии.*

**Ключевые слова:** комическая опера, зингшпиль, музыкальная драма.

**«AGAINST THE WILL OF MARRIAGE» E. HUMPERDINK AS ONE OF THE FIRST SAMPLE POSTVAGNERS MUSICAL DRAMA BY COMIC STORY**

*In this paper the particular interpretation of the genre of comic opera E. Humperdinks. It characterized by specific of the composer's creative method as refraction principles of Wagner's music drama in the non-mythological story. Opera is considered in the context of search trends Fin de siècle period in the musical culture of Germany.*

**Keywords:** *comic opera, Singspiel, a musical drama.*

Дев'ятнадцяте століття зробило надзвичайно багатий внесок до скарбниці австро-німецької музичної культури. Л. Бетховен, К. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Малер, Р. Штраус, А. Брукнер – особистості, що вразили музичний світ своїм талантом і концепційним масштабом творчості. Середина XIX століття була засліплена сонцем Вагнера, вплив якого поширювався не тільки на оперу, а й на загальне нове сприйняття музики і ставлення до культури. Криза, пов'язана з відходом цілої плеяди «жерців» романтизму (у тому числі і Байройтського маестро), новаторські пошуки художників у період Fin de siècle отримали неоднозначне відображення в оперному жанрі.

Специфічним у поствагнерівський період виявився і розвиток комічного жанру. «Архаїчні» зінгшпільні традиції, надбання романтичної опери (зокрема такого її зразка, як вагнерівська музична драма), новітні опереточні пасажі переплелися в міцному синтезі, що породив нове бачення цього феномена.

У цьому сенсі є цікавою комічна опера Е. Хумпердінка «Шлюб проти волі», що, по суті, є одним з перших зразків «оновленого» жанру – поствагнерівською музичною драмою на комічний сюжет.

Зінгшпіль стає невід'ємною частиною німецької оперної культури і викликає пильну увагу дослідників<sup>1</sup>. У ряді популярних у вітчизняному музикознавстві праць, які висвітлюють дуже цінну та актуальну сьогодні інформацію про стан комічної опери німецькомовних країн часів Моцарта, безсумнівно, варто виділити праці Г. Аберта [1] і Є. С. Чорної «Моцарт і австрійський музичний театр». Деякі важливі відомості у вивчення контексті комічного жанру у творчості Р. Вагнера, Р. Штрауса та К. Орфа містяться у монографіях Б. Левіка [7], А. Гозенпуда [5] та О. Леонтьєвої [8]. Також, у зв'язку із вивченням опери Е. Хумпердінка у контексті стосовно творчості Р. Вагнера, цінними є його особисті праці, у яких розкривається специфіка його підходу до бачення оперного жанру, та естетико-філософські погляди [2; 3]. Стан музичної культури у Німеччині того часу та оперного жанру на перетині століть висвітлено у працях Л. Неболюбової [9] та М. Черкашиної [10]. У роботі «Комічна опера в XX столітті» Л. Данько [6], розмірковуючи про долю комічного жанру в XX сторіччі, помічає дуже важливу тенденцію: «Відбувається як би подвійний процес еволюції жанру: а) у бік більшої психологічної заглибленості і б) у бік фарсу, відмови від великих філософських проблем» [6, с. 20]. Ця монографія (у вітчизняній критичній літературі зокрема) є одною з найважливіших праць узагальнюючого плану. Серед останніх досліджень в галузі такого національного жанрового різновиду комічної опери, як зінгшпіль, необхідно відзначити роботу К. Габрієлової, під назвою «Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв.» [4]<sup>2</sup>. Однак вагомою узагальнюючою працею, яка була б присвячена дослідженню динаміки розвитку комічної опери в Німеччині, особливо переломного поствагнерівського періоду (а надто в 80–90-х рр.), немає.

<sup>1</sup> Серед робіт останніх років – Mara R. «The German Baroque Pastoral Singspiel» (1990), Jesse Russell «Singspiel» (2012) та ін.

<sup>2</sup> Автор праці безуспішно намагається сконструювати єдину «модель» жанру, оскільки поняття «зінгшпіль» використовується дослідниками при позначенні досить різних феноменів.

Це питання, відповідно, практично не висвітлене й у проекції на комічний жанр у творчості Е. Хумпердінка. Незважаючи на всю затребуваність творів композитора, на жаль, науковий контент щодо цієї теми дуже специфічний. Так, серед німецькомовних дослідників початку ХХ століття виділяються Г. Мюнцер, О. Беш, В. Гольтхер, Г. Швайцер, В. Найман, А. Фрідентхаль, Л. Кірштен, Х. Кульман, А. Портер, Р. Паскаль. Улюблена сфера інтересів цих авторів – біографічна фактологія. Серед них виділяється праця Х. Ірмена «Одісея Е. Хумпердінка. Біографічні документи» [13], у якій сконцентровано багато цінної інформації відносно процесу написання творів. До особливого списку слід віднести великі монографічні роботи «представників сімейної справи» – сина Хумпердінка Вольфрама «Життя мого батька» [12] і його онуки Єви Хумпердінк «Листи і документи про постановку мелодрами «Королівські діти» [11] і «Два сини – Зігфрід Вагнер і Вольфрам Хумпердінк». Наявна й невелика кількість робіт аналітичного характеру, однак, не зважаючи на заявлені в назві глобальні проблеми, вони присвячені в основному опису опер. Подібний стан справ тільки підсилює актуальність питання, що досліджується.

Мета роботи – дослідити особливість трактування жанру комічної опери композитором у контексті пошукових тенденцій *Fin de siècle*.

Енгельберт Хумпердінк (Engelbert Humperdinck; 1854–1921) – німецький композитор, який творив на зламі ХІХ і ХХ століть. Консервативний прихильник вагнерівської музичної драми, відданий учень, послідовник байройтського Маестро та, при цьому, затятий жанровий селекціонер, винахідник прогресивного вокально-декламаційного стилю *sprechgesang* і, відповідно, нового різновиду мелодрами (відомої під назвою «зв'язана» або «прив'язана»), дотепний музичний казкар, один із початківців різновікової дитячої казкової опери в Німеччині<sup>1</sup>.

Енгельберта Хумпердінка певною мірою можна зарахувати до дружної когорти вагнеріанців<sup>2</sup>, але ні в якому разі його не можна нагородити негожим званням епігона. Своєю творчістю, що, безсумнівно, виросла в лоні глибоких національних, романтичних і вагнерівських традицій, композитор не тільки узагальнив досягнення попередників, але й заклав фундамент до подальших, дуже цінних і перспективних оперних знахідок. Він став одним з тих небагатьох перших композиторів, які «спустилися з небес» заплутано-піднесених міфів та відмовились від них на користь невигадливої та зрозумілої казки, зінгшпіля і німецької *Lied*. Вже тріумфальна прем'єра першого великого полотна композитора, по суті, музичної драми на казковий сюжет, «Гензель і Гретель» (1893 р.) заявила про народження гідного вагнерівського наступника і водночас самобутнього композитора.

Тенденція звернення до жанру дитячих казкових опер була продовжена у творах «Семеро козенят», «Спляча красуня» та «Королівські діти». Весь цей час композитор перебував у черговому пошуку відповідного сюжету. У листі директору мюнхенського королівського придворного театру і близькому другу Ернсту фон Поссарту (від 9 вересня 1895 р.) Е. Хумпердінк з відтінком песимізму висловлює свої хвилювання з приводу сучасного стану справ у музичній культурі і безуспішних пошуків літературного першоджерела для опери. Композитор скаржиться, що протягом ось уже кількох місяців «задиhaється» без гарного лібрето, бажано комічної опери, відчуваючи в собі бажання і сили, а також готовність взятися за комічний жанр. «Або вбивство навмисне, або ненавмисне, або ідіотична оперета ... ми, як люди епохи *Fin-de-Siecle*, зовсім забули сміятися так, як це робили Д. Россіні, Д. Обер і А. Лортцінг», – з гіркотою зазначає Е. Хумпердінк [12, с. 229].

<sup>1</sup> Серед різноманітних жанрів, у яких працював композитор (музика до драматичних вистав, понад 20 хорів, близько 70 вокальних творів та кілька програмних інструментальних творів), найважливішу, новаторську частину композиторської спадщини Енгельберта Хумпердінка представляє оперна творчість. Він написав більш ніж 10 творів, кожен з яких, по суті, репрезентує унікальну жанрово-стильову модель.

<sup>2</sup> Історія особистого знайомства з Маестро бере початок в 1880 році, коли практично без запрошення (треба відзначити, у вагнерівському дусі!) молодий Лицар Ордену Граалю вельми сміливий молодик Енгельберт Хумпердінк постукав у двері неапольської вілли Р. Вагнера.

Мрія композитора втілилася у кінці 1899 р. – сюжет був знайдений, і дружина композитора (Хедвіг Хумпердінк) почала писати лібрето<sup>1</sup>. Вибір припав на комедію А. Дюма «Вихованки Сен-Сирського дому». Перша вистава відбулася через шість років – 14 квітня 1905 р. у приміщенні Королівської берлінської опери (під керівництвом «беззмінного» Р. Штрауса).

Жвава публіка не була розчарована новою для Хумпердінка жанровою спробою. Вистава була дуже добре сприйнята глядачами і пресою – послідували теплі відгуки музичних критиків Оскара Бі, Леопольда Шмідта, диригента Артура Нікіша та ін.

Але все ж деякі моменти опери піддалися незначній критиці. Пауль Беккер бачив причину деякої «затягнутості» драматургії в не зовсім професійному лібрето, його висловлювання з цього приводу повні трагічного пафосу: «Цей видатний чуйний високоосвічений майстер Е. Хумпердінк, який здобув освіту у Р. Вагнера і є носієм сильної традиції, – він все забув, забув, що повинен особисто проконтролювати написання лібрето, тим самим він «зрікся роду» ... ». І як наслідок непродуманого лібрето, він відзначає ще один мінус опери – комічні і ліричні моменти не доповнюють один одного, а немовби вступають у конфронтацію [13, с. 106–107]. Інші критики також відзначали довжини, що пов'язані зі значною кількістю (як для комедії) ліричних сцен. Не важко здогадатися, вплив цієї школи відчувається в цьому. Як справжній продовжувач байройтського Маестро, Е. Хумпердінк, мабуть, не зміг «комічно поглумитися» над щирою любов'ю «головною героїнею опери» – Хедвіг, яку він щедро наділив ліричними монологами.

Подібну проблему акцентує і Р. Штраус, замислюючись через вісім років про долю опери. На його думку, милування композитора почуттями дещо гальмувало таку необхідну для комедії активність і стрімкість музично-подієвого ряду (в цьому контексті він особливо піддає критиці серйозний і складний третій акт, що старанно намагається виконати функцію комічного фіналу).

Разом з тим майже через тридцять років з дня прем'єри (у 1934 р.) німецький мистецтвознавець Адольф Фогль реабілітує композитора, стверджуючи, що комічна інтрига однак «працює» і підвищений ліризм деяких фрагментів нітрохи не заважає музичному втіленню тонкого французького гумору А. Дюма. Також з висоти історичної перспективи дослідник вписує цей твір Е. Хумпердінка в ряд таких творів, як «Перукар з Багдада» Петера Корнеліуса, «Приборкання норавливої» Германа Гетца і «Коррегідор» Гуго Вольфа.

Таким чином, настільки різноманітні точки зору можуть лише підтвердити новаторський, перехідний тип цього твору.

Як згадувалося, у якості літературної основи свого майбутнього твору Е. Хумпердінк використовує комедію Олександра Дюма-батька «Вихованки Сен-Сирського дому» («*Des demoiselles de Saint-Cyr*» (1843 р.). Не надаючи особливого значення історичній лінії, композитор акцентує саме комедійну – «хитре заміжжя» двох збіднілих дворянок (учениць Сен-Сирійської школи пані Ментенон) і двох титулованих, молодих і не бідних (але спраглих розбагатіти ще більше) молодих людей, які попалися в тенети свого безмірного прагнення до жіночої статі. Тому драматургію твору рухає, власне, ряд подій, що пов'язані з цією повчальною історією.

П'єса виявилася настільки «добре складена», що при написанні лібрето опери сюжет практично залишився без змін – автор лібрето Хедвіг Хумпердінк вважала за потрібне не втручатися в загальний хід розвитку колізії (що, можливо, все ж слід було б зробити). Серед основних коректив слід виділити два основних пункти. По-перше, текст комедії був скорочений

---

<sup>1</sup> Хедвіг Хумпердінк «змінила на посту» сестру композитора Адельхайд Ветте, яка була першим його лібретистом.

(з 5-ти), наближаючи архітектоніку полотна до так улюбленої композитором трьохактної структури музичної драми. По-друге, дотримуючись законів музичного жанру, в дію були включені хоріві сцени і влучні сольні характеристики, що найчастіше сприяють більшій логічності музичної драматургії і комічності дії<sup>1</sup>.

За принципом і подобою до музичних драм Вагнера опера є розгорнутим вокально-оркестровим полотном. Вона складається з трьох актів (які, у свою чергу, поділяються на тривалі монологічні або діалогічні сцени), кожному з них передують оркестровий вступ, як і у Вагнера, що узагальнено випереджає події майбутнього акту.

Композитор не був вельми оригінальним у зверненні до досить розповсюдженого набору оперних амплуа. В якості прототипів головних героїнь і героїв він обрав характерні контрастні пари дівчат та юнаків. Таких безліч в оперній літературі, серед них Графиня – Сюзанна (з «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), знамениті вердіївські пари, Н. А. Римського-Корсакова і, звичайно, в їх ряду Тетяна – Ольга П. І. Чайковського. У даному випадку останній приклад більш близький до «парочки» головної героїні – Хедвіг і її подруги Луїзи.

Образ Хедвіг представлений в динаміці (від цнотливої вихованки Сен-Сирського пансіону до пристрасно закоханої жінки, яка пізнала гіркоту зради коханого). Цьому сприяє комплекс лейтмотивів (втім він щедро і різноманітно характеризує всіх героїв опери). В уста своєї Ельзи Е. Хумпердінк вкладає естетичне кредо – лояльність до монархічного ладу (аріозо Хедвіг з 3 акту: «Під божим благословенням керує народом і його долею ... розцвітає наука, розцвітає мистецтво ...»). Священний C-dur, відчуття патетичної височини (яке викликане маршовою ходою, викладеною в акордовій фактурі), впевненість і напір (підкреслені опорою на устої і поважним рухом четвертними) споріднять музику «оди» з подібними моментами у творчості наставника композитора – Р. Вагнера<sup>2</sup>.

Лейттема любовного томління і лейтмотив ніжності інтонаційно ріднять Хедвіг з її обранцем – Робертом фон Монфортом. Це центральна лірична пара опери. Протягом вистави більш чітко виявляється специфічна для персонажа сфера, споріднена з «лоенгрівським» героїчним пафосом (аріозно-декламаційний стиль, мелодика з розспівними ходами, що спрямовані вгору). Найбільш показовим у цьому контексті стає один з найвідоміших фрагментів опери (9 сц. 1 акт) – «серенада із солов'єм» (мальовнича оркестрова інтермедія і любовне аріозо «Hörst du der Nachtigall» («Ти чуєш солов'я»)).

Потрібно відзначити, що в опері проглядається чітка диференціація образів на серйозні (Хедвіг і Монфорт) і комічні (alla субретка Луїза і Дюваль, а також другорядні, наприклад, характерний бас – Начальник Тюрми). Так, крім драматизації образу, що виникла під впливом сварки з Монфортом, музичні характеристики Хедвіг піддаються і більш позитивному, грайливому впливу її подруги – Луїзи. В цілому це виявляється у відмові від ліричної розспівності на користь більш (оперетно-вальсової) танцювальності, легкості настрою. Прикладом цього служить грайлива і трохи легковажна лейттема інтриги (що вступає в інтонаційний «конфлікт» з основною любовно-ліричною сферою головних героїв).

Одеак незважаючи на те, що персонаж Луїзи витриманий в комічному ключі, композитор наділяє Луїзу і якостями, що виходять за рамки субретки (зокрема він ліризує образ). Надалі найбільш яскравий приклад подібного ставлення до такого типу можна зустріти у К. Орфа в його казці для дорослих «Розумниця».

Відлуння вагнерівського піїтетного ставлення до монархів присутні і в цьому полотні. Велике значення в третьому акті має персонаж, введений письменником для посилення

<sup>1</sup> Хор-хода черниць «Майське сонце блаженно світить» 1 акт 1 сцена, хор дівчат «Ave Maria, gratia plena» з 7 сцени, дотепно реконструйована за розповідями Роберта і Дюваля сцена в Бастилії з включенням палкої серенади Монфорта і прекрасною «арії зі списком», точніше «арії з меню» Начальника Тюрми, 5 і 6 сцени з 2 акту – привітання гостей, з 3 акту – фінальна хорова перекличка гостей, що зображає жах і вселенський переполюх від гніву монарха з подальшим прославлянням його королівського благородства і ще безліч епізодів вигідно підсилюють комічний колорит опери.

<sup>2</sup> До того ж оркестровий підголосок вгорі (так зване «фаворське світло» за С. Тишко) посилює кришталеву чистоту образу.

конфлікту – Король Філіп V. При цьому образ Короля змальований О. Дюма як глибокий, що страждає від брехні навколо, і відповідальний правитель при цьому чуйний, закоханий у Хедвіг чоловік (не ловелас). Не дивлячись на наявність піднесених моментів у його характеристиці, комічне розвінчання не примушує себе довго чекати. Розвінчання відбувається у сцені словесної дуелі з Монфортом, який явно перемагає в музично-інтелектуальній дуелі. Панічним криком про допомогу Короля «Wache herbei!» («Охорона, сюди!») вторить «а la-переполох» «хорового натовпу» з подальшою одою в стилі «наш король – найсправедливіший король на землі».

Власне таке дещо казкове трактування Короля як недалекого і неавторитетного персонажа ріднить бідолаху швидше з його «колегами» з «Розумниці» К. Орфа і «Золотого півника» Н. А. Римського-Корсакова.

У цілому конфлікт у цій опері зовсім неоднозначний. У міру розвитку колізії більшість героїв опери (зокрема, любовний трикутник при участі Луїзи, Монфорта та Короля) зазнають «інтонаційних штормів» (методом драматизації їх основних жанрово-інтонаційних сфер) з фінальним здобуттям колишньої гармонії.

Хотілося б відзначити ще один цікавий момент, що «вгадується» в контексті оперної творчості Е. Хумпердінка. Враховуючи його вже достатній до часу створення цієї комедії досвід роботи в жанрі казкової опери та, як наслідок, сформований принцип «чорно-білої» драматургії, в цій опері можна побачити деякі її намітки. Зокрема, прямі асоціації викликає оркестрова тема, яка з'являється в другій сцені першого акту при згадці про строгу настоятельку пані Монтенон (роль якої відсутня в опері). Ця тема має явно виражений авторитарно-негативний характер і подається як фатальна і загрозлива, зазвичай характерна для Відьом в його казкових операх. Однак цей «інтонаційний збудник» не детонує, так і залишивши стандартний інтонаційний конфлікт у сфері начерків.

Цікавий (пізньоромантичний) варіант комічної опери запропонований в цьому випадку Хумпердінком. Як учень і зятій послідовник Вагнера, композитор використовує створену Майстром модель «музичної драми», накладену на чисто комічний сюжет, що дозволяє каламбурно позначити твір як комічну музичну драму або ж скористатися терміном Б. Левіка «драма-комедія», використаному відносно «Нюрнберзьких майстерзінгерів».

На користь такого жанрового визначення свідчать наступні застосовані композитором принципи:

– починаючи з зовнішніх характеристик опери – трьохчастинна композиція (при цьому дроблення на сцени нітрохи не порушує загальний плавний музично-сценічний потік), кожній дії передуює оркестровий вступ<sup>1</sup>, що узагальнено натякає на колізії акту, що йде за ним;

– незважаючи на те, що літературна основа – далеко не міфологічний сюжет, загальний «набір» головних героїв дуже характерний; зокрема, в якості головної героїні Е. Хумпердінк представляє високодуховну Хедвіг, яка за душевними якостями (виходячи, звичайно, з музичних її характеристик) і глибини переживань цілком може стати в один ряд якщо не з Ізольдою, то вже з Ельзою цілком; головний герой опери (Монфорт), звичайно, теж не зовсім Лоенгрін, але любовно-героїчна музична сфера, характерна для такого типу персонажів, дотримана Хумпердінком і тут; до того ж у випадку цієї оперної пари виникає цілком справедлива аналогія з Вальтером і Євою;

– в цьому світлі слід відзначити тенденцію, що спостережена і в «майстерзінгерах»: помітна чітка диференціація двох ліній – ліричної (провідна) і комічної (другорядна) і, відповідно, персонажів на ліричні (головні герої опери) і комічні (їх дуальна пара – Луїза і Дюваль, Тюремник і, почасти, Король);

– характерний і сам метод роботи з матеріалом: наявність розгорнутої лейтмотивної системи, специфіка застосування лейттем (включаючи і характерні місцеві лейтмотиви – найчастіше як похідні від лейттем, які цементують цілі сцени), переважання розгорнутих монологічних і діалогічних сцен з невеликим відсотком хорів;

<sup>1</sup> При цьому увертюри, що передуює опері, нема.

– нарешті, багатогранна естетична ідея твору виходить за рамки суто побутової комічної опери і включає у твір філософсько-естетичне кредо композитора.

При всіх ознаках, що виявляють схожість з принципами побудови музичної драми, в оперному полотні Е. Хумпердінка помітні значні «відхилення», що вказують на апелювання до більш доступного жанру оперети, що вступає в силу на той час, і також риси старого доброго зінгшпіля.

Узагальнюючи «музично-комічну» картину перетину століть, слід зазначити серед таких робіт, як «Приборкання норавливої» (1874) Германа Гюетца, опера «Коррегідор» Хуго Вольфа (1896), опер іспанської тематики – «Найбільш неможливий з усіх» (1897) Антона Уршпруха і «Донна Діана» (1894) Емілія Ніколауса фон Резнічека своєю оригінальністю і високим рівнем узагальнення виділяються опери учня Хумпердінка – Лео Блеха («Це був я» 1902 р., «Зображений» 1908 р.), а також, що відрізняються вишуканим поєднанням гумору і еротизму, опери «День музиканта» (1899) Макса Шиллінгса і «Згаслі вогні» (1901)<sup>1</sup> Ріхарда Штрауса.

До того ж з ряду штраусівських зрілих опер виділяється комедія «Кавалер троянди» (1911 р), в якій композитор проявив при створенні музики більше вільності, усвідомлено допускаючи анахронізми і, як відзначають музикознавці, «поєднуючи мелодику, характерну для старого часу з вальсами, що представляють навіть не ХІХ, а ХХ століття» [5].

Ця сама «віденськовальсова» жанрово-інтонаційна природа, а також полегшений вокальний стиль оперети характеризують цю оперу та виділяють її серед ряду інших. Одночасно з цим слід зауважити, що тенденція взаємозбагачення колісь єдиної комічної опери та оперети вже присутня і в опері Е. Хумпердінка «Шлюб мимоволі», написаній в 1902 році, за 9 років до «Кавалера троянди».

Таким чином, як підтвердження висловлювань Е. Хумпердінка щодо сучасного йому стану справ у цьому жанрі слід підкреслити, що частка виконуваної німецької комічної опери в репертуарному списку театрів того часу невелика. Однак у другій половині ХІХ століття комічний жанр не помер остаточно і не повністю «переродився» в опереточний. Комічний жанр в чистому вигляді дещо потьмянів, важко вловити якусь єдину лінію розвитку, але ті деякі комічні опери зламу століть, поряд з вагнерівськими впливами, мають пошуковий характер, чим і є цікаві для наукових досліджень.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аберт Г. Моцарт 1 ч. 2 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – 638 с.
2. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары Т. 1. / Р. Вагнер. – М. : Грядущий день, 1911. – 232 с.
3. Вагнер Рихард. Избранные работы / Р. Вагнер [Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступ. статья А. Ф. Лосева]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
4. Габриэлова Е. В. Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре ХІХ–ХХ вв.: дис. ... канд. искусствовед. : спец 17.00.01 «Театральное искусство» / Габриэлова Екатерина Вячеславовна. – Москва, 1994. – 143 с.
5. Гозенпуд А. Кавалер розы / А. Гозенпуд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classic-music.ru/rosenkavalier.html>
6. Данько Л. Комическая опера в ХХ веке / Л. Данько. – Л. : Сов. композитор, 1976. – 174 с.
7. Левик Б. Рихард Вагнер / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 477 с.
8. Леонтьева О. Т. «Карл Орф» / О. Т. Леонтьева. – Москва : Музыка, 1984. – 334 с.
9. Неболюбова Л. С. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа ХІХ–ХХ веков / Л. С. Неболюбова. – Киев : Музична Україна, 1990. – 167 с.
10. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: Нариси / М. Р. Черкашина. – Київ, 1981. – 208 с.

<sup>1</sup> Не дивлячись на провал (як і «Гунтрама»), опера демонструє зростання індивідуальності композитора, відхід від захопленості Вагнером у бік експресіонізму «Соломії» і «Електри».

11. Humperdinck E. Briefe und Dokumente zur Entstehungs und Wirkungsgeschichte des Melodrams «Königskinder» / E. Humperdinck. – Koblenz : Görres-Druckerei GmbH, 1993. – 224 с.
12. Humperdinck W. E. Humperdinck. Das Leben meines Vaters / W. Humperdinck. – Koblenz : Görres-Druckerei und Verlag GmbH, 1993. – 368 с.
13. Irmen H. Die Odyssee des Engelbert Humperdinck. Eine biographische Dokumentation / Hans-Josef Irmen. – Sieburg : Salvator Verlag, 1975. – 119 с.

УДК 78.03 (477) : 783.8

С. С. ГУРАЛЬНА

### МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНИЙ СЕМІОЗ «ЛІТУРГІЙ» ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО

*У статті висвітлено тенденції розвитку хорового співу Ставропігійської бурси і творчу діяльність П. Бажанського. Виявлено передумови написання особливості чотирьох «Літургій староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» композитора та охарактеризовано їхні жанрово-стильові особливості. Відзначено цінність презентації циклів та подано відгуки тогочасної преси.*

**Ключові слова:** Ставропігія, П. Бажанський, літургійний цикл, самолівка, піснеспів, жанрово-стильові особливості.

С. С. ГУРАЛЬНА

### МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ СЕМИОЗ «ЛИТУРГИЙ» ПОРФИРИЯ БАЖАНСКОГО

*В статье освещены тенденции развития хорового пения Ставропигийской бурсы и творческая деятельность П. Бажанского. Выявлены предпосылки написания четырех «Литургий староцерковных напевов на четыре смешанные голоса для сел и городков» композитора и охарактеризованы их жанрово-стилевые особенности. Отмечено ценность презентации циклов и наведены отзывы тогдашней прессы.*

**Ключевые слова:** Ставропигия, П. Бажанский, литургийный цикл, самолевка, песнопение, жанрово-стилевые особенности.

S. S. GURAL'NA

### MUSICALLY-STYLISTIC SEMIOZ «LITURGIES» OF PORFIRIY BAJANSKIY

*The article describes tendencies of development of the choir singing Bursa of Stavropigiya, the creative work of the P. Bajanskiy. Identified preconditions of writing and lit by genre and style features of the four «Liturgies of old church songsings on four mixed voices for villages and small towns» of the composer. Noted the value of presentation this cycles and filed peer-reviews of the press.*

**Key words:** Stavropigiya, P. Bajanskiy, liturgical cycle, samolivka, songsing, genre-style features.

Сучасні музикознавчі дослідження, що спрямовані на вивчення духовно-музичної спадщини українців, беруть до уваги соціо-культурні та історико-географічні аспекти цієї