

Kolodub, briefly outlines the main stages of his life. Highlights the pedagogical principles and the methods of his work on performances of Opera Studio Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

Key words: creative activities, pedagogical principles, the method of work, performances of Opera studio.



УДК 78.03

А. Татарникова

**«ВОЛШЕБНЫЙ СТРЕЛОК» К. М. ВЕБЕРА В КОНТЕКСТЕ
СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЙ НЕМЕЦКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕАТРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Статья посвящена стилистическим и духовно-смысловым аспектам оперы К. М. Вебера «Волшебный стрелок», рассматриваемым в русле поэтики немецкого музыкального театра первой половины XIX века.

Ключевые слова: немецкий зингшпиль, история немецкой оперы, романтизм, бидермайер.

«Мир — в нем творит композитор!» — так очерчивал поле деятельности художника К. М. Вебер [1] — выдающийся немецкий композитор-романтик. Многосторонне одаренная личность — дирижер, пианист, литератор, музыкально-общественный деятель, К. М. Вебер был активным борцом за немецкое национальное искусство. Его лучшие традиции нашли запечатление в известном оперном шедевре — «Волшебном стрелке». Он относится к числу тех немногих произведений, значение и художественная ценность которых были признаны и отмечались как в момент их рождения, так и в дальнейшем. Широко востребованная в концертной, сценической и вокально-педагогической практике, эта опера, вместе с тем, пока не стала предметом всестороннего музыковедческого исследования, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее предмет ориентирован на выявление поэтико-интонационных и духовно-смысловых особенностей «Волшебного стрелка» К. М. Вебера в контексте эволюционных путей творчества композитора и немецкой оперной традиции первой половины XIX века.

История музыкального театра Германии XVII—XIX веков — выдающаяся страница западноевропейской музыкальной культуры, пред-

ставленная целым рядом интереснейших имен, творчество которых непосредственно подготовило блистательный расцвет немецкой оперы в середине XIX века. История немецкой оперы на всех этапах ее становления и развития свидетельствует о сложности взаимодействия в ней национальных и инонациональных элементов. Г. Кречмар в свое время отмечал, что «одни немецкие сочинители простодушно следовали мистерии, школьным комедиям, турнирам и придворным маскарадам, другие, более культурные, пользовались случаем пристегнуть, по римскому обычаю, религию к оперным пасторалям и помещали Христа на Олимп. Когда же обнаружилась несостоятельность этой доморощенной поэзии, думали помочь беде переводами заграничных оригинальных произведений. При этом обычно колебались в выборе между итальянской музыкальной драмой и французским балетом. Окончилось это движение нераздельным господством итальянской оперы» [9, с. 177].

Подобное положение немецкой оперы, как известно, обусловлено рядом причин исторического и социально-экономического порядка, в соответствии с которыми в Германии не сложились те условия для формирования полноценного оперного жанра, которые находим в Италии и Франции XVII в. Тем не менее, согласно выводам И. Иоффе и Г. Кречмара, немецкая культура XVI–XVII вв. располагала достаточно развитой музыкально-театральной традицией в виде мистерии, которая и составила позднее мощный духовно-смысловой базис для развития собственно немецкой оперы. Данное положение активно разрабатывал И. Иоффе. Говоря о специфике социально-культурных и исторических преобразований в немецкой культуре указанного периода, исследователь отмечал следующее: «Если переворот в феодальном обществе, произведенный наступлением капитализма, проявляется в художественной культуре как бурный переход от религиозного, спиритуалистического искусства к светскому, чувственному, к гуманистическому, от храма к дворцу и от мистерии к опере, то в Германии религиозно-спиритуалистическое искусство, готический храм и мистерия надолго оказались не только устойчивыми формами, в которые укладывалась противоречивая общественная мысль, но и прогрессивными относительно феодально-княжеской идеологии». Развивая далее свою мысль, автор отмечает, что «готический храм и мистерия, классическая архитектура и опера, являющиеся узловыми формами двух стадий немецкого искусства, по существу являются внутренне родственными жанрами двух фаз развития феодального общества:

они оба — служение верховной власти, мистерия — небесной, и опера — земной» [6, с. 665, 666]. Подобного рода духовная направленность немецкой культуры в ее разнообразных художественных проявлениях, подкрепляемая идеологией протестантизма и особенно ярко представленная, по мнению И. Иоффе, в музыке, сохранит в той или мере свою значимость и последующее время, в том числе и в образцах немецкой оперы первой половины и середины XIX века.

Характерно, что данная позиция исследователя имеет точки соприкосновения и с концепцией Г. Кречмара, который возводит генетические истоки оперного жанра в целом к «литургической драме средневековья» [9, с. 29]. Одновременно, прослеживая ранние этапы становления немецкой оперы в крупных городах Германии, исследователь отмечает значимую роль в ней национальной духовной традиции. Сказанное соотносимо с путями развития музыкального театра в Гамбурге, где во второй половине XVII века был открыт специальный оперный театр, представления которого (главным образом немецкие духовные зингшпили) в определенной степени противостояли экспортируемой итальянской опере (см. более подробно: [9, с. 186]). Аналогичные процессы наблюдались и в развитии оперного жанра в Нюрнберге и других городах Германии.

В становлении немецкой оперы существенное место занимал жанр зингшпиля, выступавший уже в XVIII ст. в роли своеобразного национального знака музыкально-театральной традиции Германии и альтернативы по отношению к образцам итальянской и французской оперы, активно насаждавшимся в Германии в данный период. История зингшпиля, сохранявшего актуальность вплоть до середины XIX века, в том числе в творчестве Э. Т. А. Гофмана и А. Лорцинга и К. М. Вебера, фактически восходит не только к музыкальному, но прежде всего к драматическому театру. Изначально сам термин «зингшпиль» обозначал только спектакль с пением, и лишь со временем он стал соотноситься с особым жанром музыкального театра — немецкой, а также и с австрийской музыкальной комедией.

Жанровая общность этих национальных типологий (чередование законченных музыкальных номеров и разговорных диалогов) вместе с тем не исключала их дифференциации, обусловленной, по мнению Е. В. Габриэловой, «различием театральных эстетик и положением дел в сценической практике» [2]. Венский зингшпиль, «развиваясь в крупном венском театре и располагая силами отличных исполнителей... никогда не носил «любительско-демократический» характер»

[10, с. 417] и чаще всего был ориентирован на профессиональных исполнителей-музыкантов, в то время как немецкий зингшпиль был более связан с искусством драматических актеров.

В середине и второй половине XVIII в. происходит окончательное становление образно-смысловых, драматургических и жанрово-стилевых качеств немецкого зингшпиля. Его авторов, по мнению Т. Ливановой, «...привлекала бесхитростная бытовая комедия, сказка-феерия, морализующая в духе Руссо... Но при всем том боевой дух зингшпиля был более умеренным, чем «оппозиционность» французской комической оперы. В зингшпиле чаще всего подчеркивались патриархально-бюргерские, дидактические, идиллические, но обычно не политические социальные стороны» [10, с. 414]. На связь зингшпиля с идеологией немецкого бюргерства и литературными жанрами, востребованными в его среде (в том числе и с мещанской драмой), указывал В. Беккер (см. более подробно об этом: [8, с. 65]), Е. Чигарева [16, с. 100]. Одновременно, по мнению Л. Кириллиной, данный жанр немецкого музыкального театра сохраняет преемственность с выделенной выше немецкой мистериальной традицией. «Независимо от конкретного сюжета, излюбленный тип такого спектакля [зингшпиля] включал в себя ряд обязательных компонентов. Как правило, это была некая чудесная история с моральным выводом. «Чудесная» означало — театрально-зрелищная и в то же время оторванная от житейской обыденности; слово «история» предполагало занимательный и притом связный сюжет; «моральный вывод», зачастую сводимый к самой банальной истине, возвращал зрителя в реальный мир с его привычными обывателю идейными ориентирами. Следовательно, в основе взаимодействия искусства с аудиторией на непритязательной почве зингшпиля лежал тот же принцип мистериального общения: проникновение в некий иной мир, очищение и возвращение к земной жизни» [8, с. 65–66].

Сказанное во многом определяет уникальность и универсальность зингшпиля для немецкой музыкальной культуры конца XVIII — начала XIX ст., в рамках которой данный жанр был способен воплотить «...почти любое содержание, от сугубо комического до мистико-философского («Волшебная флейта» В. А. Моцарта) и от лирико-бытового до трагико-героического («Фиделио» Л. Бетховена)» [7, с. 148]. Подобный содержательно-смысловой аспект зингшпиля, ориентированный на немецкую бюргерскую культуру, ее жанровую и смыс-

лово-содержательную специфику, на особого рода значимость в нем лирико-бытовой, идиллической тематики и запечатления «больших» духовно-сущностных для нации тем средствами «малого» (по сравнению с «мерками» оперы-*seria* и «лирической трагедии») жанра — все это в совокупности делает данный жанр актуальным не только в эпоху Просвещения, но и в эпоху Реставрации, в рамках которой образно-смысловые параметры зингшпиля становятся удивительно созвучными не только с романтизмом, но и со стилистикой немецкого бидермайера как показательного стилевого качества культуры Германии первой половины XIX в. (см. об этом более подробно: [5]). Характерно, что многие образцы немецкой оперной классики первой половины XIX века (в том числе и «Волшебный стрелок» К. М. Вебера) апеллируют именно к зингшпилю.

Соотнесенность типологии зингшпиля с бидермайером очевидна и на уровне музыкально-выразительных средств. По мнению Т. Ливановой, «язык зингшпиля оставался простым, временами даже грубоватым. И текст и музыка были легко доступны всем. Вайсе [один из классиков этого жанра в Германии] замечал в предисловии к изданию своих сочинений, что песни из зингшпилей [Lied] быстро распространялись в обществе и переходили затем в народ; их можно было слышать везде — на улицах, в трактирах, в исполнении горожан...» [10, с. 414]. Данное наблюдение свидетельствует не только об интересе к зингшпилю, но и о внедрении его тематизма в жизнь и быт немецкой городской среды, а также и в практику популярного домашнего музицирования. Подобного рода ориентация на предельную простоту музыкального выражения, имеющая определенные параллели с высокой простотой музыки церковного обихода в различных проявлениях «простого серьезного пения», на умышленное самоограничение средств выражения, избегание индивидуализма высказывания, станет весьма показательной и для музыкального бидермайера (см. об этом более подробно в материалах диссертации Ю. В. Олейниковой: [11]).

Личность К. М. Вебера и его музыкально-театральное наследие в полной мере соотносимы с обозначенными жанрово-стилевыми особенностями немецкой культуры первой половины XIX века. С одной стороны, многогранность деятельности композитора, его новации в сфере музыкального театра, ориентированные на создание немецкой национальной оперы, интерес к фольклору, фантастической сфере свидетельствуют о романтических качествах его творческой натуры. С другой стороны, очевидна соотнесенность творчества К. М. Вебе-

ра с немецким бидермайером, что проявляется и в почвенной связи с отечественной фольклорной традицией и бюргерской культурой, и в песенно-хоровом и в камерно-инструментальном творчестве, ориентированном часто на традиции домашнего музицирования. Как отмечает А. Хохловкина, «вероятно, во время бесконечных странствий детства и юности Вебер соприкасался не только с разнообразной городской средой, но и с бытом немецкого крестьянства. Значит, и с песней, и еще до того, как в 1803 году его учитель Фоглер начал знакомить с ней талантливого ученика». Размышляя далее о первых вокальных опусах будущего автора «Волшебного стрелка», исследователь отмечает, что «песни юного Вебера ничем почти не отличаются от распространенных бытовых песенок. Совсем как те романсы, которые распевали героини романов Жан-Поля. Вебер сам замечательно исполнял их под аккомпанемент гитары. Они и предназначались не для концертной эстрады, а главным образом для целей домашнего музицирования» [15, с. 300]. Обозначенная традиция, несомненно, сопряженная с культурой немецкого бидермайера, показательна и для инструментального наследия К. М. Вебера как в камерном ансамблевом варианте, часто предназначенном для музыкантов-любителей, так и в фортепианном. Подобная тесная связь с фольклором и традициями бытового музицирования наложила определенный отпечаток на стиль композитора в целом, что нашло отражение и в поэтизации бытовой музыки в его фортепианных произведениях, и в его камерно-вокальном и хоровом наследии, и, наконец, в его операх.

В оперном наследии композитор отдает предпочтение жанру зингшпиля, фиксировавшего «большие» темы «малыми» камерными средствами выражения, что составляет один из базовых методов искусства бидермайера. Круг персонажей и идей его оперных композиций нацелен не столько на фиксацию индивидуального, сколько на запечатление духовно-назидательного качества, идилично гармонизованных отношений внутри социума, весьма показательных опять-таки для концепций произведений стиля бидермайер.

«Волшебный стрелок» К. М. Вебера, появившийся на оперной сцене в 1821 году, в полной мере соответствует обозначенным жанрово-стилевым установкам творчества композитора. Подводя итог сравнению-сопоставлению литературного первоисточника и оперной сюжетно-смысловой версии «Волшебного стрелка», необходимо отметить, что, с одной стороны, «обработка» новеллы И.-А. Апеля вела к определенному «упрощению» ее фабулы, что позволяло ис-

пользовать данный сюжет в рамках поэтики зингшпиля. При этом сценическая версия оперы К. М. Вебера оказалась стилистически соотносимой с традициями как романтизма (фантастические сцены, психологизм характеристик главных героев), так и бидермайера (счастливая концовка оперы, переводящая произведение в ранг «поучительной духовно-назидательной истории» спасения человеческой души с параллельными развернутыми сценами, живописующими патриархальный уклад среды обитания главных героев). С другой стороны, кажущаяся простота и даже определенная «наивность» оперной версии сюжета о Вольном стрелке, принадлежащая К. М. Веберу, дополняется ее глубинным духовным генезисом, возводящим внешне незатейливый сюжет к древнейшим архетипам и мифологемам европейской культуры, что вполне соотносимо и с показательным творческим методом бидермайера.

Последнее проявляется в том, что при всей существенной роли народного колорита и отмеченной А. Хохловкиной «народной веры», сюжетной «первоосновой», духовно-смысловым подтекстом оперы фактически выступает одна из наиболее показательных тем христианской культуры — борьба между силами Света и тьмы, Бога и сатаны за человеческую душу. Первую репрезентирует не только появляющийся в финале оперы Отшельник, но и спасаемая им Агата, олицетворяющая собой чистую и непорочную душу. Силы же тьмы представлены в образе Черного охотника Самбеля, сопутствующих ему адских сил, в том числе и Каспара, продавшего свою душу дьяволу.

Любопытной в этом плане выступает фигура Самбеля, сущность которого фактически восходит к ветхозаветному Самаэлю (либо Саммаэлю), который еще в «иудейской демонологии олицетворял злого духа, демона, часто отождествляемого с сатаной» (см. более подробно об этом: [12, с. 397–398]). Отметим, что данный архетип, символизирующий мировое зло, в либретто «Волшебного стрелка» также вступает во взаимодействие с иными мифологемами более древнего языческого происхождения — с Черным охотником, чей образ был неотделим от мифологемы «Дикой охоты» [4], весьма популярной в германской мифологии. Согласно преданиям, образ «Дикой охоты» возникает тогда, когда «...призраки и злые духи проносятся по земле в сопровождении адских гончих псов, возглавляемые диким (проклятым) охотником» [14, с. 300]. Все обозначенные демонические фигуры оперы К. М. Вебера фактически собраны воедино в знаменитой сцене в Волчьей долине. На связь последней с мифологической сим-

воликой «Дикой охоты» указывает в своем исследовании Е. Рощенко. По ее мнению, «сцена в Волчьем ущелье как драматургический центр оперы связана с кульминацией мифологемы Дикого Охотника (der Wilder Jager) в ипостаси Черного Охотника (der schwarze Jager): ее воздействие усилено мифологемой дикой охоты (метаморфозой мифологемы мертвого воинства). Это одно из первых музыкальных воплощений мифологемы дикой охоты (мертвого воинства) в новой мифологии романтизма, ставшее образцом для ее последующих интерпретаций в музыке». Анализируя далее образно-смысловую и интонационную сущность данной сцены, автор указывает на то, что «музыкальное развертывание мифологемы выросло из словесных описаний звукового комплекса, сопровождающего дикую охоту... в мифопоэтических источниках. Упоминание о дикой охоте предвещает литье шестой пули. Однако вся сцена литья пуль связана с развертыванием мифологемы дикой охоты, синтетически охватывающим ее словесное, визуально-действенное и музыкальное воплощения» [13, с. 162].

Отметим, что в цитированном выше исследовании Е. Рощенко рассматриваются также и иные мифологемы «Волшебного стрелка» К. М. Вебера, как непосредственно превосходящие поэтику вагнеровского «Летучего голландца». В их числе исследователь выделяет существенную роль таких смыслообразов как *Liebesblick* и *Liebeshod*; в сцене литья пуль автор находит черты инициального обряда (своеобразного посвящения Макса в мертвое воинство); с образом Агаты сопрягается не только мифологема воплощения идеальной женской героини, олицетворяющей «голубиную чистоту», но и земного ангела, искупающего грех, совершенный ее избранником. Не менее значимыми в финале оперы выступают мифологемы земного суда, который вершит князь Оттокар, и Небесного, Божьего суда, вершимого Отшельником и определяющего в конечном итоге судьбы главных героев.

Драматургическая концепция «Волшебного стрелка» К. М. Вебера сосредоточена, по мнению самого композитора, на показе конфликта между силами Света и тьмы, борющихся за душу главного героя, что во многом определяет притчево-назидательный характер данного произведения. Позитивная сфера, живописующая жизнь крестьян, охотников, природы, главных персонажей (в лице Агаты и ее подруги Энхен), обрисована музыкой диатонического склада, простыми ладогармоническими соотношениями, четкостью метроритмических

структур, опорой на песенно-танцевальные бытовые жанры (вплоть до цитат), а также на интонационно-смысловые пласты немецкой валторновой музыки.

Апеллирование композитора к валторне (фактически лейттембу оперы) — своеобразный знак немецкой (а также и австрийской) национальной культурно-исторической традиции. Выделяя интерес к этому инструменту у многих композиторов-романтиков, А. Хохловкина отмечает следующее: «Не случайно поэт Вильгельм Мюллер назвал сборник своих наиболее романтических стихов «Из оставшихся бумаг странствующего валторниста». Шуберт написал на них овеянный поэзией лесной природы цикл «Прекрасная мельничиха», а начинающий Генрих Гейне, посылая Мюллеру впервые вышедшую «Книгу песен», посвятил ее «валторнисту», как бы узаконив поэтический образ». Анализируя далее обозначенную традицию, исследователь констатирует и приобщенность к ней К. М. Вебера, который в ходе работы над оперой писал: «Звуковую окраску, инструментовку для лесной и охотничьей жизни найти было легко — их представляли валторны» [15, с. 308].

При этом валторна (на уровне лейттембра и лейтинтонаций) генетически восходит не только к светской музыкальной традиции (музыка охоты и сопряженной с ней ритуалики), но и к духовно-богослужебной практике так называемых «валторновых» «Хубертовых месс», возникших еще в начале II тысячелетия н. э. и сохранившихся вплоть до нашего времени. В храме Мессу св. Хуберта служили обычно в день именин католического епископа из Льежа с использованием охотничьих рогов (позднее валторн). За святость и праведность французы именовали его «апостолом из Арденн». А с XVI ст. этот святой стал официальным покровителем охотников. До XVI ст. Месса св. Хуберта служилась традиционным образом — при участии хора, органа. В XVI—XVII ст. в качестве поддержки хора были введены охотничьи рога, а в XIX в. они уже использовались вместо хора. Подобная практика, согласно исследованию В. Грачева, была популярной не только во Франции, но и в Германии. Лад «Хубертовых фанфар», равно как и присущая ему тональность Es-dur (см. более подробно об этом: [3, с. 210, 212]), составляет интонационную основу музыкальной характеристики позитивного мира оперы К. М. Вебера. Демоническое начало (образы Каспара, Самьяля, частично Макса) воплощено в остронапряженной мелодико-гармонической сфере, для которой показательно обилие хроматизмов, неустойчивых гармонических

комплексов (уменьшенный септаккорд в роли лейтгармонии), синкопированных и пунктирных ритмов, мелодий инструментального типа. Характерна в этом плане и тембровая сфера, апеллирующая к инструментам, ориентированным на крайние регистры и обобщенно живописующим силы зла — флейта-пикколо, фагот, контрабас, виолончели (в низком регистре), литавры.

Музыкальный стиль «Волшебного стрелка», в соответствии с обозначенной выше поэтикой, оказывается реально соотносимым как с немецкой романтической традицией, так и с типологией бидермайера. При этом романтическое качество музыкального выражения в большей степени сконцентрировано в фантастических сценах, в наличии ярко выраженного драматургического конфликта, сквозных динамичных сцен, глубокого психологизма в обрисовке образа Макса, раздираемого противоречиями, в то время как черты бидермайера в данной опере очевидны в воспевании патриархального уклада, идеализации отношений между князем Оттокарром и его подчиненными, в духовно-назидательной идее произведения в целом, в опоре композитора на широкие пласты немецкой культурно-музыкальной традиции, органично сочетающей фольклор, практику домашнего музицирования и богослужебную традицию.

Итак, опера стала главным делом жизни К. М. Вебера, которому принадлежат следующие слова: «...Я говорю об опере, какой жаждет немец, а это — замкнутое в себе художественное творение, в котором доли и части родственных и вообще всех использованных искусств, спаиваясь до конца в одно целое, исчезают как таковые и до известной степени даже уничтожаются, но зато строят новый мир!». «Волшебный стрелок» К. М. Вебера в полной мере олицетворяет собой открытие нового мира, ибо, по словам Э. Т. А. Гофмана, «этим новым большим произведением композитор воздвиг себе памятник, который создаст эпоху в истории немецкой оперы...» [1].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барский В. Карл Мария фон Вебер [Электронный ресурс] / В. Барский. — Режим доступа : www.belcanto.ru/weber.html
2. Габриэлова Е. В. Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв.: Дис. ... канд. искусствоведения. Специальность 17.00.01 — Театральное искусство [Электронный ресурс] / Е. В. Габриэлова. — Режим доступа : www.youdiss.info/iskusstvovedenie/17.00./89851.html
3. Грачев В. Н. «Золотой ход» валторн сквозь призму христианской символики / В. Н. Грачев // Музыкальная академия. — 2006. — № 2. — С. 207–214.

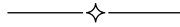
4. Дикая охота [Электронный ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Дикая_охота
5. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века / Е. Р. Иванова. — М. : Прометей МПГУ, 2007. — 248 с.
6. Иоффе И. И. Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI—XVIII вв. // Иоффе И. И. Избранное. Часть 2: Культура и стиль. — М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. — С. 659–900.
7. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века / Л. Кириллина. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. — Ч. III: Поэтика и стилистика. — 376 с.
8. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 60–71.
9. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар; [Перевод и выбор иллюстраций П. В. Грачева; под ред. и с предисловием И. Глебова]. — Л.: ACADEMIA, 1925. — 406 с.
10. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 т. / Т. Ливанова. — М.: Музыка, 1982. — Т. 2: XVIII век. — 622 с.
11. Олейнікова Ю. В. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX—XX століть: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: Спеціальність: 17.00.03 — Музичне мистецтво / Ю. В. Олейнікова. — Одеса, 2010. — 16 с.
12. Папазян А. А. Самазель / А. А. Папазян // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Рос. энциклопедия, 1994. — Т. 2. — С. 397–398.
13. Рощенко Е. (Аверьянова) Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) / Е. Рощенко (Аверьянова). — Харьков: ХНУРЕ, 2004. — 288 с.
14. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. Н. Н. Роголевич. — Мн.: Харвест, 2004. — 512 с.
15. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века: Очерки / А. А. Хохловкина. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 368 с.
16. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 280 с.

Татарнікова А. «Чарівний стрілок» К. М. Вебера у контексті стилевих пошуків німецького музичного театру першої половини XIX сторіччя. Стаття присвячена стилістичним і духовно-смісловим аспектам опери К. М. Вебера «Чарівний стрілок», що розглядаються у річищі поетики німецького музичного театру першої половини XIX сторіччя.

Ключові слова: німецький зінгшпіль, історія німецької опери, романтизм, бідермаєр.

Tatarnikova A. «Freischütz» Weber's style in the context of pursuit of German musical theater the first half of the XIX century. Article is devoted to the stylistic and semantic aspects of spiritual and Weber's opera «Der Freischütz» dealt with in line with the poetics of German musical theater the first half of the XIX century.

Keywords: German Singspiel, German opera history, romanticism, Biedermeier.



УДК 78.087.684:7.071.1

В. Семкович

ФОРМИ ТА ФОРМУЛИ В ХОРОВІЙ МУЗИЦІ Л. ДИЧКО (НА ПРИКЛАДІ ДВОХ КАНТАТ А САРЕЛЛА «ПОРИ РОКУ» ТА «КАРПАТСЬКОЇ КАНТАТИ»)

В статті висвітлено фактурні особливості хорового інструментування зони ущільнення на прикладі кантатної творчості Л. Дичко.

Ключові слова: хорове інструментування, формули, форми, зона ущільнення, Леся Дичко.

Творчість Лесі (Людмили) Дичко — однієї з найкрупніших українських хорових композиторів, привертала й привертає увагу численних науковців. Зокрема, головного дослідника української симфонічної музики, захисника експериментальних пошуків мисткині — Миколи Гордійчука. Це невелика робота-монографія «Леся Дичко» із серії «Творчі портрети українських композиторів» [1]. Серед нещодавніх досліджень — праця О. Письменної «Хорова музика Лесі Дичко», в якій музикознавець лівову частку приділяє висвітленню новаторських елементів її музичної мови: гармонії та ладовій організації, торкується проблематики «переосмислення мелодико-інтонаційної основи та ритмоформул» в кантатно-ораторіальній творчості [2, с. 23].

«Ритмоформула» або суміжне поняття «поліфонія пластів» (термін М. Гордійчука) в статті висвітлюється в ракурсі форм та формул зон «ущільнення» на прикладі двох акапельних кантат мисткині «Пори року» (1973) та «Карпатської кантати» (1974). Фактурна дефініція «ущільнення» відноситься до компонентів «хорового інструментування», засновником якого вважають М. Леонтовича. Втім, якщо в Леонтовича зона «ущільнення» характеризується як зона акустичного