

# КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

---

УДК 78.02:7.046

Гельмут ЛЬООС

## ПРОМЕТЕЙ У МУЗИЦІ

Постать Прометея в літературі та мистецтві не втрачає своєї популярності і в ХХ ст., збуджуючи фантазію композиторів<sup>1</sup>.

Гесіод у своїй *Теогонії*, написаній 700 років до н.е., і Есхіл на початку своєї трилогії *Скутий Прометей* 470 р. до н.е. створили первісний міф про Прометея і водночас – два зовсім контroversійні погляди на цю фігуру. Гесіод показує його як богохульника, що постав проти волі богів, натомість Есхіл зображає борця проти деспотичної влади. Аж до ХVІІІ ст. постать Прометея знаходилась в центрі уваги багатьох митців і отримувала найрозмаїтші трактування, відповідно до актуальних поглядів і переконань кожної епохи. Так, ще в античності Прометея зовсім по-різному зображали Платон (428/427–348/347 до н.е.), Овідій (43 до н.е.–17 до н.е.), Сенека (1–65), Плутарх († коло 125), Тертуліан (150–230) і Плотін (205–270), в ранньому християнстві – Августин (354–430), в Середньовіччі Джованні Бокаччо (1313–1375) та Джованні Піко делля Мірандола (1463–1494), на початках Нової доби Джордано Бруно (1548–1600), Френсіс Бекон (1561–1626), Томас Гоббс (1588–1679), Ентоні Шефтсберрі (1671–1713), у ХVІІІ ст. Йоганн Готфрід Гердер (1744–1803) та Йоганн Вольфганг фон Гете (1749–1832), пізніше Е. Т. А. Гофман (1776–1822), Персі Біші Шеллі (1792–1822), Мері Уолстонкрафт Шеллі (1797–1851), аж до Артура Рембо (1854–1891) та Альбера Камю (1913–1960); тут подано лише короткий довільний вибір відомих імен, насправді їх набагато більше<sup>2</sup>.

Якщо поглянути на зображення Прометея в образотворчому мистецтві, починаючи з доби Ренесансу, то цей – знову ж таки довільний – ряд розпочинає П'єтро ді Козімо (1515)<sup>3</sup> із зображенням

---

<sup>1</sup> Переклад з німецької мови здійснила Л. Кияновська.

<sup>2</sup> Див. до цього: *Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char*, hrsg. von Wolfgang Storch und Burghard Damerau, Leipzig 1995.

<sup>3</sup> <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/Bild/PrometheusCosimo.jpg> (13.04.2011).

людської подоби Прометея, постать страждаючого і скутого Прометея містять картини Петера Пауля Рубенса (1611)<sup>4</sup> та Дірка ван Бабурена (1623)<sup>5</sup>. Наближення, а властиво майже ідентифікацію страждаючого Прометея з Христом знаходимо в ілюстрації до книги Крістофа Вайгля «Докладна розповідь про найдивовижніші історії світу всіх часів (1726)<sup>6</sup>, драматизм міфічної події акцентує скульптура Ніколаса Себастіана Адама (1762)<sup>7</sup>. На початку XIX ст. зображення Прометея в людській подобі бачимо у літографії Фрідріха Бартеля (1808)<sup>8</sup>.

Про вельми цікаве поєднання міфу про Прометея та Наполеона дізнаємось з додатку до лотереї в Англії в 1814 р.: Наполеона, наче скутого Прометея, роздирає коршак, Юстиція перемагає його мечем альянсу. Це зображення дає змогу усвідомити, як свого часу Наполеона ідентифікували з міфологічною постаттю просвітителя людства та визволителя Прометея<sup>9</sup>. Як носій світла та творець людства зображений Прометей на картині Генріха Фегера (1817)<sup>10</sup>, образ Прометея-просвітителя панує також в картині Петера Корнеліуса (1829)<sup>11</sup>. Страждання Прометея в героїчному дусі змальовує Густав Моро (1868), язички полум'я над його головою сприймаються як божественне світло<sup>12</sup>. Постать Прометея була настільки популярною, що служила навіть джерелом політичних карикатур, зокрема у Оноре Дом'є (1871).<sup>13</sup>

Навіть композитори потрапили в поле зору художників у трактуванні міфу: Прометей являє собою цю кольну фігуру пам'ятника

---

<sup>4</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_032.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_032.jpg) (13.04.2011).

<sup>5</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dirck\\_van\\_Baburen\\_-\\_Prometheus\\_door\\_Vulcanus\\_geketend.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dirck_van_Baburen_-_Prometheus_door_Vulcanus_geketend.jpg) (13.04.2011).

<sup>6</sup> <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-ppo-87c366b0ca1af987b1d93b8f96625bf0e18e6727> (13.04.2011).

<sup>7</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus\\_Adam\\_Louvre\\_MR1745.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus_Adam_Louvre_MR1745.jpg) (13.04.2011).

<sup>8</sup> <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-ppo-172fd41a3360feafe6fe11c77eb1adaa381ab02> (13.04.2011).

<sup>9</sup> [http://www.bookdrum.com/images/books/79352\\_m.jpg](http://www.bookdrum.com/images/books/79352_m.jpg) (13.04.2011). Додаткова назва: „Represents Buonaparte chained to the Rock of Elba, overtaken by Justice, and a vulture feeding on his heart – proves him to be The Modern Prometheus.”

<sup>10</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich\\_fueger\\_1817\\_prometheus\\_brings\\_fire\\_to\\_mankind.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_fueger_1817_prometheus_brings_fire_to_mankind.jpg) (13.04.2011).

<sup>11</sup> <http://www.schadow-gesellschaft.org/assets/images/naz14.jpg> (13.04.2011).

<sup>12</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave\\_Moreau\\_006.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Moreau_006.jpg) (13.04.2011).

<sup>13</sup> <http://images.zeno.org/Kunstwerke/1/big/78c301a.jpg> (13.04.2011).

Бетовена у Відні (1880),<sup>14</sup> в «Брамсівському» циклі Макса Клінгера (1894) Прометей теж відіграє центральну роль (*Викрадення*<sup>15</sup> та *Визволений Прометей*<sup>16</sup>). У ХХ ст. відбувається помітна героїзація міфічного персонажа у вигляді надлюдини: найкраще свідчення тому дають Райнольд Бегас (1900)<sup>17</sup> і передусім Арно Брекер (1934)<sup>18</sup>. Після Другої Світової війни, навпаки, Прометея нерідко зображають в образі руйнівника: таким він постає у Оскара Кокошки (1950)<sup>19</sup> та Йоганеса Грютцке (2001: Прометей знищує свої творіння).<sup>20</sup>

В музику Прометей потрапляє відносно пізно. Хоч античні міфи та постаті були основою італійської барокової опери, Прометей не потрапляє до неї взагалі<sup>21</sup> – на противагу до філософії, літератури та образотворчого мистецтва. Ця ігнорація одного з популярних міфологічних образів пояснюється тим, що музичні вистави були у той час офіційним репрезентативним жанром. Тож цілком не дивно, що в такому «придворному» жанрі як барокова опера і не могло виникнути бажання представити постать богохульника чи борця за свободу. Адже Прометей ніколи не ідентифікувався в аристократичних колах як позитивна постать. Недаремно навіть ті письменники, які звертались до постаті Прометея у своїх творах, осуджувались аристократами як єретики. Тим більш важливим символом став Прометей для тієї частини громадянського суспільства, яка трактувала його в руслі протистояння феодалам, тобто він цілком природно опинився в центрі уваги Просвітництва. Прометей розглядається просвітниками як носій світла, що освітлює темні середньовічно-церковні душі і відкриває їхні безмовні уста. Само собою зрозуміло, що головне в новому тлумаченні міфологічної постаті – його послідовна боротьба за свободу. А ще дуже важливим штрихом його особистості мислиться просвітительство, адже лише завдяки

---

<sup>14</sup> [http://de.academic.ru/pictures/dewiki/66/Beethovenplatz\\_05.JPG](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/66/Beethovenplatz_05.JPG) (13.04.2011).

<sup>15</sup> <http://images.zeno.org/Kunstwerke/1/big/78k166a.jpg> (13.04.2011).

<sup>16</sup> <http://images.zeno.org/Kunstwerke/1/big/78k167a.jpg> (13.04.2011).

<sup>17</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus\\_3.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Prometheus_3.jpg) (13.04.2011).

<sup>18</sup> <http://www.museumsyndicate.com/images/4/32744.jpg> (13.04.2011).

<sup>19</sup> <http://img.artknowledgenews.com/files/OscarKokoschkaTriptychApoca.jpg> (13.04.2011).

<sup>20</sup> [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-berlin\\_udk-5ac15a7e34946022c1d5e7524270fc75a2a44d1b](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-berlin_udk-5ac15a7e34946022c1d5e7524270fc75a2a44d1b) (13.04.2011).

<sup>21</sup> Peter Schleuning. Die Geschöpfe des Prometheus. Ballo serio op. 34, в збірці статей: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, S. 314–325.

освіті підноситься рівень і вартість людини. Тому Прометей трактується також як прообраз творця – митця, провідна постать буржуазного суспільства з його ідеалами освіченості. В дикому обуренні проти релігії як проти інструменту влади представляє його Йоганн Вольфганг Гете у вірші «Прометей» і тим самим найяскравіше втілює філософію та етику Просвітництва.<sup>22</sup>

Перші репрезентативні музичні твори, присвячені цьому новому образу Прометей, були нечисленними – наприклад, серед більш відомих вартує згадки Серената *Il Prometeo assoluto* (1762) Георга Крістофа Вагензейля (1715–1777) та музика до театральної вистави *Прометей* (1776) Джона Абрагама Фішера (1744–1806)<sup>23</sup>. Однак найвідоміший зразок втілення прометеївської тематики створив Людвіг ван Бетовен. Це балет «Творіння Прометей» (*Die Geschöpfe des Prometheus. Ballo serio* op. 43, 1801). Саме цей балет згодом отримав велику популярність, зокрема багато разів виставлявся в Німеччині в період Третього Рейху<sup>24</sup>, хоча ніколи не трактувався як «канон» класичної музики і не належав до загально визнаних шедеврів «справжнього» Бетовена. Лише у зв'язку з глибшим герменевтичним аналізом «Героїки» (3 симфонія Es-Dur op. 55) балетна музика викликала інтерес у музикознавців. Константин Флорос<sup>25</sup> та Петер Шльойнінг<sup>26</sup> ґрунтовно розглянули балет: Прометей мислиться ними як образ, сумірний з Наполеоном, відповідно до історичного контексту напи-

---

<sup>22</sup> Oskar Walzel, *Das Prometheus Symbol von Shaftsbury zu Goethe*, 2. Aufl. München 1932, Repr. Darmstadt 1958 (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, Bd. 25). – Elisa Erkelenz, *Das Geniekonzept im Sturm und Drang. Das Schöpfergenie zwischen Leben und Kunst. Goethes „Des Künstlers Erdewallen“ und „Künstlers Apotheose“*. Studienarbeit, München 2009.

<sup>23</sup> Peter Andraschke, *Schöpferisches Feuer. Kompositorische Prometheus-Fantasien*, в науковому виданні: *Freiburger Universitätsblätter* 4 (2000), Heft 150, S. 75–88, hier 75f.

<sup>24</sup> Як доказ захоплення Бетовена «світом нордично забарвленої героїки» наводить цей балет Ріхард Айхенауер у праці: *Richard Eichenauer, Musik und Rasse*, München 1932, цитується за виданням: *Fred K. Prieberg, Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945, CD-ROM Version 2004*, S. 331.

<sup>25</sup> Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien*, Wilhelmshaven 1978 (=Veröffentlichungen zur Musikforschung 3).

<sup>26</sup> Peter Schleuning, *Beethoven in alter Deutung. Der „neue Weg“ mit der „Sinfonia eroica“*, в збірці: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), S. 165–194. – Martin Geck / Peter Schleuning, *„Geschrieben auf Bonaparte“*. Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption, Reinbeck 1989. – Peter Schleuning, *Eroica-Arbeitsbuch. Beethoven 1800–1806*, Frankfurt am Main 1991.

сання симфонії. Цей підхід піддає сумніву Егон Фосс, оскільки стан достовірних джерел з цього питання видався йому незадовільним<sup>27</sup>. Тлумачення Прометея як творця і мистця видається йому більш достовірним як апофеоз типового для того часу поклоніння освіченості і мистецтвам. Проте й ідентифікація Прометея з Наполеоном не позбавлена логіки, на противагу тому, що вважає Фосс, цю паралель підтверджує і вищезгадана карикатура з лотереї в Англії.<sup>28</sup> Багатоманітність можливих асоціацій (балету «Творіння Прометея» Бетовена – прим. Л. К.) пов'язана, на мою думку, більше з самим твором, аніж з однозначним тлумаченням міфологічного прототипу. Однак переконання у провідній ролі освіти, безперечно, стали світоглядною основою і лежать в основі концепції балету, що її накреслив Вігано (Сальваторе Вігано – знаменитий італійський балетмейстер, на лібрето якого був написаний згаданий балет Бетовена – прим. Л. К.) і згідно з його задумом втілив у музиці композитор.

Прометей вирощує фігури, які створив він сам, це пара – чоловік і жінка, в яких він вдихнув небесний вогонь і таким чином збудив до життя. Проте його творіння виявляються бездарними і дурними, тож Прометей (після повернення) застановляється, чи не знищити їх взагалі. Але керуючись внутрішнім імпульсом, який неможливо пояснити, він підносить їх на Парнас, де Аполлон і музи посвячують їх в таємниці науки і мистецтва. Після цього молоді люди починають поводити себе розважливо, помічати красу природи і проявляти справжні людські почуття<sup>29</sup>. Аріон та Орфей, дві символічні фігури, що означають владу музики, також вступають в дію і дозволяють героям досягнути повної гармонії. Лише ставши освіченими, творіння Прометея стають справжніми людьми в гуманістично-культурному сенсі. Відповідно до уявлень античності люди стають дійсно вартими пошани й уваги лише внаслідок здобуття освіти. У цьому полягає велетенська різниця між античними і традиційними християнськими уявленнями про людину як Божу дитину, значимість і вартість якої є самодостатньою і не має жодної залежності від будь-яких зовнішніх умов. Наслідки античних уявлень були непередбачуваними, однак, їх сутнісною рисою вважається поділ людей на

---

<sup>27</sup> Egon Voss, Schwierigkeiten im Umgang mit dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ von Salvatore Viganò und Ludwig van Beethoven, in: Archiv für Musikwissenschaft 53 (1996), S. 21–40.

<sup>28</sup> [http://www.bookdrum.com/images/books/79352\\_m.jpg](http://www.bookdrum.com/images/books/79352_m.jpg) (08.04.2011).

<sup>29</sup> Floros, Beethovens Eroica und Prometheus-Musik, S. 41.

освічених і неосвічених, тобто на вищих і нижчих, якого дотримуються і митці наступних поколінь, наприклад, Роберт Шуман<sup>30</sup>. Свою значимість людина повинна собі заслужити, передусім через освіту і знайомство з мистецтвами. Інші ж, ті, які не мали честі бути втаємниченими у науки і мистецтва, залишаються безвартісними, це не справжні люди, в критичних випадках їх можна навіть знищити. Отже, на цій основі виникає провідне уявлення тогочасної філософії та естетики, що постулює нерозривний зв'язок між мистецтвом і мораллю, таким чином стверджуючи єдність Добра, Правди і Краси. Воно, в свою чергу, обґрунтовує роль і специфічне положення мистецтва, особливо ж музики як релігії національно-ліберального громадянського суспільства.

Міф про Прометея як провідну постать просвітницького світогляду, одразу стає улюбленим сюжетом «звукового мистецтва», як метафорично стали називати музику. Франц Шуберт написав у 1816 р. кантату «Прометей» для сопрано, баса, мішаного хору та оркестру (за покажчиком його творів: D 451) на вірші Філіпа Дрекслера фон Каріна. Цей твір було замовлено на честь професора Віденського університету Гайнріха Йозефа Ваттерота (професора статистики, члена масонської ложі і почесного громадянина Відня – прим. перекладача Л. К.). Твір згодом цілком забувся. У кантаті солістам визначаються ролі Гайї (Землі) і Прометея. В другому творі на сюжет міфу про Прометея, написаному для соліста – баса у супроводі фортепіано, Шуберт звернувся до славетного вірша Й. В. Гете (за покажчиком: D 674). Композитор повністю слідує тут патетиці тексту, практично незважаючи на специфіку розвитку музичної форми, він озвучує кожну строфу, при тому вже на початку повторює два рядки з тексту Гете. Для точнішого втілення поетичної думки він вводить ряд музично-риторичних фігур, як передбачених змістом поезії Гете (наприклад, виразну фігуру параномасії – повторення мотиву по висхідних інтервалах, на словах: «Хто допоможе мені... Хто мене порятує?...»), так і викликаних додатково введеними ним повтореними строфами. У п'ятій строфі він повторює другий рядок – нарікання Прометея на словах «Я маю тебе славити? За що?», це дає композитору підставу ввести ще одну риторичну фігуру – клімакс,

---

<sup>30</sup> Helmut Loos, Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung, в збірці: Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 354–363.

тобто повторення фрази по висхідних півтонах. В останній строфі він знову повторює заключний рядок: «Тебе ніхто не шануватиме, як я» і в музичному плані виражає його фігурою епізойкису (риторична фігура, що ґрунтується на кількарізковому безпосередньому повторенні одного слова чи музичного мотиву з метою виділення його значення – прим. перекладача Л. К.). Тобто композитор взагалі тут не дистанціюється від поетичного тексту, навпаки, прагне його якнайвірніше передати у всіх доступних музично-виразових деталях і відтінках.<sup>31</sup>

Франц Ліст звернувся до міфу про Прометея у зв'язку з освяченням пам'ятника Й. Г. Гердеру у Веймарі 25 серпня 1850 року. На національному святі з цього приводу, організованого за зразком святкування ювілею Й. В. Гете роком раніше, була поставлена драматична поема Йоганна Готфріда Гердера «Визволений Прометей». Цю драму можна трактувати в контексті гердерівської теорії культури і мови, у світлі його знаменитої тези про недостатність (в оригіналі: *Mängelthese*, тези, за якою людина по своїй біологічній пристосованості до природи має значно менші шанси за будь-яку тварину, тому вимушена винаходити різні способи стабілізації та збереження свого власного життя і життя свого потомства – прим. Л. К.)<sup>32</sup>. Ця поема містить зовсім інший образ Прометея, аніж вірш Й. В. Гете. Витримка, страждання, співчуття становлять сутність гердерівського Прометея, таким чином поєднуючи просвітницький міф з християнськими мотивами<sup>33</sup>, а самого Прометея трактуючи як двійника Христа.

Ліст приступив до свого завдання з урахуванням традиції Веймарської класики (епоху німецької класики, або Веймарської класики називають період, починаючи від першої італійської мандрівки Й. В. Гете в 1786 р. до смерті Ф. Шіллера в 1805 р. – прим. перекладача Л. К.) і виділив передусім сутність міфу: «Відвага, страждання, витримка, визволення». Саме так він написав у передмові до своєї симфонічної поеми «Прометей», вперше виконаній у 1855 р. та переробленій з попередньої увертюри, що має ще програмне пояснення «Страждання і просвітлення». Якщо пов'язати цю програму

---

<sup>31</sup> S. Mackworth-Young, *Goethe's »Prometheus« and its Settings by S. and Wolf* в часописі PRMA 78, 1951/52, 53–65. Цілий ряд творів Ф. Шуберта, в тому числі й «Прометей» були виконані співаком Зоннляйтнером з рукопису.

<sup>32</sup> Ulrich Barth, *Gott als Projekt der Vernunft*, Tübingen 2005, S. 187f.

<sup>33</sup> Rainer Kleinertz, *Liszt's Ouvertüre und Chöre zu Herders »Entfesseltem Prometheus«*, у збірці: *Liszt und die Weimarer Klassik*, hrsg. von Detlef Altenburg, Laaber 1997 (Weimarer Liszt-Studien, Bd. 1), S.155–178.

до симфонічної поеми з іншими тогочасними мистецькими подіями, то поруч з власною музикою Ліста до «Звільненого Прометея» Гердера бачимо славетну прем'єру «Лоенгріна» Р. Вагнера, крім того, план Ліста відновити у Веймарі постановку «Месії» Г. Ф. Генделя у перекладі Гердера (виконання ораторії відмінилось в останній момент лише через проблеми з виконавцями).

Отож йдеться про твори з християнською тематикою, що на той час були достатньо поширеними: у опері «Лоенгрін» Р. Вагнера, наприклад, християнство отримує блискучу перемогу над темними і підступними силами язичництва. «Прометей» Ф. Ліста цілком природно продовжує цю лінію (на це звернув особливу увагу Петер Андрашке у вельми важливій публікації)<sup>34</sup>. Загалом же соціокультурне середовище у Веймарі в той час поляризувалось між двома протилежними тенденціями. Бронзовий пам'ятник Гердера був встановлений на кошти масонської ложі, масони ж вбачали у славетному поетові і драматургові «Філософа гуманізму»; водночас члени хорошого товариства (Liedertafel) запропонували, на противагу цьому, проведення семінару для шкільних вчителів, як «живий пам'ятник, що знаходиться в постійному розвитку», і вшановували Гердера як «первосвященника гуманності»<sup>35</sup>.

Ліст зі своїм «Прометеєм» природно увійшов в русло тієї тенденції, яка після войовничого атеїстичного розуміння античності на зламі XVIII–XIX ст. прагнула знайти гармонію і спільність між християнством та античністю. В Пруссії такий підхід репрезентували найвищі особи – королі Фрідріх Вільгельм III та Фрідріх Вільгельм IV, підхопили його численні митці, в тому числі й Фелікс Мендельсон-Бартольдї, який у своєму бажанні перетворити Берлін у місто мистецтв запропонував музику до античних драм. У цьому ключі вирішена й «Музика до Антігони» («Антігона» – драма давньогрецького

---

<sup>34</sup> Andraschke, *Schöpferisches Feuer*, passim. Siehe auch *Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char*, hrsg. v. Wolfgang Storch u. Burghard Damerau, Leipzig 1995. Liszt näher bei Goethe sieht im Gegensatz dazu Paul A. Bertagnolli, *Liszt, Goethe, and a musical cult of Prometheus*, in: *Liszt and the birth of modern Europe. Music as a mirror of religious, political, cultural, and aesthetic transformations. Proceedings of the international conference held at the Villa Serbelloni, Bellagio (Como), 14–18 December 1998*, hrsg. von Michael Saffle und Rossana Dalmonte, New York 2003 (*Analecta Lisztiana* 3. *Franz Liszt studies series* 9), S.169–196.

<sup>35</sup> Helmut Loos, *Herder-Feste im deutschen Musikleben bis 1903*, in: *Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West*, hrsg. von Peter Andraschke und Helmut Loos, Freiburg 2002, S. 209–226.

драматурга Софокла – прим. перекладача Л. К.), що в особливий спосіб об'єднує засади античності й християнства<sup>36</sup>.

Повертаючись до сприйняття «Прометея» Ліста, то викликає подив, з якою запеклою пасією німецькі музикознавці, починаючи від Едуарда Гансліка і закінчуючи Карлом Дальгаузом, виступають проти цієї симфонічної поеми видатного романтика. «Цілковитою не-музикою»<sup>37</sup> назвав її ліберал Едуард Ганслік; послідовник Теодора Візенгрунда Адорно Карл Дальгауз зараховує її в естетичному сенсі до «будівельного сміття традиції»<sup>38</sup>. Ця гостра критика викликана, безперечно, світоглядними засадами естетико-філософських теорій секуляризації, проте ні один із названих авторів цього не визнавав, навпаки, всі підкреслювали, що в негативній оцінці твору Ліста керувалися виключно музичними аргументами.

Бетовен, що трактував образ Прометея відповідно до вірша Гете, вказав майбутнім композиторам напрямок втілення античного міфу. Вагнер у своїй праці «Мистецтво майбутнього» (1850) його самого визначає як «Прометея» у дещо примітивному каламбурі: «Як другий Прометей, що творив людей із тонів, Бетовен прагнув їх просвітити музичними звуками»<sup>39</sup>. Тож приклад Бетовена в XIX ст. наслідувало багато композиторів:

Фердинанд Гіллер (1811–1885), *Скутий Прометей* для солістів і хору;

Вольдемар Баргель (1828–1897), Увертюра до *Прометея* op. 16;

Карой Гольдмарк (1830–1915), Увертюра *Скутий Прометей* op. 38 (1889), Лейпциг, 1890, видання Зенфа, пізніше Зіррока;

Каспар Йозеф Брамбах (1833–1902), *Прометей* для чоловічого хору та оркестру op. 47;

---

<sup>36</sup> Helmut Loos, Felix Mendelssohn Bartholdys Musik zu Antigone op. 55, in: Mendelssohn. Interpretationen seiner Werke, hrsg. von ???, Laaber (in Vorbereitung).

<sup>37</sup> Eduard Hanslick, Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens, Wien 1870, S. 199.

<sup>38</sup> Carl Dahlhaus, Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts „Prometheus“, в збірці: Die Musikforschung 23 (1970), S. 411–419. Тенденційний підхід Дальгауза рішуче скритикував Дітер Торкевітц: Dieter Torkewitz. Innovation and Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts „Prometheus“-Akkord, в збірці: Die Musikforschung 33 (1980), S. 291–302. До теми див. також: Wolfram Steinbeck, Von latenter Musik und Symphonischer Dichtung. Zu Liszts "Prometheus", в збірці: Liszt und die Weimarer Klassik, hrsg. von Detlef Altenburg, Laaber 1997 (Weimarer Liszt-Studien, Bd. 1), S.179–194.

<sup>39</sup> Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, у виданні: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe, 6. Aufl. Leipzig o. J., Bd. 3, S. 95.

Гайнріх Карл Йоганн Гофман (1842–1902) *Прометей* (до слів Г. Ріхтера) для солістів (сопрано, баритон, бас) та хору ор. 110 (1896), Лейпциг 1892 (видавництво Зігеля);

Йоганн Петер Зельмер (1844–1910), симфонічна поема *Прометей* ор. 50 (1898), Лейпциг (Фріч);

Отто Дорн (1848–1931), симфонія *Прометей*;

Чарльз Губерт Гастінгс Перрі (1848–1918), сцени з *Визволеного Прометей* П. Б. Шеллі для альту, тенора, баса та оркестру (1880).

Серед пісень Гуго Вольфа (1860–1903) також знаходимо «Прометей» (1889) до славетного вірша Й. В. Гете, партія фортепіано була перероблена автором також і для оркестру (1890). В загальних рисах ця пісня вельми нагадує згаданий солоспів Ф. Шуберта (хоча сам Вольф мислив її як своєрідну творчу критику Шуберта), хоча й насправді більше враховує внутрішні закони музичного розвитку, аніж це помітно у першого романтика.

У 1913 р. Карл Блейль (1880–1969) до того ж вірша Гете написав хор у супроводі оркестру (ор. 25).

В контексті нашого дослідження ще цікавішою видається композиція для великого оркестру, фортепіано, хору, органу і світла Олександра Скрябіна (1871–1915) «Прометей або Поема вогню», завершена 1911 року (писалась у 1908–1910 роках). Міф про Прометей-композитора, неповторного генія і божественного творця знаходить тут особливий вираз. В *opus magnum* Скрябін узагальнив свою попередню творчу еволюцію, що мала становити лише преамбулу до запланованої, проте так і не виконаної Містерії, в якій повинні були поєднатись у нерозривному зв'язку філософія та мистецтво. Для концепції масштабного твору Скрябін осмислив найрозмаїтші джерела і напрямки тогочасної гуманістичної науки і дійшов до певного рівня синкретизму, в основі якого закладена єдина ідея: музика – це найвище мистецтво і релігійне посвячення, а композитор, відповідно, божественний творець<sup>40</sup>. Квінтесенція романтичного світогляду виражена тут з максимальною послідовністю, хоча й ґрунтується на доволі контроверсійних джерелах. Вихований у дусі православ'я, вже в юності лабільний за психічною і фізичною конституцією, Скрябін відходить від традиційної релігії. Як відомо, він навчався в Москві у Сергія Івановича Танєєва і вже після першого авторського концерту в Санкт-Петербурзі познайомився з Митрофаном Петро-

---

<sup>40</sup> Sigfried Schibli, Alexander Skjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes, München-Zürich 1983.

вичем Беляєвим, котрий став його меценатом і видавцем. «Беляєвський гурток», що продовжував лінію «Могучої кучки», на певному етапі виявився близьким Скрябіну. Вже з юності Скрябін цікавився філософією, що було типовим для російської інтелігенції в час «релігійного Ренесансу», котрий доволі безкритично поєднував спиритизм та містицизм.

Особливо великий вплив мав на нього Владімір Соловйов (1853–1900), що послідовно виражав ідею соборності. До неї він прийшов, почавши з матеріалізму та атеїзму, згодом через вивчення Спінози, Шопенгауера та Шеллінга став критиком позитивізму, і врешті зупинився на філософії світової єдності, яку він визначав як «позитивну християнську філософію». Найрозмаїтші езотеричні вчення поступово заповнили культурне життя Росії, теософські та антропософські ідеї поєднувались у естетичних теоріях всіх напрямів мистецтва, аж до акмеїзму та символізму. Не можемо точно вказати, коли саме Скрябін серйозно зайнявся теософією. Проте вже у 1905 р. він захопився працями Єлени Блаватської, що мала великий вплив на його світогляд. Марина Лобанова визначає його у своїй книзі як «Містика, мага, теософа і теурга»<sup>41</sup>, простежує його зв'язок з духовними пошуками свого часу, чим повністю протиставляється радянським підходом до творчості Скрябіна від Гайнріха Нейгауза до Ігора Белзи<sup>42</sup>.

Звісно, що в цих теософських блуканнях багато спільного з Шопенгауером, Ніцше та Вагнером. Звертаючись до розгляду творчості Скрябіна, у фортепіанних опусах помічаємо значну більшу розмаїтість відгуків на духовні виклики свого часу, аніж в оркестрових творах, в яких він послідовно проводить єдину лінію: від релігійно-мистецького пафосу Першої симфонії, у фінальному хорі якої оспівується «дивовижний образ Божества», попри Третю симфонію «Божественну поему» і «Поему екстазу» – до «Прометей. Поеми вогню». Остаточним наслідком цього творчого процесу став вірш, знайдений в його записках: «Я є Бог»<sup>43</sup>.

Ця самооцінка викликала бурхливу реакцію суспільства. Адже незважаючи на духовну близькість до естетики і світогляду Вагнера, Малера, Штрауса чи Шенберга, ні один з них ніколи не зважився на таке одкровення. Та все ж постава Скрябіна додала йому немалої популярності у сучасників, саме через нечуване зухвальство такої

---

<sup>41</sup> Marina Lobanova, *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004.

<sup>42</sup> Igor' F. Belsa, *Aleksandr Nikolaevič Skrjabin*, Berlin 1986.

<sup>43</sup> Lobanova, S. 157.

заяви<sup>44</sup>. Наприклад, Оскар фон Рірман повідомляє в 1911 р. з Москви, що весь тамтешній бомонд збирається на прем'єру нового твору Скрябіна («Поєми вогню» – прим. Л. К.), оскільки вона матиме присмак сенсації, а навіть скандалу<sup>45</sup>.

В Німеччині подібні думки сприймалися вельми прихильно, про що свідчить стаття про «Прометей» О. Скрябіна Леоніда Сабанєєва, яку він опублікував в 1912 р. у «Блакитному вершнику», програмному часописі Василя Кандинського та Франца Марка<sup>46</sup>, і пізніше передрукована в 1920 р. у часописі «Мелос»<sup>47</sup>. Очевидно, популярності статті додали паралелі до інтерпретації образу Прометей у праці Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики», в якій Прометей як типовий представник арійського духу протиставляється християнському гріхопадінню як породженню семітизму, і, таким чином, – не вперше і не востаннє! – закріплює позицію Прометей як антихриста<sup>48</sup>.

Постать Прометей не втрачає своєї популярності і в ХХ ст. продовжує збуджувати фантазію композиторів, серед опусів, присвячених цій темі, варто згадати такі:

Вільям Брайєн (\*1876), *Визволений Прометей* для солістів, хору і оркестру (1937–1944), в якому повністю збережено текст П. Б. Шеллі;

Ганс Альберт Маттауш (1882–1960), *Прометей. Хорова гра зі світлом*. Текст К. Бертлінг і Й. Менге (1934);

Михайло Фабіанович Гнесін (1883–1957), *3 Шеллі*. Симфонічний фрагмент до «Визволеного Прометей», ор. 4, Москва 1908, видана в Москві у 1934 Юргенсоном. Антон Конрат (1888-?), Симфонія за «Визволенням Прометеем» П. Б. Шеллі, рукопис;

Антал Мольнар (1890), *Прометей* для мішаного хору за віршем Е. Аді (1937);

---

<sup>44</sup> Die skandalöse Blasphemie dieses Anspruchs wird aktuell in Deutschland gar nicht mehr verstanden. Siehe dazu Helmut Loos, Blasphemie in Wort und Ton. Carl Orffs Carmina Burana, in: Im Klang der Wirklichkeit. Musik und Theologie. Martin Petzoldt zum 65. Geburtstag, hrsg. von Norbert Bolin und Markus Franz, Leipzig 2011, S. 161–169.

<sup>45</sup> Oskar von Riesemann, Alexander Skrjabin's Prometheus, in: Signale für die musikalische Welt 69 (1911), S. 546–549, hier 546.

<sup>46</sup> Leonid Sabanejew. „Prometheus“ von Skjabin, in: Der Blaue Reiter, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 107–124.

<sup>47</sup> Dass., in: Melos 1 (1920), S. 479–483.

<sup>48</sup> Див. до цього: Curt Paul Janz: Biographie: IX. Das Jahr der 'Geburt der Tragödie', S. 43. Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 810 (vgl. Janz-Nietzsche Bd. 1, S. 435).

Філіп Ярнах (1892–?), увертюра *Прометей*, рукопис;  
Франк Вольфарт (1894–1971), *Страсті Прометей*, сценічна ораторія з читцем і заключним хором (виконана 1955, радіо Бремен), опублікована: Берлін (Bote & Bock);  
Норман Демут (1898–1968), *Скутий Прометей* (за Есхілом, переклад Уорнера, 1948);  
Норман Демут (1898–1968), *Визволений Прометей* (за П. Б. Шеллі, 1948);  
Ганс Єлінек (1901–1969), *Прометей* (за Й. В. Гете) для баритона і оркестру ор. 14 (1936);  
Єжи Фітельберг (1903–1951), *Прометей, погано закутий*, балетна сюїта, Відень 1929;  
Ларс-Ерік Ларссон (1908–1986), сценічна музика до *Визволеного Прометей* П. Б. Шеллі;  
Альфред Кьорпен (\*1926), *Вогонь Прометей* для оркестру (1956), Вісбаден, 1956 (Breitkopf & Härtel);  
Герхард Розенфельд (1931–2003), *Вогонь Прометей* (за Софоклом, Гете, Томасом Мюнцером, Владіміром Маяковським, Йоганесом Р. Бехером). Кантата для сопрано, тенора, баритона та мішаного хору і оркестру (1967);  
Стефанос Васіліадіс (\*1933), *Скутий Прометей* (за Есхілом, 1976).  
У 1957/58 рр. Рудольф Вагнер-Регені (1903–1969) написав сценічну ораторію «Прометей» за Есхілом і Гете, її прем'єра відбулась у 1959 р. з нагоди відкриття нового будинку оперного театру в Касселі<sup>49</sup>. Прометей представлений тут – відповідно до лібрето – як борець за свободу, що страждає від несправедливості. Цей образ повністю відповідав комуністичній ідеології, пануючій в НДР, її переконаним виразником завжди залишався й композитор. Текст Есхіла використав також Карл Орф (1895–1982) для свого «Прометей», вперше виставленого в 1968 р., однак він спирався на автентичний текст давньогрецького драматурга. Частково цей текст декламувався у притаманній йому ритмічній пульсації, частково перекладався для співу і водночас поєднувався із звуками довільно обраного композитором інструментарію, що повинен був представляти культуру всіх світових народів.

---

<sup>49</sup> Dieter Härtwig, Rudolf Wagner-Regeny. Der Opernkomponist, Berlin 1965, S. 248–277, 422–430. – Rudolf Wagner-Regeny, An den Ufern der Zeit. Schriften, Briefe, Tagebücher, Leipzig 1989 (=Reclams Universal-Bibliothek 1299). – Brecht und seine Komponisten, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2000 (=Spektrum der Musik 6).

Універсальність міфу про Прометея трансформувалась також через релігійно-мистецьке призначення музики в цілком конкретному змісті. Йдеться про таємничий опус пізнього періоду творчості Луїджі Ноно (1924–1990) «Прометей. Трагедія вслуховування» (*Prometeo. Tragedia dell'ascolto*). Композитор почав його в 1981 р., прем'єра відбулась 1984 р. в церкві Сан Лоренцо у Венеції, після чого Ноно продовжив роботу над твором, але так його і не закінчив. Тим більше це викликає бажання музикознавців розгадати загадку «Прометея»<sup>50</sup>, оскільки вона насправді існує. Своєрідний вибір текстів, який Ноно здійснив разом зі своїм другом, комуністом (і двічі – мером Венеції), філософом Массімо Каччіарі, об'єднав фрагменти Гесіода, Есхіла, Піндара, Геродота, Еврипіда, Гете, Гельдерліна, Шенберга, Вальтера Бенджемена і самого Каччіарі в послідовному лібрето. Філософсько-історичне есе Бенджемена «Про поняття історії» (1940) займало в лібрето ключову позицію, і при тому саме це есе побудовано тезисно і не містить ніякої інформації, що допомогла б розгадати сенс лібрето. Прихована композиційна побудова,

---

<sup>50</sup> Jonathan Impett, *Tragödie des Hörens*. Nono, Cacciari, kritisches Denken und Kompositionspraxis, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2008), 48, S.22–36. – Christine Mast, *Io, Prometeo. Zum Entwurf konkreter Subjektivität in Luigi Nonos "Tragedia dell' ascolto"* *Prometeo*, Frankfurt a. M. u. a. 2008. – Kay-Uwe Kirchert, *Wahrnehmung und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen zwischen "Al gran sole carico d'amore" und "Prometeo"*, Saarbrücken 2006. – Erika Schaller, *Beziehungsnetze. Luigi Nonos Kompositionen im Umkreis des <Prometeo>*, In: *Positionen* 60 (2004), S.33–37. – Massimo Cacciari, *Per il „Prometeo“*, In: Schoenberg & Nono (2002), S.341–344. – Hella Melkert, *"Far del silenzio cristallo"*. Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des „Prometeo“, Saarbrücken 2001. – Klaus Zehelein, Luigi Nono, in: *Klang und Wahrnehmung* (2001), S. 9–37. – Klaus Kropfinger, *Klangschmiede „Prometeo“*, in: *Wien Modern* [13, 2000, Wien] (2000), S. 41–46. – Lydia Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Stuttgart 1997 (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 42). – Luigi Nono, *Prometeo – tragedia dell'ascolto (1981–85)*. Donnerstag, 31. August 2000, 20 Uhr, Philharmonie [Programmheft] [Inventionen 2000, Berliner Festival Neuer Musik]. Text Massimo Cacciari nach Hesiod ... [Hrsg. Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Red. Ingrid Beirer ...], Saarbrücken 2000. – Luigi Nono. *Aufbruch in Grenzbereiche*. Internationales Symposium über Luigi Nono (1999, Hamburg), hrsg. von Thomas Schöfer, Saarbrücken 1999. – Stefan Drees, *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken 1998. – Jürg Stenzl, *Luigi Nono, Reinbek bei Hamburg 1998* (=Rowohlt's Monographien 50582). – Mateo Taibon, *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien [u.a.] 1993 (=Maske und Kothurn. Beiheft 16). – *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien [u.a.] 1991 (=Studien zur Wertungsforschung 24). – Massimo Cacciari, *Luigi Nono. Prometeo*. *Frankfurter Feste '87*, Alte Oper Frankfurt, 12./13. Aug. 1987, Frankfurt a.M. 1987.

стримані, майже приглушені звучання надають творові таємничої аури, відчуття таємничості посилюється ще завдяки назві, вказівці на міфічного Прометея і загадкове доповнення програми: «Трагедія вслуховування». Проте сенс цього твору стисло пов'язаний з традицією<sup>51</sup>, котра відроджується в сучасності: релігією мистецтва романтичної доби, трактуванням музики як одкровення, пізнання Вічності й Добра, а композитора – як творчого неповторного генія, покликаного до створення світу, неначе Бог.

**Гельмут Льюс. Прометей у музиці.** Постаць Прометея в літературі та мистецтві не втрачає своєї популярності і в ХХ ст., збуджуючи фантазію композиторів. При всіх особливостях та індивідуальному вирішенні міфу Прометея в мистецтві, видається надто яскраво помітною – і то передусім у мистецтві ХХ ст. – гіпертрофована, всепоглинаюча роль музики та композитора у втіленні міфу про Прометея.

**Ключові слова:** Прометей, античний міф, просвітницький світогляд, композиторська творчість.

**Хельмут Лёсс. Прометей в музыке.** Фигура Прометея в литературе и искусстве не теряет своей популярности и в ХХ веке, возбуждая фантазию композиторов. При всех особенностях и индивидуальном решении мифа Прометея в искусстве, кажется слишком ярко заметной – и прежде всего в искусстве ХХ века – гипертрофированная, всепоглощающая роль музыки и композитора в воплощении мифа о Прометее.

**Ключевые слова:** Прометей, антический миф, просветительское мировоззрение, композиторское творчество.

**Helmut Loos. The Prometheus in music.** The powerful personality of Prometheus in Literature and Art is not getting less popular even in the 20<sup>th</sup> c., further evoking the fancies of composers. For all the specificity and individual solutions to the Prometheus myth in Art we find it too conspicuously springing to the eye – in the 20<sup>th</sup> c. Art, first and for most, at that – the all-absorbing role of the music and the composer in the impersonation of the Prometheus myth.

**Keywords:** Prometheus, the myth of Antiquity, Enlightenment outlook, a composer's creativity.

---

<sup>51</sup> Свій початок ця традиція бере щонайменше від Роберта Шумана, див. до цього: Helmut Loos, Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung, in: Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 354–363.