

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СОКАЧИК Рената Миколаївна

УДК 782.1“19-20”:78.071.1(439)Етвеш

ДИСЕРТАЦІЯ
ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ПЕТЕРА ЕТВЕША
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
УГОРСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Р. М. Сокачик

Науковий керівник

НЕБОЛЮБОВА Лариса Сергіївна
кандидат мистецтвознавства, професор

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Сокачик Р. М. Оперна творчість Петера Етвеша в контексті розвитку угорської музики ХХ – ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2019.

Дисертацію присвячено дослідженню оперної творчості *Петера Етвеша (нар. 1944)*, видатного сучасного угорського композитора, диригента та культурного діяча. Оскільки театральні опуси митця розглянуто в контексті розвитку угорської музики ХХ – ХХІ століть, у дисертації відтворено загальну картину розвитку музичного мистецтва Угорщини даного періоду. У роботі також зазначені умови та особливості формування угорської національної композиторської школи зі зазначенням імен найбільш впливових композиторів та діячів, причетних цьому процесу, зокрема тих, хто сприяли формуванню жанру опери національного типу; значно розширено для вітчизняного музикознавства іменний ряд угорських композиторів різних епох; дано оцінку сучасному стану академічної музики в Угорщині.

Дисертація містить детальну творчу характеристику Петера Етвеша, в якій зазначено основні етапи творчої діяльності митця, його зв'язок з західно-європейським мистецьким простором, а також його роль і значення у просуванні сучасного музичного мистецтва на теренах Угорщини. Наголошено про важливість всіх трьох видів діяльності П. Етвеша – композиторської, диригентської та педагогіко-просвітницької. Саме завдяки диригентській діяльності вдалося Етвешу завоювати світову славу, отримати високу оцінку та творче благословення таких велетнів музичного авангарду як К. Штокхаузен та П. Булез. Сьогодні П. Етвеш вважається одним із провідних інтерпретаторів сучасної музики, є запрошеним диригентом провідних колективів та концертних закладів світу.

Свій виконавський та композиторський досвід Етвеш передає під час численних міжнародних курсів для молодих музикантів, організованих його же фундацією – «Етвеш-інститутом». У дисертації наголошено про безперечно вагоме значення цього інституту у зближенні угорського мистецтва із сучасним західноєвропейським музичним простором.

Надзвичайно різноманітною є в жанровому плані композиторська творчість Петера Етвеша. У ході роботи над дисертацією виявлено наступні жанрові різновиди творчості угорського композитора: *театральні опуси, вокальні ансамблі та хори, оркестрові та камерно-оркестрові твори, інструментальні ансамблі, сольні інструментальні твори, електроакустичні та мультимедійні твори, музика до театру та фільмів* тощо. У пропонованій роботі акцент зроблено на найбільш показовій сфері композиторської діяльності Етвеша, його оперній музиці.

Три жанрові різновиди опер Етвеша визначено самим автором: камерні опери («Харакірі», «Радамес», «Без крові»), повномасштабні опери («Три сестри», «Балкон», «Ангели в Америці», «Леді Сарашіна», «Про кохання та інших демонів», «Трагедія диявола», «Ліліт») та так званий *музичний театр* («Перетинаючи міст мрій», «Золотий дракон»).

У дисертації детально досліджено чотири опери П. Етвеша: дві камерні – «Харакірі», «Радамес», та дві повномасштабні – «Три сестри» і «Ангели в Америці». Стосовно кожного з названих опер здійснено детальний інтонаційно-драматургічний аналіз музичного матеріалу, досліджено історію створення та зв'язок з літературним першоджерелом, оцінено значимість конкретного опусу в доробку композитора.

Виявлено значного впливу японських театральних традицій на оперну творчість П. Етвеша: так, в опері «Харакірі», крім власне японської мови, застосовано особливості театру *но*; майстерно поєднано в опері «Радамес» європейських традицій з японським різновидом лялькового театру *бунраку*; амплуа *оннагата* з театру *кабукі* відіграє важливу драматичну роль в опері «Три сест-

ри». Натомість, у сюжетно різноманітній опері «Ангели в Америці», в якій представлено широке розмаїття американського суспільства, очевидним стає зв'язок з жанром мюзиклу, а також виникають прямі асоціації з технікою кіномистецтва.

З розглянутих у дисертації опер Етвеша лише найбільш пізня, «Ангели в Америці», оформлена звичними діями, а попередні три мають унікальну структуру. Так, цілісність одноактної камерної опери «Харакірі» порушують удари специфічного учасника дійства – дроворуба; розподіл на невеликі сцени в «Радамесі» обумовлюють розмовні репліки режисерів, які також є учасниками подій на сцені; опера «Три сестри» розділена на *секвенції*, кожна з яких повторює події з ракурсу конкретного персонажу. Названі особливості побудови сценічних творів угорського композитора залежать від його авторського сприйняття *часу та простору*, з категоріями яких проведені Етвешем різноманітні експерименти у дванадцяти написаних ним опер.

Лібрето опер П. Етвеша створюються на основі широкої палітри зразків світової літератури, які, відповідно, охоплюють широку географію подій та традицій. У дисертації наголошено, що угорський композитор віддає перевагу роботі над текстом саме на мові оригіналу, адже одною з головних задач вбачає у передачі особливої ритмо-мелодики кожної мови. Композитор тонко вибирає виразові музичні засоби для оформлення «звучання» конкретного місця подій, його особливої атмосфери та колориту, а також ретельно стежить за психологічними трансформаціями своїх героїв, вміло передаючи процес зміни стану персонажів впродовж театрального опусу. Будучи прихильником театру східного зразку, особливе місце в операх Етвеша займає зображення *ритуалу*, а також таких психологічних станів як *меланхолія* та *ностальгія*.

У ході роботи виявлено зв'язок творчості П. Етвеша з естетикою постмодернізму, на що вказує велика кількість абсурдних ситуацій в операх композитора: «театр в середині театру», «розмова глухих», невідповідність змісту озвученого тексту з дійством на сцені тощо. Якщо оркестрова музика Етвеша опи-

рається на інструментальну спадщину Бели Бартока, то названі особливості естетики його театральної музики викликають аналогії з творчістю іншого велетня угорської музики ХХ століття – Д. Лігеті.

Творчість Петера Етвеша є гідним продовженням діяльності угорських митців, які протягом довгих століть будували національну музичну культуру – Ф. Еркеля, Ф. Ліста, З. Кодая, Б. Бартока, Д. Лігеті, Д. Куртага та ін. Популярне сценічне життя опер Етвеша звертає увагу всього світу на сучасне угорське мистецтво. Активна співпраця угорського митця з західноєвропейським мистецьким простором дає можливість заснування виконавських та освітніх «мостів», сприяючи розвитку сучасної угорської академічної музики.

Ключові слова: угорська музична культура, камерна опера, повномасштабна опера, музичний театр, японський театр, кабукі, но, бунраку, оперна драматургія, композиційні параметри, Петер Етвеш, авангард, постмодернізм.

SUMMARY

Sokachyk R. Peter Eötvös's opera oeuvre in the context of the development of Hungarian music of the 20th – 21st centuries. – the Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for obtaining the degree of the candidate of art criticism in a specialty 17.00.03 «Musical art». – Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the exploration of the opera works by *Péter Eötvös (born in 1944)*, a prominent Hungarian contemporary composer, conductor and cultural figure. Although theatrical opuses of the artist have been considered in the context of the development of Hungarian music of the XX th–XXI st centuries, the dissertation shows the general picture of the development of Hungarian musical art of this period as well. The dissertation also designates peculiarities of the formation of the Hungarian National Composer's School with an indication of the most prevailing composers and figures involved in this process, and in particular those who contributed to the formation of the opera genre as the national type; the name series of Hungarian composers of various eras were considerably expanded for domestic musicology; the detailed assessment of contemporary academic music in Hungary was carried out.

The dissertation contains a detailed characteristic of Péter Eötvös' art, which describes the main phases of the artist's creative activity, his connection with the Western European artistic area, as well as his role and significance in promoting contemporary musical art in Hungary. Three equally important parts of Péter Eötvös' activity are emphasized here: a composer, conductor and educator. Especially because of Eötvös being a conductor it was possible to become known world-wide and to be appreciated by such figures as Karlheinz Stockhausen and Pierre Boulez. Nowadays Péter Eötvös is considered to be one of the leading interpreters of contemporary music and is a frequent guest conductor of the world's leading ensembles and concerts.

Péter Eötvös transmits his performance and composer experience during numerous international courses for young musicians, organized by his own foundation – the International Eötvös Institute. The dissertation emphasizes the undoubted significance of this Institute in convergence of Hungarian art with contemporary Western European musical area.

Genres that Péter Eötvös used are extremely diverse. During the work on the dissertation, the following genre types of the Hungarian composer's works were discovered: *theatrical opuses, vocal ensembles and choruses, orchestral and chamber orchestra works, instrumental ensembles, solo instrumental works, electroacoustic and multimedia works, theatre and film music*, etc. In this work, the emphasis is on the most illustrative area of the composer's activity – opera.

Three genre varieties of Eötvös' operas are determined by the composer himself: chamber operas («Harakiri», «Radames», «Senza sangue»), full-scale operas («Three sisters», «Le balcon», «Angels in America», «Lady Sarashina», «Love and other Demons», «Die Tragödie des Teufels», «Lilith») and so-called musical theatre («As I Crossed a Bridge of Dreams», «Der goldene Drache»).

Four operas of Eötvös are analyzed in details in the dissertation: two chamber – «Harakiri», «Radames», and two full-scale – «Three sisters», «Angels in America». In respect to each of these operas, a detailed intonational and dramaturgical analysis of musical material was performed, the history of creation and communication with the literary source was investigated, the significance of a particular opus was evaluated in the composer's work.

The considerable influence of Japanese theatrical traditions on Eötvös' operas was revealed: in instance, the features of the theatre *noh* were applied in the opera «Harakiri» in addition to the Japanese language itself; European traditions with the Japanese puppet theatre *bunraku* were masterfully combined in the opera «Radames»; the role of *onnagata* from the theatre *kabuki* plays an important dramatic role in the opera «Three sisters».

In return, the link with the genre of musical, as well as direct associations with the techniques of cinema art, becomes obvious in the plot of the diverse opera «Angels in America», which presents a wide variety of American society.

From Eötvös' operas considered in this dissertation, only the most recent, «Angels in America», is decorated in the accustomed actions, and the previous three have a unique structure. Thus, the integrity of the one-act chamber opera «Harakiri» is interrupted by the impact of a specific participant in the action - the woodcutter; the distribution to small scenes in the «Radames» causes conversational replicas of directors who are also participants in events on the stage; The «Three sisters» is divided into sequences, each of which repeats events from the perspective of a particular character. These mentioned features of the construction of the stage works of the Hungarian composer depend on composer's perception of *time* and *space*, with which Eötvös made different experiments in twelve operas that he wrote.

Eötvös' librettos are based on a wide palette of world literature which covers broad geography of events and traditions. It is demonstrated in the dissertation that the Hungarian composer preferred to work with the text exactly in the language of the original, as far as one of the main mission of his was to transfer the peculiar rhythm-melody of each language. The composer subtly selected expressive musical instruments to transmit the "sound" of a specific place of events, its particular atmosphere and color, and also carefully monitored the psychological transformations of heroes and skillfully conveyed the process of changing the status of characters during theatrical opus. Since Eötvös was a sympathizer of the theatre of the eastern model, a special place in his operas is taken by the image of *ritualism*, as well as a permanent place in his works had such psychological states as *melancholy* and *nostalgia*.

The connection between Eötvös' art and the aesthetics of postmodernism was revealed, as evidenced by the abundance of absurd situations in the composer's operas: "theater in the middle of the theater", "conversation of the deaf", the discrepancy between the content of the sounded text and the action on the stage. If

Eötvös's orchestral music rests on Béla Bartók's instrumental heritage, then the above mentioned features of the aesthetics of his theatrical music are similar to the works of another giant of Hungarian music of the twentieth century – G. Ligeti.

Péter Eötvös' art is a worthy continuation of the activities of Hungarian artists who built a national musical culture for a long time – F. Erkel, F. Liszt, Z. Kodály, B. Bartók, Gy. Ligeti, Gy. Kurtág etc. As far as Eötvös' operas are frequently staged nowadays it draws the attention of the whole world to contemporary Hungarian art. The active collaboration of the Hungarian artist with the Western European artistic space enables the foundation of performing and educational "bridges", contributing to the development of contemporary Hungarian academic music.

Keywords: Hungarian musical culture, chamber opera, full-scale opera, musical theater, Japanese theater, kabuki, noh, bunraku, operatic dramaturgy, composition parameters, Péter Eötvös, avant-garde, postmodernism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Сокачик Р. М. «Три сестри» Петера Етвеша. Початок оперної творчості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 3(28). С. 44–53.

2. Сокачик Р. М. «Ангели в Америці» Петера Етвеша: специфіка музично-театральної драматургії, принципи характеристик, трактовка оперного жанру // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. № 4 (33). С. 92–98.

3. Сокачик Р. М. «Концерт для оркестру Б. Бартока: драматургія, концепція та специфіка жанру // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 118. С. 239–248.

4. Сокачик Р. М. «Харакірі» та «Радамес» Петера Етвеша: європейське прочитання японських традицій в оперній драматургії ХХ століття // Українське музикознавство. 2017. Вип. 43. С. 166–176.

5. Сокачик Р. Н. «Харакири» Петера Этвеша: использование японских традиций в начале творческого пути автора // Восточно Европейский научный журнал. 2018. Вып. 5 (33). Ч. 3. С. 17–21.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1 УГОРСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ	24
1.1. Розвиток угорської музичної культури до ХХ століття: витоки та проблеми становлення національної композиторської школи	26
1.2. Угорська музична культура ХХ століття. Основні тенденції розвитку сучасної музики	38
Висновки до першого розділу	66
РОЗДІЛ 2 ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ПЕТЕРА ЕТВЕША ЯК ПРОВІДНОГО УГОРСЬКОГО КОМПОЗИТОРА СУЧАСНОСТІ.....	68
2.1. Етапи становлення творчої особистості Петера Етвеша	68
2.2. Жанрова класифікація творчості Петера Етвеша та деякі композиційно-стильові параметри	75
2.3. Диригентська діяльність Петера Етвеша.....	81
2.4. Педагогічна діяльність Петера Етвеша. Роль «Етвеш-інституту» в розвитку музичної культури Угорщини	84
Висновки до другого розділу	88
РОЗДІЛ 3 ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕТЕРА ЕТВЕША. ПЕРШІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ОБЛАСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ МУЗИКИ	89
3.1. Жанрова класифікація опер Петера Етвеша та їх стильові особливості	91
3.2. Камерні опери «Харакірі» і «Радамес»: японські театральні традиції в оперній драматургії Петера Етвеша	107
Висновки до третього розділу	126

РОЗДІЛ 4 ПОВНОМАСШТАБНІ ОПЕРИ ПЕТЕРА ЕТВЕША «ТРИ СЕСТРИ» І «АНГЕЛИ В АМЕРИЦІ».....	133
4.1. Особливості формування комплексу виразових засобів в опері Петера Етвеша «Три сестри»	133
4.2. Композиційні та стильові особливості опери Петера Етвеша «Ангели в Америці».....	159
Висновки до четвертого розділу	177
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192
ДОДАТКИ.....	212
Додаток А Короткі біографічні відомості про Петера Етвеша	212
Додаток Б Список творів Петера Етвеша	214
Додаток В Інтерв'ю з Петером Етвешем.....	216
Додаток Г Нотні приклади	225
Додаток Д Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження	294

ВСТУП

Дослідження будь-якої творчої постаті, діяльність якої знаходиться в активній стадії, є надзвичайно відповідальним процесом, що вимагає максимальної уваги та обізнаності щодо подій, які відбуваються навколо цієї особи. Складність подібного дослідження посилюється у випадку, коли виникає потреба розгляду творчості сучасного митця в контексті конкретної національної культури. Адже відомо, що сьогодні спостерігається поступовий перехід від *національного* до *глобального* виду культури, згідно чого стираються національні та стилістичні межі, культурні та соціальні відносини набувають *транснаціонального* характеру [114, с. 83]. Однак, коли мова йдеться про представника національної культури, процес становлення якої відбувався за складних історико-політичних умов та зі значним відставанням у часі в порівнянні з іншими національними культурами, подібний розгляд є актуальним та необхідним.

Саме такою є доля угорської музичної культури, в контексті розвитку якої розглядається оперна творчість одного з найбільш значущих театральних композиторів сучасності, Петера Етвеша (угор. Eötvös Péter, нар. 1944).

Без перебільшення, угорська музика вважається одною з найбільш характерних та самобутніх у світі. Її багате ладове розмаїття, мелодійність та особлива ритмічна структура, що впливає безпосередньо з мовлення, надають музиці неповторного колориту, який вирізняє її серед інших національних культур. Недарма угорський народний мелос споконвіків приваблював не лише угорських композиторів: фольклорні зразки цього народу дуже часто ставали основою творів таких визнаних світових класиків як Й. Гайдн, Л. Бетховен, Й. Брамс та ін.

Поки у світі угорська музика довгий час асоціювалася з народно-танцювальними жанрами у стилі так званого *вербункош*, професійна музика країни проходила складні етапи становлення. Знаходячись практично на всіх історичних етапах під гнітом інших держав – під Османською (до кінця XVII ст.), а далі під Габсбурзькою імперіями (до середини XIX ст.), а також під

радянською владою (1947–1989), досягати високих результатів та набути власного обличчя на тлі поступово прогресуючої європейської культури довгі століття було практично неможливим.

Тому, розгляд угорської професійної музики прийнято починати лише з творчості **Ференца Ліста** (угор. Liszt Ferenc, 1811–1886), яскравого представника музики доби романтизму, енергійного композитора, виконавця та культурного діяча. Будучи причетним не лише до угорської, а й до австро-німецької культури, а також маючи можливість удосконалюватися й набувати безцінного досвіду в різних європейських країнах, Ліст першим зумів надати академічності самобутній угорській музиці. Саме йому та його співвітчизнику Ференцу Еркелю (угор. Erkel Ferenc, 1810–1893) угорці завдячують заснування Будапештської музичної академії у 1875 році, уже перші випускники якої, особливо що стосується музичного виконавства, показали результати надзвичайно високого професійного рівня.

Здалось би, був підготовлений фундамент для подальшого успішного розвитку музики в Угорщині. І справді, ХХ століття дарує світовій музичній історії яскраві нові імена угорських композиторів, однак, відомих широкому загалу творчих постатей, порівняно з іншими західноєвропейськими країнами, не так багато. Приміром, у першій половині минулого століття Угорщину у світовій музичній арені представляють переважним чином двоє композиторів – насамперед це основоположник течії *неофольклоризму* в музиці **Бела Барток** (угор. Bartók Béla, 1881–1945), а також **Золтан Кодай** (Kodály Zoltán, 1882–1967), який збагатив музику не лише якісними опусами, а й винайшов принципово новий педагогічний метод, яким донині користуються у світі та який у 2016 році увійшов до списку ЮНЕСКО як частина нематеріальної культурної спадщини людства. Про їх талановитих сучасників, таких як **Лео Вайнер** (угор. Weiner Leó; 1885–1960) чи **Ерне Донані** (угор. Dohnányi Ernő; 1877–1960), які на початку кар'єри подавали навіть більші надії ніж Барток чи Кодай, практично нічого не відомо за межами Угорщини. Більш щасливою виявилась творча доля

угорських композиторів-оперетників цього ж періоду, а саме – **Імре Калмана** (угор. Kálmán Imre; 1882–1953), **Єне Гуско** (угор. Huszka Jenő; 1875–1960) та **Віктора Якобі** (угор. Jacobi Viktor; 1883–1921), твори яких сьогодні активно виконуються та потрапляють під аналіз музикознавців.

Період після Другої світової війни, що знаменується другою хвилею музичного авангарду, подарував угорській та світовій культурі двох наступних великих постатей: **Дьордя Лігеті** (угор. Ligeti György; 1923–2006), якому довелося пройти через безліч життєвих випробувань, але попри все митцю швидко вдалось завоювати належне місце серед європейських колег, та **Дьордя Куртага** (угор. Kurtág György; 1926*), з музикою якого світ почав знайомитися фактично лише починаючи з 1990-х років.

Усі вищезгадані композитори більшою чи меншою мірою представлені у зарубіжному музикознавстві та згадуються також у вітчизняній літературі. Натомість, про сучасний стан угорської академічної музики та про нині творчо активних композиторів-подвижників інформації бракує.

Найвидатнішим угорським композитором сьогодення справедливо вважається **Петер Етвеш**. Він є митцем надзвичайно різноманітного спрямування, а його композиторська та диригентська діяльності мають вагоме значення у світовій музиці, недарма композитор отримав у 2008 році звання «посла угорської музики у світі». Знаходження власного творчого шляху угорським митцем тривало довгі десятиріччя та вимагало неодноразової зміни локації життя та творчості по всій Європі, аж поки не усвідомив остаточно свою місію в галузі музичного театру. На нинішній день Етвеш є автором дванадцяти опер, які включені у постійний репертуар провідних оперних театрів всього світу.

Ставши популярним у світі спершу як диригент, а згодом як оперний композитор, завоювати прихильність угорської публіки виявилось непростюю задачею. Після десятиріч проведених у Німеччині, а згодом у Франції та Нідерландах, лише на початку 2000-х років композитор вирішив повернутися до Угорщини. Будапештську прем'єру його найвидатнішої опери «Три сестри»

(квітень 2000 року) за однойменною драмою А. Чехова угорська публіка сприйняла досить стримано. Лише через сімнадцять років потрапляє знову до репертуару будапештського національного оперного театру етвешівська опера – цього разу з великим успіхом прозвучала опера «Про кохання та інших демонів» за Г. Г. Маркесом (січень 2017 року).

За ті сімнадцять років, які розділяють дві будапештські прем'єри опер, Етвеш встиг багато корисного зробити для підвищення рівня музичного життя у себе на батьківщині. Зокрема, великою популярністю користуються заходи, організовані заснованим ним «Етвеш-інститутом»: концерти сучасної музики, лекції, воркшопи та майстер-класи, публічні зустрічі з видатними запрошеними музикантами з різних куточків світу¹. Справедливо буде визнати, що саме «Етвеш-інститут» підготував угорську публіку до сприйняття сучасної академічної музики. Композитор намагається поступово долучати до співпраці якомога більше угорських музикантів і не зупиняється на досягнутому, поступово розширюючи діяльність свого центру сучасної музики новими видами культурно-освітніх програм.

Незважаючи на неабияку популярність музики Петера Етвеша у всьому світі, в Україні лише віднедавна стало відомим його ім'я у музичному середовищі та, відповідно, досліджень про цю творчу постать у вітчизняному музикознавстві ще не створено. Пропонована дисертація є першим дослідженням про оперну творчість Петера Етвеша в україномовній літературі.

Вищезазначені факти обумовлюють **актуальність** даного дослідження.

До дисертації залучено три камерні, сім повномасштабних опер та два опуси так званого «музичного театру» Петера Етвеша. Однак, через регламентований обсяг роботи аналітично розглядаються лише чотири театральні твори угорського композитора. Важливим завданням дослідження є простеження композиційно-технічної та стильової еволюції П. Етвеша у підході до створення театральних творів. Саме тому, під розгляд потрапили дві ранні камерні опери

¹Інтернет сторінка «Етвеш-інституту», URL: <http://eotvosmusicfoundation.org/?l=hu> (дата звернення 16.01.19)

композитора, а саме «Харакірі» та «Радамес», а також перша повномасштабна опера, яка обумовила всесвітню славу автора – «Три сестри» за п'єсою А. Чехова, та більш пізній, і, водночас, найбільш різноманітний у стильовому плані на наш погляд опус в оперному доробку Етвеша – «Ангели в Америці» за п'єсою Т. Кушнера.

Таким чином, **об'єктом** дослідження стала угорська музична культура та динаміка її розвитку протягом ХХ–ХХІ століття.

Предмет дослідження – оперна творчість Петера Етвеша в контексті розвитку угорської музики зазначеного періоду.

Аналітичний матеріал дисертації складають:

- камерні опери П. Етвеша: «Харакірі» (1973), «Радамес» (1975/1997);
- повномасштабні опери: «Три сестри» (1996–1997), «Ангели в Америці» (2002–2004).

З метою створення максимально вичерпної характеристики творчості П. Етвеша під час дослідження також під розгляд потрапили інші важливі опуси митця, зокрема камерна опера «Без крові» (2014–2015), повномасштабні опери «Балкон» (2001–2002), «Леді Сарашіна» (2007), «Про кохання та інших демонів» (2007), «Трагедія диявола» (2009), «Ліліт» (2012–2013); два опуси в жанрі *музичного театру* – «Перетинаючи міст мрій» (1998–1999), «Золотий дракон» (2013–2014), а також вибрані вокальні, камерно-інструментальні та симфонічні твори П. Етвеша.

Мета дослідження – виявити основні композиційні та стилістичні параметри оперної творчості Петера Етвеша та визначити роль оперної спадщини композитора в контексті розвитку угорської музичної культури другої половини ХХ – ХХІ століть.

Поставлена мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

– розглянути основні етапи розвитку угорської музики ХХ–ХХІ століть, розкрити основні історичні і соціальні чинники, які вплинули на творче життя в Угорщині;

– визначити імена найбільш вагомих творчих особистостей зазначеного періоду, з діяльністю яких пов'язане становлення національної композиторської школи в Угорщині;

– виявити умови зародження жанру опери національного типу в Угорщині та дослідити динаміку його розвитку протягом наступних століть;

– створити особистісний та творчий портрет сучасного угорського композитора Петера Етвеша з визначенням жанрових та образно-тематичних пріоритетів творчості митця;

– здійснити огляд оперної творчості П. Етвеша як провідної в його композиторській діяльності;

– розглянути формування театрального мислення митця на основі детального аналізу двох перших камерних опер П. Етвеша;

– проаналізувати оперу П. Етвеша «Три сестри», яка спонукала композитора зосередитись на жанрі опери;

– розглянути оперу П. Етвеша «Ангели в Америці», визначити особливості виражальних засобів, композиторської техніки, стилістичних прийомів у створенні опери синтетичного типу;

– визначити основні композиційно-стильові параметри оперної творчості Петера Етвеша;

– виявити провідні стильові тенденції в сучасній угорській музиці, розкрити значення діяльності П. Етвеша в її розвитку.

Методи дослідження. Дисертаційне дослідження засновано на комплексному підході, який включає методи сучасного історичного та теоретичного музикознавства. Дослідження творчої особистості та оперної творчості Петера Етвеша у контексті розвитку угорської музичної культури буде здійснюватися на основі декількох підходів.

Оскільки творча постать розглядається в контексті конкретного історичного періоду, *історіографічний* та *культурологічно-контекстуальний* методи дослідження стали в нагоді при визначенні основних етапів розвитку музичної культури Угорщини ХХ – ХХІ століть.

Біографічний метод дослідження є необхідним на різних рівнях виконання даної роботи: як при висвітленні обставин життя Петера Етвеша, так і при ознайомленні з іншими важливими постатями музичної культури Угорщини. Даний метод сприятиме також дослідженню життя й творчості особистостей, з якими пов'язана реалізація творчих задумів Етвеша.

Компаративний метод буде застосовано як при порівнянні умов та особливостей розвитку угорської академічної музики щодо європейських сусідів, так і у співставленні жанрових різновидів опери у творчості П. Етвеша та композиційно-драматургічного підходу до кожного з них.

Крім згадуваних основних методів дослідження, важливу роль відіграють також наступні: *типологічний* і *системний* – при відтворенні жанрової класифікації театральних опусів П. Етвеша; *методи інтонаційного, семантичного, інтерпретаційного, функціонального аналізу* – при дослідженні жанрових та композиційно-драматургічних особливостей опер угорського композитора, які підлягають аналізу в даній дисертації; *генетичний* – при дослідженні техніки використання японських традицій на інтонаційному («Харакірі») та жанровому рівні (театру *но* в опері «Харакірі», *бунраку* в «Радамесі», *кабукі* в «Трьох сестрах»), а також елементів єврейської національної музики, джазу та естрадної музики (в опері «Ангели в Америці).

Теоретичну базу дисертації склали наукові джерела, які можна поділити на кілька груп.

До першої групи належать роботи історичного, історико-музичного та культурологічного спрямування, які допомагають дослідити витоки та етапи становлення угорської національної композиторської школи та створити цілісну картину розвитку угорської музичної культури другої половини ХХ – ХХІ

століть: *історія становлення угорської держави* – І. Бобула [158], Ш. Домановські [163], О. Ворго [223], І. Ромшіч [208], а також п'ятитомник «Угорщина у ХХ столітті» (Magyarország a XX. században) [193]; *історія становлення угорської національної композиторської школи* – Л. Добсаї [164], Б. Саболчі [211–215], *історія заснування угорської національної опери* – О. Борош [159], Д. Ш. Гал [175], А. Неймет [198, 199], Ґ. Тілл [218], Ґ. Вінклер [226–229] тощо.

Наступну групу складає література, присвячена дослідженню *жанру опери*, передусім це праці вітчизняних музикознавців, а саме М. Черкашиної-Губаренко [130–139], О. Корчової [60–62], Л. Неболюбової [82–85], О. Зінькевич [42–49], В. Жаркової [38, 39], Ю. Чекана [126–129], О. Самойленко [98–101], Т. Гнатів [28, 29], І. Богданової [14–17], А. Ставиченко [115], О. Сакало [96, 97], а також роботи А. Кенігсберг [53], Л. Кирилліної [54], Г. Кречмар [64], Г. Кулешової [66, 67], М. Мугінштейн [77], Б. Ярустовського [147, 148].

Окрему групу складає література, присвячена *аналізу творчості Пете́ра Етвеша*. Передусім слід виділити монографічну працю, написану у формі діалогу з П. Етвешем португальського композитора та теоретика Педру Амаралія [166], яка, хоча і без аналітичного матеріалу, містить багато цінної інформації щодо композиційних ідей та умов створення переважної більшості опер П. Етвеша. Сама же ідея створення такої книги належала професорці страсбурзького університету музики (Франція), Марті Грабоц – угорській музикознавиці, одній з перших хто почав досліджувати творчість угорського митця. Саме під її редакцією вийшла збірка статей французькою мовою під назвою «Les opéras de Peter Eötvös Entre orient et occident» [188], матеріал якої був підготовлений студентами та аспірантами професорки. Крім названих головних джерел, ряд статей, рецензій та відгуків про творчість П. Етвеша наступних авторів сприяли даній роботі: Ф. Альбера [149], Р. Бекельс Вільсон [156], Ш. Фрікке [172], А. Келер [184], М. Кункель [185], К. Медері [195], М. Ніфелер

[200], Е. Пінтер [203], Ж. Роде [206], Е. Рельке [207], Р. Ульм [220], Т. Ваці [224] тощо.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній вперше в українському музикознавстві:

- досліджено творчість угорського композитора Петера Етвеша;
- розглянуто діяльність видатних діячів національної музичної культури, які сприяли становленню національної композиторської школи в Угорщині;
- розкрито умови зародження жанру опери національного типу і особливості її подальшого розвитку;
- охарактеризовано творчий портрет сучасного угорського композитора Петера Етвеша, визначено жанрово-стильову й образно-тематичну своєрідність його творчості;
- здійснено огляд оперної творчості П. Етвеша як провідної в його композиторській діяльності;
- розкрито процес формування театрального мислення П. Етвеша на основі аналізу його перших камерних опер «Харакірі», «Радамес»;
- проаналізовано оперу П. Етвеша «Три сестри», яка спонукала його зосередитись на жанрі опери;
- розглянуто оперу П. Етвеша «Ангели в Америці», особливості виражальних засобів, композиторської техніки, стилістичних прийомів у створенні опери синтетичного типу;
- визначено основні композиційно-стильові параметри оперної творчості Петера Етвеша;
- виявлено провідні стильові тенденції в сучасній угорській музиці, розкрито значення діяльності П. Етвеша в її розвитку.

Практичне значення отриманих результатів. Відкриття нової композиторської постаті для вітчизняного музикознавства робить можливим подальше дослідження творчості даного композитора через курсові та дипломні роботи, а також дисертаційні дослідження. Пропоноване дослідження доводить, що крім

оперного доробку, цінним предметом для досліджень творчості П. Етвеша може слугувати величезна кількість опусів інших жанрів автора. Творчість цього композитора підлягає дослідженню не лише в контексті угорської культури, а й у контексті світової музики загалом.

Хоча й пропонована робота акцентується на творчій постаті Етвеша з глибоким проникненням до його оперної спадщини, вона створює також узагальнюючу панорамну картину угорської музичної культури. Дослідження відкриває невідомі для українського музикознавства покоління композиторів, заохочуючи таким чином до наукового розгляду інших постатей цієї національної культури.

Результати дослідження можуть бути використані у вищих мистецьких навчальних закладах: у курсах історії світової музики, історії сучасної музики, історії культури етносів України, теорії сучасної композиції, оперної драматургії; розгляд диригентської діяльності Етвеша може бути корисним у курсах музичної інтерпретації на виконавських факультетах.

Зв'язок теми з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Тему дисертації остаточно затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол №4 від 24.11.17). Дослідження відповідає комплексній темі № 9 «Історія світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ (2015–2020 рр.). На основі матеріалу дисертації розроблено спеціалізований навчальний курс «Оперна творчість Петера Етвеша у контексті угорської музики другої половини ХХ – ХХІ століть».

Апробація результатів дисертації. Дослідження оперної творчості П. Етвеша розпочалося в 2015 році та було обговорено на засіданнях кафедри історії зарубіжної музики, а в подальшому – на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

До початку роботи над дисертацією та протягом дослідження були розглянуті також композиторські методи інших угорських композиторів – попередників П. Етвеша, що допомогло створити цілісну картину угорської музики від ХХ століття до сьогодення. Так, даній дисертації передувала магістерська робота «*Концерт для оркестру* Б. Бартока: драматургія, концепція та специфіка жанру». У вересні 2016 року, в рамках фестивалю сучасної музики *Kyiv Contemporary Music Days (КСМД)*, за участі дисертанта була організована українська прем'єра Концерту для скрипки та оркестру Дьордя Лігеті. Основні положення дисертаційного дослідження були викладені на конференціях: П'ятнадцята («Музичний твір в аурі інтерпретацій», 3–5 квітня 2015 року) та Шістнадцята («Композиційно-драматургічна єдність музичного твору», 1–3 квітня 2016 року) науково-практичні конференції українського товариства аналізу музики; П'ята міжнародна науково-практична конференція «Національні оперні та балетні традиції у європейському контексті» (27–29 квітня 2015 року); Шоста міжнародна науково-практична конференція «Класична і сучасна опера: проблеми музично-сценічного втілення» (24–26 лютого 2016 року); XIII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (17–19 березня 2017 року).

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано п'ять статей, з яких чотири – у спеціалізованих наукових збірках, затверджених МОН України [105–108], і одна – в зарубіжному виданні, внесеному до міжнародної наукометричної бази даних [109].

Структуру дисертації зумовлено логікою розкриття теми. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів (десяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел і додатків. Список використаних джерел налічує 231 позицію (з них 82 – іноземними мовами). Загальний обсяг дисертації складає 295 сторінок (основний текст – 178 сторінок).

РОЗДІЛ 1

УГОРСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА XX–XXI СТОЛІТЬ.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Угорщина розташована в самому серці Європи, обмежена з двох боків горами – Альпами на заході та Карпатами на сході. Ця невелика за територією країна, з надзвичайно бурхливою передісторією заснування та формування, у чималих параметрах вирізняється з-поміж своїх сусідів-європейців, викликаючи враження унікального та колоритного «острову» на континенті.

Історія цього народу вражає своєю подієвістю, злетами та падіннями, величезною кількістю змін влади та режимів правління на всіх етапах становлення, починаючи вже з найперших згадок про нинішню територію Угорщини². Як відомо, самі угорці проникли у Середнє Подунав'я наприкінці IX століття³. Вони поступово завоювали Паннонський басейн – з цього моменту й бере свій початок історія угорського королівства, першим правителем якого став Іштван з династії Арпадів, який зумів створити міцну християнську державу, розквіт якої припадає на XIII століття⁴. Королівство поступово поширило свою владу також на Словаччину, Трансільванію, Хорватію та Закарпаття. Після смерті останнього короля з древньої династії Арпадів (Ендре III (або ж Андрій III); 1290–1301) розпочалася довга пора роздробленості держави з численними бо-

² Перші писемні згадки про регіон, який нині є територією Угорщини, відносяться до VI століття до н.е., з яких можна дізнатися про велику кількість племен, які заселяли цей край: іллірійці, фракійці, кельти, даки, сармати – лише кілька з них. Територія Задунав'я, заселена кельтами та перетворена на провінцію Римської імперії з назвою Паннонія, мала велике військово-стратегічне значення на рубежі нашої ери. Процес прийняття християнства розпочався ще в III столітті н.е.. Наприкінці IV століття, через численні напади варварів, римляни були вимушені залишити територію Паннонії, яка стала заселена гунами, а держава, створена ними, найбільшої могутності зазнала за часи панування Аттіли та розпалася після його смерті в 453 році [158, с. 10–26].

³ Угорці (або мадяри), за визначенням багатьох вчених-істориків, є союзом угорських та тюрських племен, які кочували в заволзьких степах Південного Уралу та на території сучасного Башкорстану.

⁴ Під проводом князя Арпада союз угорських племен, подолавши Карпати в кінці 890-х років, розташувалися в Подунав'ї, захопивши згодом Затисся, долини Мароша і Тиси, межиріччя Мароша і Дунаю; а в 902–908 – підкорили Великоморавську державу. Прийняття християнства відбулося за ініціативою короля Іштвана I Святого наприкінці X століття.

ротьбами за престол. Якщо під час правління короля Матяша гніт зі сторони турків утримувався, то після його смерті значна частина Угорщини була ними захоплена⁵. Таким чином, після поразки угорських військ під Могачем, центральна частина Угорщини потрапила під владу Османської імперії, західні та північно-західні землі - під австрійських Габсбургів, а у східній частині колишнього королівства утворилося князівство Трансільванія, що перебувало у васальній залежності від султана⁶.

Протягом довгих наступних століть Угорщині не вдавалося набувати повноцінної незалежності. Війни, революції, постійні зміни режимів та статусу держави не могли не відобразитися на свідомості населення та безпосередньо впливали на можливість (чи скоріш «неможливість») побудувати власну національну культуру⁷. Не буде перебільшенням визнання того факту, що лише після розпаду Радянського Союзу та набуття незалежності (1989 р.) мистецьке життя Угорщини почало заново «дихати» та, повертаючись назад до своєї історії, відбирати й усвідомлювати «власне обличчя».

Особливо нелегко було Угорщині скласти мозаїку своєї музичної історії, віднайти свої корені, які постійно перепліталися з іншими національними культурами. Орієнтирами служили кілька видатних імен, які визирали з історичного потоку та представляли «справжнє угорське» у світовій музичній арені. Першим таким орієнтиром, як відомо, стала творча постать Ференца Ліста, з іменем якого асоціюється заснування угорської національної композиторської школи. Про його сучасників, які також стали причетними до створення цієї національної школи, а тим паче про їх попередників, інформації у вітчизняному музико-

⁵І. Матяш Гуняді, або часто Матвій Корвін (угор. Hunyadi Mátyás, в народі просто називали король Матяш – угор. Mátyás király; 1443–1490) – угорсько-хорватський король з 1458 року, з династії Гуняді, який також претендував на ряд тронів інших країн, в тому числі Галицько-Волинського Князівства.

⁶Битва при Могачі (угор. *Mohácsi csata*) – битва, що відбулась 29 серпня 1526 року, в результаті якої османські війська розгромили об'єднані війська угорців та хорватів під проводом Лайоша II та захопили Середньодунайську рівнину.

⁷Кінець XVII – середина XVIII століть територія Угорщини є провінцією Австрійської імперії; 1867–1918 – Австро-Угорщина; Угорська Демократична Республіка, Угорська Радянська Республіка, Королівство Угорщина (1920–1944); Угорщина (1944–1945); Угорська Народна Республіка (1947–1989), Республіка Угорщина, Угорщина (з 2011 року).

знавстві бракує. Пропоноване дослідження значно розширює іменний ряд угорських композиторів передусім ХХ–ХХІ століття, а також частково доповнює важливими фактами, подіями та визначними іменами попередні епохи цієї національної культури.

1.1. Розвиток угорської музичної культури до ХХ століття: витоки та проблеми становлення національної композиторської школи

Вагому роль у розвитку угорської академічної музики на всіх етапах становлення відігравав фольклор. Елементи цієї колоритної національної музики у поєднанні з ритмомелодикою угорської мови визначали основний жанровий багаж професійної музики з початків становлення. Адже ця своєрідна мова, яка не схожа на жодну іншу з європейських мов, закладена глибоко у свідомості носіїв, часто диктує ритмічний та інтонаційний склад музики, певною мірою наперед програмуючи музичний розвиток⁸.

З прийняттям християнства наприкінці Х століття елементи угорської народної музики «старого стилю» проникали навіть у музику релігійного змісту⁹. Внаслідок згаданих уже численних війн, переходу території нинішньої Угорщини під владу різних імперій, довгими століттями про розвиток професійної музики в Угорщині не могло йтися мови. Тільки після звільнення території країни від турків спостерігалось певне пожвавлення в розвитку мистецтва. В першу чергу тут слід згадати мистецтво *куруців* (угор. *kuruc*) – так званих солдатів, які об'єдналися в боротьбі проти Габсбургів. Саме в середовищі куруців виник стиль народного музикування **вербункошу**, який на довгий час став основою професійної музики в Угорщині¹⁰. Першим застосувала цю манеру відома трій-

⁸ Угорська мова (рідше мадярська; угор. *magyar nyelv*) належить до фіно-угорської сім'ї мов та разом з мовами ханти і мансі (поширені в західному Сибірі) складає угорську групу.

⁹ Класифікацію народних пісень на «старий» та «новий» стиль заснував Б. Барток, докладніше в його книзі «Угорські народні пісні» [154].

¹⁰ Вербункош (угор. *verbunkos*) – слово німецького походження (від слова *Werbung*, що має різне значення, в даному випадку – «запрошення», «заманювання»), являв собою танцювальну музику, подібну до танцю чардашу, також віртуозного характеру та перемінно-

ка композиторів, яких в угорському музикознавстві переважно згадують колективно – Бігори-Лавотта-Чермак¹¹. Вони робили ставку на вербункош як на своєрідну інтонаційно-ритмічну «перспективу», з чого може вибудуватися нарешті угорська національна музична культура. Однак, цей стиль так і не прижився у великих жанрах академічної музики, а у вигляді інструментальних та вокально-інструментальних мініатюр побутував переважно у салонному середовищі та набував популярності як у народному, так і в аристократичних колах.

Фольклор відіграв важливу роль зокрема у театральній музиці національного типу, про процес формування якої детально описується в книзі історика Л. Добсаї [164]. Незважаючи на те, що театр навіть як установа в Угорщині з'явився доволі пізно у порівнянні з західноєвропейськими сусідами, він відіграв вагомую роль у розвитку академічної музики в країні. Адже жанри театральної музики, насамперед через свою видовищність, заманювали публіку та виховували її смак, демонструючи найкращі приклади європейської музики. Спершу це були угорські переклади зарубіжних шедеврів, а згодом з'явилися власне угорські театральні опуси, які дали змогу відчувати «справжнє угорське» в музиці.

У місті Пожонь (угор. Pozsony, нині Братислава) уже з середини XVIII століття організувалися спектаклі зусиллями італійських та німецьких театральних труп. З 1774 року в місті Шопрон (угор. Sopron) віденськими трупами вже ставилися опери (в т.ч. опуси Перголезі та Моцарта), а Пештський Німецький театр уже в 1793 році демонструє угорській публіці «Чарівну флейту» Моцарта - через два роки після прем'єри видатного опусу¹². У цьому десяти-

го темпу, що мав призначення закликати угорських селянських парубків до військової служби. Часто приписують цей стиль циганському музикуванню, оскільки більшість виконавців вербункошу мала ромське походження. Побутовували у двох різновидах: сольний та хороводний (на початковому етапі виключно в солдатському середовищі). Відомо, що такі класики світової музики як Й. Гайдн, Ф. Еркель, Ф. Ліст, Й. Брамс та ін. активно застосовували названий стиль у своїх опусах [164].

¹¹ Янош Бігори (Bihari János; 1764–1827), Янош Лавотта (Lavotta János; 1764–1820), Онтол Чермак (Csermák Antal; 1774–1822).

¹² Пештський Міський Німецький Театр (угор. Pesti Városi Német Színház) функціонував з 1812 по 1849 рік; з 1833 по 1839 рік директором цього закладу був Ференц Еркель.

тиріччі створюються театральні товариства в місті Пешт та Коложвар (Клуж-Напока, рум. Cluj-Napoca, угор. Kolozsvár), які зусиллями політичного та культурного діяча *Міклоша Весселені* (угор. Wesselényi Miklós) швидко завоювали статус провідних «театральних центрів» Австрійської імперії. З 1810 року стали також популярними театральні товариства менших угорських міст, таких як Мішкольц (Miskolc), Кечкемийт (Kecskemét) та Комаром (Komárom).

Угорськомовна опера з'явилася відносно пізно – лише у 80-х роках XVIII століття [212]. До 1884 року оперного театру на території Угорщини ще не було та перший заснований драматичний театр ще теж не встиг повністю розкритися у своїй діяльності, тому перші експерименти угорськомовних постановок проводилися виключно у приватних графських маєтках¹³. Більшість музикознавців першою угорськомовною оперою вважає комічну оперу **Йожефа Чуді** (угор. Chudy József; 1753–1813) *«Принц Пікко та Ютка, дочка хана»* (угор. «Pikkó herceg és Jutka Perzsi»), яка була поставлена в Пешті в 1793 році [164]¹⁴. Однак, через втрату практично всього обсягу нотного матеріалу, інша частина дослідників першим достовірним угорськомовним прикладом цього жанру все ж вважає оперу *«Втеча короля Бела»*, яка була написана в 1812 році композитором **Йожефом Ружицьким** (угор. Ruzitska József; 1775–1823), музика якої збереглася та є прикладом досконалої опери, в якій професійно поєднані угорські елементи (в т.ч. риси вербункошу) з тогочасною актуальною європейською композиторською технікою¹⁵. Через яскраву патріотичну тематику опера спершу була забракована цензурою та показана лише через три роки після створення, у 1815 році. Цей опус з успіхом виконувався також в інших невеликих містах Угорщини аж до 1829 року.

¹³ Перший угорський національний драматичний театр був заснований 22 серпня 1837 року; до 1840 року називався Пештським Угорським Театром. (Pesti Magyar Színház).

¹⁴ Тут і надалі по тексту переклад з угорської – наш (Сокачик Р.)

¹⁵ Угор. «Béla futása»; лібрето Шандора Кішфалуді (Kisfaludy Sándor) та Яноша Ковтші Патко (Kótsi Patkó János) за п'єсою німецького драматурга Августа фон Котцебю (нім. August von Kotzebue).

Наступною вагомою угорською оперою став написаний у 1829 році опус «Вибір короля Матяша» (угор. «Mátyás király választása») композитором **Дьордем Арнольдом** (угор. Arnold György; 1781–1848), також на історично-визвольний сюжет, який, на відміну від опери Ружицького, отримав гостру критику сучасників.

Загалом робота в області театральної музики названого періоду велася у двох напрямках в Угорщині: з одного боку творили вищезгадані композитори, які перш за все ставили перед собою мету винайдення національного типу опери, а з іншого – низка не менш талановитих митців асимілювалися у сформоване уже західноєвропейське театральне середовище, їхня біографія пов'язана більше з Віднем та іншими європейськими культурними центрами, а їхні творчі ідеї знайшли втілення у німецькому зінгшпілі, мелодрамі, баладній опері тощо¹⁶. Першим композитором, хто шляхом синтезу намагався у своїй творчості винайти компромісний тип опери – більш гнучкі й перспективні форми європейського зразку з угорським інтонаційним наповненням, був **Ференц Еркель**, різностороння творчість якого у подальшому вимагає окремої розмови впродовж цього розділу [164].

Поряд із появою театру, не менш важливу роль у музичному житті країни відіграли також розвиток шкіл та приватне викладання. На 1826 рік в Угорщині налічувалися вже кілька десятків музичних шкіл, а в місті Коложвар була заснована перша *консерваторія*¹⁷. У цей же час з'являються перші теоретичні роботи педагогічного спрямування, серед яких найбільш вагомою професійною літературою стало періодичне видання «Музичні сторінки» (угор. *Zenei lapok*), перший номер якого вийшов у світ у 1860 році [163].

Незважаючи на значні досягнення у сфері музичного виконавства та педагогіки, у плані композиторського мистецтва Угорщина продовжувала значно відставати від західної Європи, що пояснюється зокрема тим, що очікування

¹⁶ Особливо успішним виявився в написанні опер у стилі зінгшпілю Янош Фус (Fusz János; 1777–1819), найвидатнішою оперою якого стала «Пірамус і Фісба» за Овідієм, прем'єра якої відбулася в місті Пожонь.

¹⁷ В Угорщині до сьогодні так називають музичні заклади середнього рівня.

щодо перспектив вербункошу в професійній музиці так і не виправдалися. Однак слід зазначити, що цей колоритний музичний стиль повністю проник у сферу угорської популярної пісні та продовжував бути популярним як у дворянському, так і в селянському середовищі¹⁸.

Ближче до перетину ХХ століття музичне життя відчутно розділилося на три прошарки: більш вузьке коло освічених громадян, які віддавали перевагу зарубіжним мистецьким шедеврам; тим часом представники середнього прошарку під якісною музикою розуміли виключно угорську *ноуту* (пісню) та циганську творчість; у сільських місцевостях шанували народну творчість, зберігали давні традиції, хоча й глибинний пласт фольклору поступово зазнавав відчутного впливу танкової музики нового стилю.

Ознайомлення угорської публіки зі світовими шедеврами завдячувати можна передусім двом особам – **Ференцу Еркелю** (угор. Erkel Ferenc; 1810–1893) та **Яношу Ріхтеру** (угор. Richter János; 1842–1916), останній із яких був тривалий час головним диригентом Пештської національної опери та зробив величезний внесок у популяризацію угорської музики за кордоном. Саме Ріхтер здійснив прем'єру шанованого й сьогодні твору угорського класика – *Симфонії ре-мінор* Ерне Донані, а також *Кошут-симфонії* Бели Бартока. Ріхтер своєю активною діяльністю підготував ґрунт для плідної праці в будапештській опері Густава Малера, який в Угорщині провів три роки (1888–1891). Відомо, що наступним за австрійським маестро, цей заклад очолив талановитий угорський диригент Артур Нікіш (Nikisch Artúr; 1855–1922), за період діяльності якого будапештська опера досягла свого найвищого розквіту.

Окремої уваги заслуговує творчість **Ференца Еркеля** у створенні національної угорської музичної культури. Важливість цієї постаті можна порівняти з фігурою М. Глінки в Росії, чи С. Монюшка у Польщі. Цей талановитий композитор, автор монументальних творів, приніс велику жертву угорській культурі, відклавши протягом свого життя чимало разів особисті творчі інтереси, за-

¹⁸ Цей жанр популярної пісні в Угорщині набув окремого терміну «*nóta*» («ноута»), який аналогічно застосовується в іноземній літературі, без перекладу.

йнявшись створенням музичних закладів у себе на батьківщині, підняттям рівня виконавства й культурної свідомості нації. Перша половина його життя була пов'язана з містом Пожонь, а згодом, як уже було зазначено раніше, став директором провідних закладів та колективів угорської столиці¹⁹.

Його композиторська діяльність зосереджувалась переважно на театральній музиці, хоча є також автором надзвичайно великої кількості сольної та камерно-інструментальної музики, а також опусів для хору. Його опери стали прикладом не лише для його сучасників та учнів: театральна музика композитора останнім часом все частіше стає предметом досліджень в Угорщині та поза її межами²⁰. Цьому особливо сприяє англомовна електронна інтернет-сторінка, присвячена Еркелю, де розміщені всі партитури його опер, а також лібрето з перекладами на англійську та німецьку мови²¹.

З великої палітри театральної музики композитора, практично кожна з яких присвячена певному персонажу історії Угорщини, особливе місце займають три опери, лібрето до яких були створені письменником, драматургом та актором Бені Егреші (угор. Egressy Béni; 1814–1851): «Марія Баторі»²², «Гуняді

¹⁹ Потомок голландця ван Еркеля. Навчався у видатного піаніста та композитора, Генріка Клайна в місті Пожонь. З ранніх років концертував як піаніст та викладав фортепіано (1828–1835), а також служив капельмейстером (з 1890 року в м. Коложвар). В 1835 році переїхав у Пешт, де став диригентом *Угорського Театрального Товариства*. З 1838 по 1890 рік був диригентом та художнім керівником Угорського національного театру, керував Пештським філармонійним товариством з часу його заснування (1853) до 1871 року. З 1868 року займав посаду керівника Всеугорського об'єднання хорових колективів; 1875–1889 – професор класу фортепіано Будапештської музичної академії. Разом з Ференцом Лістом, став ініціатором заснування Угорського оперного театру, що вдалося реалізувати в 1884 році [152].

²⁰ Еркель є автором десяти опер: «Марія Баторі» (1840), «Ласло Гуняді» (1844), «Ержебет» (1857), «Банк бан» (1861), «Шарольта» (1862), «Довжа Дьордь» (1867), «Бранкович Дьордь» (1874), «Безіменні герої» (1880), «Король Іштван» (1885), «Кемень Шімон» (незакінчена).

²¹ Головний редактор сторінки – Тібор Толіан (угор. Tallián Tibor; 1946*), один з головних музикознавців Угорщини, хто спеціалізується на творчості Ф.Еркеля. Джерело доступу сторінки: http://www.zti.hu/erkel/erkel_en.htm (дата звернення: 16.01.19).

²² угор. «Vátori Mária», опера в двох діях; прем'єра відбулася 8 серпня 1840 року в Національному оперному театрі Пешта. Події відбуваються в XII столітті, розкривається образ угорської благородної дами, яка потрапляє до королівського двору, де, пройшовши через інтриги та зради, трагічно гине.

Ласло» та «Банк бан»²³. Для ранньої оперної творчості композитора характерним є звернення до стилю популярних тоді європейських майстрів – Белліні, Майєрбера та Верді, а що стосується більш пізніх опусів, то в них помітним стає вплив вагнерівського підходу до жанру з декламаційним типом вокального мелосу та застосуванням лейтмотивної системи (особливо в опері «Бранкович Дьордь») [227, с. 554].

Першою оперою Еркеля була «Марія Баторі», прем'єра якої відбулася у 1840 році. Цінність цього опусу, який витриманий в італійсько-німецькій оперній манері, на думку музикознавців, криється насамперед в увертюрі опери, яка вважається водночас початком становленням угорського симфонізму [164]. Однак, справжній успіх композитору принесла опера, написана в 1844 році – «Гуняді Ласло», що пов'язано передусім з передреволюційними політичними обставинами²⁴. Ця опера швидко завоювала прихильність не лише столичної еліти, а й провінцій Угорщини, адже вперше в музичній історії цієї країни була продемонстрована велика опера угорською мовою із застосуванням характерних угорських ритмоінтонацій.

На вищеназваних опусах успішний період діяльності Еркеля як оперного композитора фактично завершується. В 1860-х роках композитор продемонстрував невдалий експеримент в області комічної опери: створена ним опера «Шарольта» (угор. «Sarolta») не виправдала очікування сучасників композитора. Як уже було зазначено, у своїй пізній творчості композитор зазнав впливу Р. Вагнера, за прикладом якого застосовує лейтмотивну систему. До цього періоду відносяться його опери «Бранкович Дьордь» (1874), «Безіменні герої»

²³ угор. «Bánk bán», опера в трьох діях, створена на основі однойменної драми видатного угорського письменника доби романтизму, Йожефа Котоно (угор. Katona József). Повна версія опери була виконана вперше в Національному оперному театрі в березні 1861 року, більш ніж через 10 років після її написання. Перш ніж приступити до сценічної реалізації, опера, як і літературний оригінал, пройшла через чимало цензур.

²⁴Опера базується на сюжеті про історичну особу, Ласло Гуняді, старшого брата майбутнього короля Матяша, який був обманутий тогочасним королем Ласло V та в захист якого народ об'єднався і спричинив революцію.

(1880), «Король Іштван» (1885), «Кемень Шімон» (незакінчена) – опуси зі сміливими експериментами, однак не оцінені сучасниками угорського митця [152].

Хоча й список заслуг Еркеля перед угорською музикою є величезним, все ж можна виділити три основні сфери його прогресивної діяльності:

– *організаторська*: перш ніж заснувати в 1884 році оперний театр, першим зайнявся розширенням оркестру існуючого уже драматичного театру, в якому вдалось йому створити окрему оперну секцію та взятись за відбір і реалізацію європейського оперного репертуару;

– *виконавська діяльність*: був піаністом-віртуозом, давав концерти по всій Угорщині; як блискучий диригент, першим знайомив угорську публіку з новинками європейської музики;

– *композиторська діяльність*: став засновником угорської національної опери, його опера «Банк бан» справедливо вважається першою справжньою національною оперою, яка й донині виконується також за межами Угорщини. Нагадуємо, що Ференц Еркель є автором музики національного угорського гімну на текст Ференца Кельчеї (Kölcsey Ferenc; 1790–1838) – «Isten áldd meg a magyart» («Боже, благослови Угорщину»).

Як у вітчизняному, так і в зарубіжному музикознавстві, уваги до творчості Ференца Ліста (угор. Liszt Ferenc; 1811–1886) приділяється достатньо. Це є перший угорський композитор, якому вдалося вивести угорську музику до міжнародного академічного рівня. Пропоноване дослідження не ставить перед собою мету детального розгляду творчості Ф. Ліста, однак виникає потреба наголосити на його зв'язок з Угорщиною, зокрема його безпосередній вплив на розвиток музичного життя в країні²⁵. Як відомо, талановитому митцю щастило з самого дитинства контактувати з визначними творчими особистостями світового рівня. Серед його педагогів були К. Черні, А. Сальєрі, А. Діабеллі, які уможливили різнобічний розвиток юного таланту. Будучи вже віртуозом світового масштабу, серед друзів Ліста були Ф. Шопен, Ж. Санд, Г. Берліоз, В. Гюго,

²⁵ Адже, як відомо, більшу частину свого життя композитор провів за межами Угорщини та власне угорською мовою він володів посередньо.

Г. Гейне, А. Мюссе та ін., спілкування з кожним із них розширювали творчі горизонти угорського митця. Без сумніву, весь цей досвід відобразився на його багатому композиторському доробку.

Мабуть, вперше у 1838 році прокинулися патріотичні емоції у молодого музиканта, який уже встиг завоювати світову славу. Саме тоді, під час повені який опустошив значну частину угорського краю, Ліст влаштував благодійні концерти для постраждалих. Л. Добсаї в своїй книзі «Історія угорської музики» приводить цитату з листа Ліста до французького скрипача Ламбера Массара, у якому угорець признається, що довгий час своєю батьківщиною він звик сприймати Францію, однак під час трагедії він «пригадав та відчув, де саме його рідний край» [164]. І справді, у своїх подальших діяльностях – як у композиторській, так і в суто організаторській, Ліст щоразу підкреслював свою угорську приналежність, продовжуючи водночас бути відкритим до всіх європейських новацій. Недарма великий угорський поет М. Верешмарті називав Ліста «видатним музичним представником всього світу»²⁶.

Між 1840 та 1850 роками Ліст давав феєричні концерти в багатьох містах Угорщини, його вітали повсюди як генія, виражали гордість за нього як за співвітчизника. Поступово композитор знайомиться з музичною ситуацією в себе на батьківщині, налагоджує контакту з місцевими музикантами та влаштовує концерти з творів угорських композиторів у Європі. Зокрема, на одному з концертів у Відні (травень 1846 року), з великим успіхом публіка зустріла увертюру до опери «Гуняді Ласло» Ференца Еркеля. Ще не оселившись у Пешті, Ліст навіть на відстані сприяв створенню більших та менших культурних закладів в Угорщині, часто замість себе з конкретними дорученнями відправляючи до угорської столиці свого учня, Ганса фон Бюлова.

Ближче до 1950-х років Ліст вникає в угорську народну творчість, усвідомлює перспективи вербункошу в своїй творчості, зокрема у фортепіанній, інтонації якого він міг чути часто в дитинстві від циганських музикантів у рід-

²⁶ „hírhedett zenésze a világnak” (Vörösmarty Mihály).

ному місті Добор'ян. Ведучи також музично-критичну діяльність, він не міг не обґрунтувати свої міркування у статтях з детальним описом ладових особливостей цього народного стилю. Збірка його статей у 1859 році була оформлена в книгу, яка вийшла у світ із назвою «Про циган та їх музику в Угорщині», яка викликала низку бурхливих реакцій у Пешті та налаштувала на довгий час угорську пресу проти Ліста, який у відповідь себе визнавав «правдивішим угорцем, ніж будь-хто серед *ворогів*» [164]²⁷.

З 1870 року остаточно оселяється у Пешті, деякий час ще продовжуючи свою діяльність паралельно в Римі та Ваймарі. Саме в той період і виникає ідея заснування музичної академії в Будапешті, яку йому вдалося реалізувати спільними зусиллями з Ференцем Еркелем. Незважаючи на протести маестро, при заснуванні академії у березні 1875 року, саме його назначають ректором академії, а Еркель став його заступником. Разом вони зуміли побудувати якісну освітню систему закладу, запросивши ряд прекрасних педагогів. Зокрема, саме Ліст запросив на фортепіанний факультет викладачем свого учня Іштвана Томана (угор. Thomán István), а також Яноша Кеслера (угор. Koesler János), які згодом стали викладачами-наставниками Бели Бартока.

Таким чином, помітним стає зв'язок між двома угорськими геніями (Лістом та Бартоком) не лише в плані творчості, а й створюється свого роду «міст» через конкретні особи, з якими обоє мали змогу співтворити. Варто визнати, що без безпосередньої (а також посередньої) діяльності Ліста виконавство в Угорщині не могло би досягнути такого блискучого рівня, як це вдалося досягнути уже до кінця ХІХ століття, а також не міг би відбутися такий помітний прорив у композиторській творчості країни, як це сталося на початок ХХ століття.

Якщо говорити про композиторську творчість Ліста, то досить важко віднайти той конкретний момент, з якого розпочинається його активне звертання до надбань угорського народу та його якісне застосування у своїй музиці. Звичайно, певною мірою у цей список уже можна віднести його ранні фортепіанні

²⁷ Остаточна редакція з'явилася в 1881 році.

фантазії в угорському стилі 1830-х років, якими він чарував публіку під час своїх гастролей. Однак, варто визнати, що вони, як за своїми зовнішніми признаками, так і в емоційному плані, є зразками лише технічних навиків у роботі з «чужими» мотивами, оформлені бездоганно у стильній концертній манері. Цікавим є дослідження угорського музикознавця Золтана Гардоні, який простежив еволюцію від «угорського мотиву» до «угорського стилю» в творчості Ф. Ліста [176]. Дослідник зауважує, що угорська *тема* в музиці Ліста 1850-х років переосмислюється: в ній він уже композитор не обмежується зовнішніми віртуозними проявами, а проникає психологічно глибше, звертаючись до конкретних історичних подій та образу знакових осіб (симфонічні поеми «Плач за героями» (1849)²⁸, «Угорщина» («Hungaria»; 1854), «Misa solemnis» (Естергомська меса; 1855) тощо). У слухача не виникає сумніву в тому, що звучить саме *угорська* музика, - він впізнає мотиви того ж вербункошу, який пройшов крізь століття, але довгий час асоціювався лише з популярною музикою. Саме Лісту вдалося зробити те, що для попередників здавалося неможливим: закласти у жанри академічної музики інтонації вербункошу без зайвої показовості та віртуозності, відчутти і підкреслити саме *той* елемент цього стилю, який додасть музиці угорського образу.

Отже, особа Ф. Ліста є яскравим прикладом того, що патріотом можна бути навіть не знаходячись постійно у *своїй* країні та навіть не володіючи досконало державною мовою. Інтенсивна праця, творча діяльність, направлена на розвиток та благо своєї батьківщини, є найбільш достовірним доказом патріотизму.

Повертаючись назад до розвитку угорського музичного театру як одного з найважливіших процесів у становленні національної угорської композиторської школи наголошуємо, що, на відміну від свого співвітчизника Ференца Еркеля, Ференц Ліст, за винятком юнацької опери «Дон Санчо, або Замок любові», жанрам театральної музики особливої уваги не приділяв. Угорську оперу створюю-

²⁸ Створений під враженням від поразки під час визвольної боротьби 1848 року.

вали разом з Еркелем маловідомі українському музикознавству митці, опуси яких збагачували репертуар будапештського театру та стали фундаментом для творчості наступних поколінь. Серед таких композиторів були **Дьордь Часар** (угор. Császár György, 1813–1850), **Терн Кароль** (угор. Thern Károly, 1817–1886), **Еде Сігліґеті** (Szigligeti Ede; 1814–1878), **Йожеф Сердогелі** (Szerdahelyi József; 1804–1851), **Бені Егреші** (Egressy Béni; 1814–1851) та **Густав Фаї** (угор. Fáy Gusztáv, 1824–1866). Значна кількість театральних опусів належить талановитому та визнаному композитору **Мігалю Мошоні** (угор. Mosonyi Mihály, 1815–1870). Однак, в той час як Еркель намагався мадяризувати запозичені від західноєвропейських колег оперні жанри, Мошоні принципово відмовлявся від зарубіжних традицій та прагнув опиратися виключно на фольклорні джерела, внаслідок чого його твори значно програвали у порівнянні з творчістю колег. Дещо щасливішою видалася творча доля цікавого угорського оперного композитора польського походження **Ференца Допплера** (угор. Doppler Ferenc, 1821–1883). Його твори знаходилися у постійному репертуарі угорських театрів, а також віталися за кордоном.

Мабуть, єдиним композитором, опери якого наблизились до рівня творчості Еркеля, був **Кароль Гольдмарк** (угор. Goldmark Károly, 1830–1915). Відразу зауважимо, що ця постать вплинула на формування *угорської*, але не *угорськомовної опери*. Незважаючи на те, що Гольдмарк визнавав себе угорським композитором, за походженням він був австрійцем, відповідно його рідною мовою була німецька. Подібний біографічний факт зближує цю особистість з Ф. Лістом. Із семи створених Гольдмарком опер уже найперша зазнала величезного успіху. Ідеться мова про грандіозну чотириактну оперу «Цариця Савська» за біблійним сюжетом, яка була написана в 1871 році та виконана вперше у Відні в 1875 році за сприянням Ф. Ліста. Через рік відбулась успішна будапештська прем'єра, після якої наступні десятиріччя опера виконувалася не лише у найбільших містах Європи, а навіть в Америці (Нью-Йорк, Метрополітен-

опера). Зазначимо, що «Цариця Савська» – це перша опера, створена угорським автором, яка зазнала успіху не лише в Європі, а й на іншому континенті [164].

Творчість Ф. Еркеля та К. Гольдмарка закриває щасливу пору угорського оперного мистецтва XIX століття та аж до появи на сцені шедеврів Бели Бартока знакових театральних опусів в Угорщині не спостерігається.

1.2. Угорська музична культура XX століття. Основні тенденції розвитку сучасної музики

Незважаючи на складні умови розвитку, особливо під час численних революцій та світових війн, музична культура Угорщини в XX столітті перевершує попередні епохи своєю багатогранністю, яскравістю, постатями та шедеврами²⁹. Однак, угорських композиторів ще тривалий час охоплював страх і відчуття постійного відставання у процесах музичного розвитку. Цей психологічний комплекс затьмарив творчість багатьох композиторів. На щастя, наприкінці XIX століття під щасливою зіркою народжується нова генерація яскравих композиторів, творчість яких надолужила упущені стадії розвитку попередніх епох і стала органічною складовою світового авангарду.

²⁹ Як відомо, в 1867 році утворилася Австро-Угорська монархія, до території Угорщини було приєднано наступні землі: Трансільванія, Хорватія, Славонія, Банат, Словаччини та Закарпаття. З другої половини XIX століття помітним став також економічний розвиток Угорщини. В жовтні 1918 року в перемогла демократична революція, після чого Угорщині вдалося відновити незалежність. На кілька місяців (з березень по липень 1919 року) територія Угорщини потрапила під владу комуністів: Угорщина була проголошена радянською республікою. Після того як було ліквідовано комуністичну владу, в Угорщині було встановлено диктатуру Міклоша Горті (угор. Miklós Horthy, 1868–1957). В період II Світової війни режим М. Горті зосередився на встановленні союзницьких відносин з нацистами. Червень 1941 Угорщина оголосила війну Радянському Союзу. Радянська армія звільнила угорські землі від німецьких збройних сил та угорських підрозділів в 1944 році 1947–1948 в Угорщині запанувала комуністична диктатура на чолі з Матяшом Ракоші (угор. Rákosi Mátyás, 1892–1971). Як відомо, основну частину комуністичного режиму становили радянські війська. У 1956 році розпочалася революція внаслідок незадоволення режимом широко верству населення, однак вона за короткий час була придушена радянськими військами. Після розвалу Радянського союзу, в 1989 році в Угорщині відбувся перехід від тоталітарного режиму до демократичного устрою. Президентом Угорської Республіки було обрано лідера ліберальної партії Союзу вільних демократів Арпада Гьонц (угор. Göncz Árpád, 1922–2015). Новим урядом було проведено чистку від комуністів всього державного апарату [193].

Перш ніж перейти до творчості композиторів, які будували угорську музику модернізму, варто пригадати деякі передуючі визначні дати та події, які сприяли успішному оновленню у музичному мистецтві. Передусім наголошуємо, що в цей період нарешті Будапешт остаточно формується у столицю³⁰. Мабуть, не випадково «народження» Будапешту, а також заснування Музичної Академії (1875), практично співпадають за часом з появою Національного угорського театру та Державного оперного театру (1884). До цих подій варто додати ще одну суттєву передуючу дату, а саме 1853 рік – створення першого постійного угорського симфонічного оркестру на основі Філармонійного товариства під керівництвом Ференца Еркеля. Згадані події відкрили нові можливості для реалізації різноманітних музичних експериментів для молодих угорських композиторів, а також відіграли важливу роль у тому, що такі талановиті музиканти як Б. Барток і З. Кодай віддали перевагу освіті саме в себе на батьківщині, а не іншим європейським академіям, куди прагнули їхні попередники-співвітчизники.

У третьому томі п'ятитомного видання «Угорщина в ХХ столітті» можна дізнатись чимало цінної інформації про творче життя музичної академії [193]. З перших років функціонування музичної академії в Угорщині, фортепіанний факультет вважався найпотужнішим, особливо завдяки двом засновникам – Ференцу Лісту та Ференцу Еркелю. Цікавим є той факт, що обидві постаті вибрали саме викладання спеціального фортепіано, а не композиції. Багато істориків звертають увагу на те, що ці композитори-основоположники угорської композиторської школи не вважали за необхідне спеціальне викладання композиції в академії, будучи впевненими в тому, що основним технікам написання музики можуть навчити й теоретики, а істинний композиторський талант та натхнення не піддаються наукам, а досягаються виключно через практику.

³⁰ В 1873 році міста Пешт (угор. Pest) яке лежало на східному боці річки Дунай, Буда (угор. Buda) і Обуда (угор. Óbuda, обидва — на західному боці річки) було об'єднано в одне місто під назвою Будапешт.

За останнє десятиріччя XIX століття серед студентів музичної академії помітними були музиканти надзвичайного обдарування: в 1894 році вступає на навчання в майбутньому впливовий композитор **Ерне Донані** (Dohnányi Ernő; 1877-1960), а в 1899 році – **Бела Барток** (Bartók Béla; 1881-1945). Нагадуємо, що в цей час уже не були серед живих Ф. Ліста та Ф. Еркеля, а фортепіанний факультет став очолювати вихованець Ліста – Іштван Томан (угор. Thomán István; 1862-1940).

У період з 1892 по 1907 рік, окрім названих уже митців, навчання в академії завершують наступні діячі музики: відома тріада композиторів-оперетників **Імре Калман** (Imre Kálmán), **Єне Гуско** (Jenő Huszka) та **Віктор Якобі** (Viktor Jacobi); органіст **Деже Аналфі** (Antalffy Zsiross Dezső), диригент **Фрідеш Райнер** (Reiner Frigyes), хормейстер **Еміль Ліхтенберг** (Lichtenberg Emil), скрипаль **Імре Вальдбауер** (Waldbauer Imre) та віолончеліст **Єне Керпель** (Kerpely Jenő), а також **Шандор Ковач** (Kovács Sándor) - фундатор угорської музичної педагогіки та музичної психології. Сміливо можна сказати, що власне вищеназвані творчі особистості зуміли побудувати музичну культуру XX століття в Угорщині, зайнявшись після завершення навчання в академії педагогічною діяльністю та виховуючи не одне талановите покоління.

Викладачами академії також були запрошені іноземні педагоги: **Єне Губої** (Hubay Jenő, скрипаль угорського походження, який розпочав свою кар'єру в Брюсселі), **Давід Поппер** (Popper David, віолончеліст з Берліну); композиторський факультет заснувався під керівництвом запрошених педагогів з Німеччини - спочатку **Роберт Фолькманн** (Robert Volkmann) заохочував до творчості юних студентів, а потім приєднався також **Ханс Кеслер** (Hans Koessler, за запрошенням Ліста приїхав із Мюнхену, викладав в академії 31 рік!).

Молоді угорські композитори, творчість яких припадає на першу половину XX століття, були зацікавлені перш за все у створенні угорської академічної музики сучасного типу. Головною проблемою для них стало винайдення національного музичного стилю, який є органічним поєднанням сучасної компози-

торської техніки європейського зразку з угорськими народними традиціями. Першими, хто пропагували розвиток ідей модернізму в угорській академічній музиці, були частково згадані вже сучасники Бартока та Кодая, а саме **Ерне Донані** та не менш талановитий його колега, **Лео Вайнер** (Weiner Leó; 1885-1960). Слід також зауважити, що на початку їхньої творчого шляху, Донані та Вайнер вважалися більш яскравими та перспективнішими музикантами, ніж Барток чи Кодай. Зокрема, Донані, подібно Бартоку, також показав себе як піаніст-віртуоз, довгий час був головним диригентом Філармонійного товариства, згодом став ректором академії, а ще пізніше - керівником Угорського Радіо (аж до 1944 року). Тобто, буде справедливо визнати, що це була найвпливовіша постать у музиці Угорщини першої половини ХХ століття.

У стінах академії часто порівнювали постаті двох митців – Донані і Бартока. Якщо для Донані практично не існувало перешкод у самовираженні та створенні нових опусів, то Барток навпаки: протягом всього творчого життя був у пошуках власного стилю, невпинно вдосконалював свою музичну мову. Крім того, обидва композитори були піаністами-віртуозами. Донані, як в композиції, так і у виконавстві, прекрасно відтворював минулі епохи. Барток виявився сміливим новатором навіть у піаністичному сенсі: його гра викликала то захоплення, то обурення, так само як і його композиторська діяльність.

Вайнер передусім проявив себе як талановитий педагог, викладаючи на кафедрі камерного ансамблю та виховуючи знаменитих музикантів-виконавців. Вайнер та Донані суттєво вплинули на європеїзацію угорського музичного простору, але не через свою композиторську творчість, а шляхом педагогічної, виконавської та музично-організаційної діяльності. Ерне Донані та Лео Вайнер відразу, практично без будь яких перешкод, стали провідними музичними постатями початку ХХ століття в Угорщині. Ці двоє митців стали орієнтирами для своїх будапештських колег, однак світового визнання так і не спромоглися, головною причиною чого стала їхня принципова відмова від оновлення музичної мови. На відміну від Кодая та Бартока, які проникли глибоко в угорський фоль-

клор, ці композитори у своїх творах мало опиралися на народні джерела, а та невелика кількість опусів із застосуванням цього багатого фольклору зводилася лише до його використання як прикрашального елемента.

Сучасне угорське музикознавство приділяє достатньо уваги цим композиторським постатям. Донані у своїй творчості віддавав перевагу жанрам фортепіанної мініатюри та камерно-інструментальним творам, у яких відчувається вплив композиторів-романтиків, в першу чергу Й. Брамса та Р. Шумана. Твори більш масштабного складу, такі як «Варіації на дитячу пісню» (1913–1914) та «Симфонічні хвилини» (1933) є прикладами продовження традицій Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, П. Чайковського. Провідними творами Донані вважаються симфонічна кантата *Cantus vitae* (1939–1941) та *Симфонія II* (1944). Ці більш зрілі твори композитора зазнали відчутного впливу музики Г. Малера та Р. Штрауса. Популярним фактом творчої біографії композитора є його знайомство з Й. Брамсом, який дуже схвально висловився про перший опус молодого композитора (*Фортепіанний квінтет*, 1895). На відміну від З. Кодая та, особливо, Б. Бартока, Донані свідомо відмовлявся від модернізації музичної тканини. Митець вважав, що у передачі будь-яких життєвих переживань, як психологічного, так і суспільно-політичного характеру, оновлення музичної мови не є обов'язковою умовою, а скоріш навпаки, – звичними рідними *романтичними* засобами більш природнім здається емоційне композиторське самовираження, аніж застосування сучасної техніки [183].

Однак, не варто забувати про заслуги цього композитора в області театральної музики. Подібно вищезгаданому уже Каролу Гольдмарку, Ерне Донані відіграв важливу роль у формуванні оперного жанру в Угорщині, незважаючи на те, що популярності він здобув теж за межами своєї батьківщини. Оскільки композитор був прихильником творчості Ріхарда Штрауса, вплив музики німецького генія на театральну творчість Донані є вельми відчутним. Спроби поєднання західноєвропейських традицій з угорськими національними елементами виявилися невдалими. З трьох опер композитора найбільшої популярності за-

знала остання комічна опера «Тенор»³¹. Однак цей опус, написаний на основі німецької комедії Карла Штернхайма (нім. Carl Sternheim, 1878–1942), ні за сюжетом, ні за музичною складовою, не вписується в угорську національну традицію³². За життя композитора твір не здобув належної популярності в Угорщині, однак відомо, що з 2014 року оновлена версія опери відновилася в репертуарі театру імені Ф. Еркеля.

На відміну від свого колеги, Вайнер Лео не почував себе комфортно в рамках романтичних традицій. Щоб уникати ці звичні канони, він сам також не став оновлювати музичну мову в своїх творах, а звернувся до більш ранніх музичних здобутків – до творчості віденських класиків. На це вказують також його жанрові вподобання: *Серенада* (1905), велика кількість струнних тріо та квіртетів, сонат тощо. Як композитор Вайнер став визнаним завдяки своїй сюїті за філософською драмою М. Верешмарті «Чонгор і Тюнде» («Csongor és Tünde»). З появою на музичній арені творів Бартока та Кодая та з відповідними змінами стильових парадигмів, Вайнер переживав глибоку депресію через втрату актуальності (*такою була власна думка композитора*) своїх творів. Останнім значним твором композитора є його симфонічна поема, створена в честь угорського національного герою - «Толді» («Toldi», 1957).

Безперечно, найвидатнішими митцями угорської музичної культури другої половини ХХ століття були З. Кодай та Б. Барток.

Мабуть, головною творчою метою **Золтана Кодая (угор. Kodály Zoltán; 1882-1967)** було бажання донести в першу чергу до своїх співвітчизників, а також звернути увагу всієї Європи, наскільки цінною та багатогранною є автентична угорська народна творчість³³.

³¹ «Simona néni»(1912), «A vajda tornya» (1922), «A tenor» (1929).

³² Комедія Штернхайма «Bürger Schippel» є частиною його циклу «Aus dem bürgerlichen Heldenleben».

³³ Народився в місті Кечкемейт (угор. Kecskemét) у сім'ї музикантів-любителів. Музикою займався з дитинства, однак самотужки, без викладачів (грав на фортепіано, скрипці, альті та віолончелі). В Будапешт потрапив у свої вісімнадцять років. Незважаючи на бажання батьків, які бачили майбутнє свого сина в сфері юриспруденції, Золтан вступає на філософський факультет та паралельно займається в музичній академії композицією. У 1905 році

Викладацьку діяльність в Будапештській музичній академії Кодай розпочав рано - у двадцяти п'яти річному віці. Незважаючи на молодий вік, Кодай вже був цілком сформованим музикантом, який, разом з Бартоком, зумів побудувати цілу програму музичного виховання для своєї нації. Хоча й погляди на мистецтво у двох видатних митців співпадали та обоє притримувалися подібних цінностей у музиці, все ж результат творчості Кодая значно відрізняється від бартоківської спадщини. Якщо Барток закріпився в музичній пам'яті історії як віртуоз оркестрового письма, то Кодай скоріш тяжів до вокальних жанрів; поки Барток черпав інтонації для творчості з фольклору найрізноманітніших народів, Кодай принципово обмежувався лише надбанням свого народу; якщо Барток проявив себе як сміливий новатор, який протягом всієї творчості був у невпинних пошуках, то Кодай являв собою вельми врівноважену творчу особу, не схильну до експериментів, тобто, так би мовити, його творчість має більш узагальнюючий характер.

Як композитор Кодай довгий час залишався в тіні. Вибираючи як основу своїх композицій народні пісні, не відповідав модним європейським тенденціям тих часів, тим паче що на той час уже угорська публіка мала можливість ознайомитися із західними музичними новинками. Перший його успіх датується 1923 роком, коли в честь 50-річчя об'єднання угорської столиці була виконана його ораторія «*Psalmus Hungaricus*». Справжня популярність Кодая почалася з 1926 року після постановки в Будапештському оперному театрі його зінгшпілю «*Гарі Янош*»³⁴.

Кодай працював у найрізноманітніших жанрах. Рання творчість композитора, яка складає значну частину камерно-інструментальних творів, пройшла

здобуває диплом викладача німецької мови, а в 1906 році отримує звання «доктора філософських наук» після захисту своєї дисертації «Строфічна будова угорської народної пісні». З 1912 року — професор Королівської угорської академії. У роки Першої світової війни спільно з Бартоком працював у музичному секторі прес-служби військового міністерства Австро-Угорщини в Будапешті. У 1942 році пішов у відставку отримавши звання почесного професора, наприкінці Другої світової війни став президентом *Угорської ради мистецтв*. З 1964 року — почесний президент *Міжнародного товариства музичної освіти* [169].

³⁴ «Гарі Янош» (угор. *Háry János*) – опера в п'яти діях Золтана Кодая на основі роману Яноша Ґорої (угор. *Garay János*).

під впливом музики Клода Дебюссі. Більш пізні оркестрові твори представляють уже зрілого митця, який вміло застосовує свою майстерність використання інструментальних засобів при обробці народної музики: *«Трансільванські танці»* (1927) на матеріалі зібраних ним народної музики, оригінальна версія твору - фортепіанний цикл, однак за проханням Артуро Тосканіні твір був оркестрованим, а згодом, у 1930 році, з величезним успіхом виконаний у Нью-Йорку; найвідомішим оркестровим опусом Кодая вважається цикл *«Голантійські танці»*, написаний під враженням від атмосфери міста Голант, де митець провів своє дитинство, на матеріалі угорських танців у стилі вербункошу. «Голантійські танці» були створені на святкування 80- річчя заснування будапештського філармонійного товариства. Цей опус є зокрема яскравим прикладом використання не поверхневої своєрідності вербункошу, а вникнення у його більш глибокий психологічний підтекст.

Окремо слід виділити найбільш розкішну область творчості Кодая - його хорову музику. Вражаючим є вже й сама кількість написаних ним опусів в цьому жанрі: 147 хорових творів *a capella* та ще десятки монументальних хорово-інструментальних творів³⁵! Найцікавіше, що в хорових творах Кодай зміг як композитор повноцінно реалізуватися: підхід до створення окремих хорових партитур викликає аналогії з оркестровим стилем письма, а низка інших творів у цій галузі є яскравими прикладами театралізації хорової партитури шляхом персоналізації окремих хорових партій³⁶.

Загальновідомо, що Кодай проявив себе як педагог-новатор. Його методом музичного викладання користуються й сьогодні в багатьох куточках світу. Ідея створення нового підходу до музичної педагогіки та обґрунтування його основ у теоретичній праці виникла ще в 1929 році, коли митець під час багатьох конференцій виступив з думкою, що музика повинна бути обов'язковою скла-

³⁵ Серед найвідоміших: *Psalmus Hungaricus* (1923); *Budavari Te Deum* (1936); *Missa brevis* (1944); *Adventi évek* (1963).

³⁶ Яскравим приклаом є балада для мішаного хору *a capella* «Молнар Анна», де серед хорової текстури виділяється окрема партія головної героїні Анни (високе сопрано), солдата-спокусника (соло тенора) та чоловіка Анни (глибокий бас).

довою навчання та виховання ще в дошкільному віці³⁷. Звичайно, єдиним доступним «музичним інструментом» композитор називав вокальний голос, на розвиток якого зверталася особлива увага шляхом поступового освоєння все складніших вправ, які крім звуковисотних моментів (для чого була придумана спеціальна жестикуляція, запозичена від англійського педагога Джона Курвена), містять низку ритмічних складностей, які протягом роки занять з легкістю подолаються. Ще в 1950-х роках було доведено, що цей метод покращує не лише музичні дані, а й впливає на математичні здібності учнів. Сьогодні продовжується дослідження та розвиток ідей Кодая у спеціальному інституті в його рідному місті Кечкемейт, що був заснований ще в 1975 році³⁸.

Хоча й список театральних опусів Кодая не надто великий, слід наголосити про особливий підхід до використання фольклорних джерел у цій сфері³⁹. Як уже було зазначено, з трьох опер угорського композитора зінгшпільного типу, найперша, «Гарі Янош», зазнала найбільшої популярності та була вперше виконана в 1926 році⁴⁰. Сьогодні же, подібно «Перу Гюнту» Е. Гріга, музика цієї опери більш відома у вигляді оркестрової сюїти. Вагому частину музичного матеріалу складає музика на основі вербункошу, хоча зустрічаються також самостійні оркестрові епізоди. Найбільш вражаючим у цьому творі є вміння композитора передати образ напів-видуманого персонажу, національного герою, Гарі Яноша, збагачуючи партитуру, в якій переважають епіко-героїчні елементи, гумористично-саркастичними складовими. Однак, як відомо, в опері герой постає вже у похилому віці та розповідає про свої подвиги, збагачуючи свою хроніку оригінальними видумками. Тому часто образ Гарі Яноша асоціюється з образом Барона Мюнхаузена. Таким чином, угорським композитором було ство-

³⁷ «Музика належить кожному» – заголовок його статей з приводу педагогіки.

³⁸ Інтернет-сторінка Кодай-інституту: <http://kodalyinstitutefoundation.hu/hu/> (дата звернення 16.01.19).

³⁹ З. Кодай є автором трьох опер: «Гарі Янош» (угор. «Háry János», 1926), «Прядильна кімната» (угор. «Székelyfőnök», 1932), «Балада Цінка Панни» (угор. «Czinka Panna balladája», 1948))

⁴⁰ Лібрето належить Белу Пауліні (угор. Paulini Béla) та Жолту Горшані (угор. Harsányi Zsolt) на основі поеми Яноша Гораї (Garay János, 1812-1953).

рено історико-комічну оперу зі специфічним героєм, образ якого поєднує патріота-селянина та невпинного фантазера-мрійника [92].

Щодо інтонаційних джерел, то дана опера містить приклади не лише угорського, а також русинського, сербського, єврейського та австрійського фольклору, передаючи правдиву картину етнічної різнобарвності Австро-Угорської імперії. Кожен національний різновид музики виконує іншу художньо-естетичну функцію у творі: угорський фольклор типу вербункошу асоціюється з героїкою та національним пробудженням, а більш древній селянський фольклор виконує лірико-епічну функцію, в той час як австрійський фольклор стає джерелом для передачі придворного середовища.

Якщо творчість Кодая має більш локальне значення в історії світової музики, то ім'я **Бели Бартока (угор. Bartók Béla; 1881–1945)**, можна поставити в один ряд з такими майстрами світового рівня як К. Дебюссі, М. Равель, А. Скрябін, І. Стравінський, П. Хіндеміт, С. Прокоф, Д. Шостакович та ін.⁴¹. Це є композитор, значення творчої діяльності якого важко переоцінити для музикантів всіх сфер діяльності - як для педагогів (шість зошитів «Мікрокосмосу» для фортепіано – педагогічні посібники, які сприяють адаптації юних музикантів до сучасних звучань), так і для виконавців (адже інструментальні концерти є справжнім викликом для віртуозів)⁴². Окремо зазначимо про важливість музики Бартока для майбутніх композиторів: абсолютно всі жанри його творчості - від

⁴¹ Народився в румунському селі Нодьсентміклош (угор. Nagyszentmiklós) 25 березня, у родині директора сільськогосподарського училища, музиканта-любителя та вчительки. Дитинство Бартока було затьмарене хворобами, а згодом також смертю батька в 1888 році, після чого сім'я переселилася в Севлюш (нині місто Виноградів Закарпатської області України).

Протягом дитинства Барток з матір'ю подорожував по Європі, зокрема їздив у Пожонь на заняття з Ласло Еркелем (син Ференца Еркеля). У січні 1899 року Барток поступає в Будапештську музичну академію. Його викладачами були Ганс Кёслер (композиція) та Іштван Томан (фортепіано). З 1907 року – професор Будапештської музичної академії по класу фортепіано. У період Угорської радянської республіки 1919 року брав участь у директорії музикантів (разом з Золтаном Кодаєм та Ерне Донані). Барток мав антифашистські погляди: після приходу нацистів до влади відмовився виступати в Німеччині, з початком Другої світової війни в 1940 році емігрував до Нью-Йорку, в 1945 році отримав американське громадянство [155].

⁴² Три фортепіанні концерти (1926, 1932, 1945), чотири скрипкові концерти (включаючи два опуси з назвою «рапсодія»: 1908, 1929, 1935, 1938), альтовий концерт (1945, незавершений).

сольних та камерно-інструментальних творів до монументальних оркестрових партитур, є справжньою енциклопедією майстерного володіння засобами інструментів, оркестровим письмом та роботою над музичним матеріалом загалом.

Раніше вже зазначалося, що творчий шлях Б. Бартока був непростим. Його сміливі новаторські ідеї постійно потрапляли під критику сучасників. Отримати йому належну оцінку творчості за життя, як і власне Кодаю, заважала низка зовнішніх подій, зокрема дві світові війни, а в останні роки життя – навіть прогресуюча смертельна хвороба.

Незважаючи на не завжди сприятливі умови, Бартоку вдалося повноцінно виразити свій талант та свою любов до рідного краю у вражаючій кількості опусів - це сотні *фортепіанних творів*; десятки *камерно-інструментальної музики*, вершиною яких стали шість струнних квартетів та три скрипкові сонати; це також згадувані уже *інструментальні концерти* та *суто оркестрові твори*, список яких вінчає «Концерт для оркестру», в якому концентровані найглибші переживання митця за окуповану фашистами його батьківщини; нарешті згадаймо сценічні твори Бартока – два балети («Зачарований мандарин», 1916 р., «Дерев'яний принц», 1919 р.) та опера «Замок герцога Синя Борода», яка настільки вичерпно передає особливий колорит угорської мови, що до сьогодні не з'явилося у вокальній літературі подібного музичного втілення угорських мовних інтонацій. Окремо виділимо вишуканий цикл Бартока – «44 скрипкові дуети», який створений на основі відібраних фольклорних матеріалів зі всього світу та складає своєрідний *інтернаціональний фольклорний калейдоскоп*.

Протягом своєї творчості, починаючи від ранніх опусів, написаних ще під впливом музики Ліста та Дебюссі і аж до *Концерту для оркестру*, будучи постійно в пошуках відповідних виразових засобів та завзято працюючи над собою, Бартоку вдалося створити власну неповторну музичну мову, яка насамперед є ладово надзвичайно своєрідною. Детально вивчаючи народне мистецтво Угорщини, Румунії, Чехословачії, карпатської України та навіть арабських кра-

їн, Барток настільки захопився фольклором, що не обмежився просто використанням ритмічних та ладових особливостей, а, здається, пішов набагато далі, виявивши справжній *закон* використання народного мелодико-ритмічного мислення. Ознайомившись з музикою Латинської Америки, Африки, Сходу, Барток відкрив цілий пласт поспівок, які аж ніяк не вкладаються у звичні ладові системи європейської музики (хоча, як правило, відправною точкою його музики залишається мажор і мінор).

Отже, проникнення в глибинні пласти народної музики та унікальне використання її характерних складових дали право назвати Бартока засновником течії неофольклоризму в музиці.

Єдина опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» була написана в 1911 році, однак, через «неможливість відтворення» партитури, була виконана лише через сім років, — у травні 1918 року [153, с. 5]. Найперші постановки опери були прийняті публікою досить холодно, а після восьмої — взагалі знята з репертуару на тривалий час. Справжній успіх супроводив оперу лише в 1936 році, коли її відновили в репертуарі будапештської опери та виконали з у багатьох містах Європи. Лібрето до «Синьої Бороди» створив угорський письменник та актор Бела Болаж (угор. Balázs Béla, 1884–1949) за драмою Моріса Метерлінка⁴³. У цьому творі нарешті втілюється ідеальний варіант угорського розмовного мелосу, музика максимально точно дотримується прозодії мовлення. Твір прекрасно вписується у традицію мистецтва символістів, показуючи складну психологію відносин між чоловіком та жінкою, яка в процесі розгортання сюжету намагається зазирнути все глибше у минуле чоловіка. Барток майстерно демонструє поступове загострення і ускладнення музики, щоразу з відкриттям нових «дверей». Успішному музичному втіленню подібних відносин, мабуть, сприяли також особисті обставини Бартока, який саме в період роботи над оперою пережив складні розставання зі своєю коханою, відомою

⁴³ Б. Болаж, запозичивши головного героя драми бельгійського драматурга, помістив його у своє оповідання, створене в дусі угорської народної балади. Особливого колориту надає усний пролог, витриманий у дусі народної повісті.

скрипалькою Штефі Гейер (угор. Geyer Stefi) [153]. «Синя Борода» Бартока вважається прикладом поєднання французького імпресіонізму з німецьким експресіонізмом. Однак, музика переважно опирається на угорські народні джерела, хоча й Барток, на відміну від Кодая, не цитує народну музику, а створює її в дусі глибинного пласту фольклору цього народу. Варто підкреслити, що опера «Замок герцога Синя Борода» стала уособленням справжнього угорського театрального шедевру зокрема через надзвичайно ретельну співпрацю лібретиста та композитора, обоє з яких були націлені на справжній *архаїчний музично-словесний* результат: за прикладом Болажа, Барток теж опирався на баладність, застосовуючи матеріали фольклорних експедицій з території Трансільванії [86, с. 270].

Серед угорських композиторів цього періоду також яскраво виділяється постать **Еде Полдіні** (угор. Poldini Ede, 1869–1957). У музичному світі він насамперед відомий як піаніст-віртуоз та автор великої кількості фортепіанних шедеврів. Однак йому також судилося стати засновником угорської комічної опери європейського рівня. Опіраючись на традиції французької *опери комік*, у своїй триактній опері «Весілля під час карнавалу» (угор. «Farsangi lakodalom», 1926) на текст Ерне Войдо (угор. Vajda Ernő) композитору вдалося поєднати риси цього жанру з угорськими елементами та завоювати вже під час прем'єри прихильність своїх співвітчизників. Після Бартока, хоча і в зовсім іншій, комічній манері, саме Полдіні вдалося повноцінно та природньо передати особливості мелодики угорської мови [150, с. 4].

Сучасник Полдіні **Єне Кенессеї** (угор. Kenessey Jenő, 1905–1976), автор численних балетів та оперет, свою єдину оперу створив у дусі веристських традицій. Ідеться мова про його оперу «Золото та жінка» (угор. «Az arany és az asszony») на основі п'єси Дюло Круді (угор. Krúdy Gyula). Хоча й за рівнем музичного матеріалу Кенессеї приблизитися до своїх талановитих сучасників не зміг та твір не зазнав популярності за межами Угорщини, його опера є цінним матеріалом угорської академічної музики. Музикознавці звертають увагу на но-

ваторство Кенесеї у плані формотворення опери, адже при створенні цієї музичної драми, події якої розгортаються протягом одного дня, композитор свідомо застосував сонатну форму [227, с. 965].

Творчість З. Кодая та Б. Бартока безсумнівно мали визначальний вплив не лише на музику своїх сучасників, а й на творчість угорських композиторів всіх наступних поколінь.

Якщо сучасники Бартока та Кодая були фактично проти осучаснення угорської академічної музики, то естетиці наступного покоління, тобто творчості їхніх вихованців, характерне було прагнення внести особливості нових композиторських виразових засобів у музику, які вже широко використовувалися на заході. Нарешті з'явилося покоління композиторів, яке було відкрите не лише до власних національних надбань, а й до експресіонізму Шонберга, до двадцятиступеневої додекафонної техніки, до надбань неокласицизму тощо. Першими такими композиторами-новаторами Угорщини були Дьордь Ковша (Kósa György; 1897–1984), Іштван Селіні (Szelényi István; 1904–1972), Матяш Зайбер (Seiber Mátyás; 1905–1960), Лайош Бардош (Bárdos Lajos; 1899–1986), Ференц Сабо (Szabó Ferenc; 1902–1969), Ласло Лойто (Lajtha László; 1892–1963). Більшість названих митців були вихованцями Кодая, але так само важливе значення в їхньому творчому шляху відігравав приклад та творче благословення Бартока. Вагомий внесок цих композиторів у розвиток угорської музики визначає не лише їхня плідна композиторська діяльність, а й створення за їхньої ініціативи низки музичних закладів, серед яких об'єднання *«Сучасні Угорські Музиканти»* (1928) та *«Нове Угорське Музичне Товариство»* (1930) [193].

Діяльність цієї нової генерації, яка згодом стала носити назву *«школи Кодая»*, стала важливим кроком у розвитку музики Угорщини, однак, до завдання, яке стояло перед ними, - знаходження оригінальної музичної мови, вони виявилися ще не готовими. Зазначимо, що ці композитори лише частково вважалися продовжувачами Бартока і Кодая, а їхнє ознайомлення зі світовими сучасними шедеврами ще не могло належним чином відобразитися в їхніх тво-

рах. Відомий тогочасний угорський музикознавець та естет **Онтол Молнар** (Molnár Antal; 1890–1983) у своїх працях, присвячених проблемі модернізації угорської академічної музики, прогнозував таку можливість появи суто угорського типу сучасної музики: *синтез бартоківських виразових засобів з класично-виваженими музичними побудовами, характерними вторчості Кодая* [196].

Пропонований Молнаром прогноз-побажання зуміли втілити в життя молодші колеги названих композиторів – митці, чия активна творчість припадає на середину минулого століття. Серед них особливо виділяється **Пал Кодошо** (Kadosa Pál; 1903–1983) – яскравий представник угорського авангарду⁴⁴. Його твори, що передусім стосується фортепіанних сонат, через сміливе трактування інструменту як ударного, а також через специфічне й гостре використання народної музики, значною мірою позначені впливом музичної мови Бартока.

Що стосується театральної музики, то після успішно закладеного фундаменту угорської комічної опери композитором Еде Полдіні, надзвичайно успішно в цьому напрямку продовжували працювати двоє митців: **Ференц Форкош** (угор. Ferenc Farkas, 1905–2000) та **Дьордь Ранкі** (угор. Ránki György, 1907–1992).

Сам **Ференц Форкош** себе визнавав продовжувачем традицій Кодая. Поважною постаттю він вважався зокрема через свій безпосередній контакт з західною культурою, насамперед з італійською: відомо, що прослухав курси Отторіно Респігі у римській музичній академії Santa Cecilia, а також великий вплив на його творчість мали твори Альфредо Казелли та Джана Франческо Маліп'єро. Для Форкоша найяскравішим прикладом вишуканого стилю, композиторського почерку з національним «присмаком» та виваженого формотворення стала хорова творчість Кодая, що в першу чергу відобразилось у його камерно-хорових опусах та кантатах 1970-1980 років [202]. Часто виконуваними є його «*Забуті мелодії*», написані в 1980 році, які не лише за стилем та патетикою на-

⁴⁴ У радянській музикознавчій літературі також зустрічається транскрипція з угорської мови «Кадоша Пал».

ближені до кодаївської творчості, а також сама назва циклу викликає помітні аналогії (у *Кодая це* – «*Запізнілі мелодії*»).

Прекрасним прикладом угорської комічної опери є також дитяча опера Дьордя Ранкі «Нове вбрання короля» за Г. К. Андерсеном, прем'єра якої відбулася в 1953 році в Угорському Державному Театрі. Будучи учнем З. Кодая, Ранкі перейняв у свого вчителя майстерне застосування народних джерел у театральній музиці. Музичний матеріал опери є доволі еkleктичним, буфонні арії поєднуються з речитативними *сессо*, народними мотивами та джазовими елементами. Композитору вдалося досягнути поставлену перед собою мету – надзвичайно колористичного зображення казкових персонажів [174].

Незважаючи на успіх «Нового вбрання короля», оперному світу композитор Д. Ранкі насамперед цікавий завдяки своїй опері-містерії «Людська трагедія», створеної на основі однойменного монументального твору Імре Модача (угор. *Madách Imre*, 1923–1964), події якого опираються на біблійний сюжет та розповідають про створення світу. Опера з великим ентузіазмом писалась протягом десяти років (1961–1971). Будучи досвідченим композитором у сфері музики для кіно, Ранкі був зацікавлений у створенні музики до «Людської трагедії» зокрема тому, що матеріал є надзвичайно видовищним, дає можливість зобразити різні епохи, стилі та настрої. Головними героями постають Адам та Люцифер, які подорожують між історичними епохами. В опері помітними є дві головні драматичні лінії: з одного боку переходи між епохами обумовлюють стилістичну строкатість опери, з іншого – мотиви (як тематичні, так і музичні), які повторюються, переходячи «з епохи в епоху» та очікуючи розв'язки, є філософською складовою опери. Відомо, що Ранкі протягом своєї творчості відсторонився від авангардистських течій, його опера написана в дусі пізньої романтичних традицій. Поряд з майстерним зображенням контрастних ситуацій та подій в опері, музикознавці наголошують також на кілька згубних моментів, зокрема на доволі аскетичну передачу почуттів героїв, які Ранкі намагався втілити за допомогою традиційних народних пентатонних поспівок [159, с. 161].

Далі слід назвати ім'я композитора, якому, на думку музикознавців, зрештою вдалося втілити концепцію теоретика Молнара щодо поєднання стильових особливостей двох провідних угорських геніїв першої половини ХХ століття – Бартока і Кодая. Ідеться мова про *Шандора Вереша* (Veress Sándor; 1907–1992), про найбільш перспективного угорського композитора свого покоління, який показав свій талант як у хорових, так і в симфонічних опусах. Яскравим втіленням названої концепції є його обробки псалмів – за музичною мовою та стилем відчувуються елементи з «Кантати Профани» Бартока, а за формою та вибором жанру викликають асоціації з *Psalmus hungaricus* Кодая. З творчістю Бартока його поєднує ще така сторінка біографії як еміграція (у Швейцарію, 1948 рік). Після освоєння там додекафонної техніки він пише оркестровий твір *Hommage à Paul Klee* (1951) та свій Фортепіанний концерт (1952). Подібно бартоківському *Концеру для оркестру*, ці опуси також написані на чужині, нав'язані тугою за батьківщиною, а також визначаються широким використанням угорського народного плачу [196].

Не можна також не згадати про період в угорській музиці, який почався в 30-х роках та тривав до середини 50-х років ХХ століття, та який відомим угорським музикознавцем Й. Уйфалуші був названий «національним фольклористичним класицизмом» [196]. Творам, написаним у цей період, притаманні класицистська точність та прозорість при обробці угорського народного мелосу. Такий підхід викристалізувався передусім у жанрах камерно-інструментальної музики, особливо у струнних квартетах. Серед композиторів, які творили в даному стилі - Ендре Серванські (Szervánszky Endre; 1911–1977), Дюло Давід (Dávid Gyula; 1913–1977), Ласло Вайнер (Weiner László; 1916–1944), Рудольф Марош (Máros Rudolf ;1917–1982), Реже Шугар (Sugár Rezső; 1919–1988), Пал Ярдані (Járdányi Pál; 1920–1966); сюди ж можна віднести ранні опуси З. Кодая та частково творчість згадуваного уже Ш. Вереша.

Однак слід зауважити, що час написання переважної більшості творів цих композиторів співпадає з періодом так званої «ждановщини». Д. Лігеті на поча-

тку 2000-х років так висловився про період з 1945–1948-х років «Перші три роки пройшли під знаком повної свободи». Саме ці три роки «повної свободи» після війни композитори Угорщини окрасили великою кількістю сміливих новаторських опусів: кантата Ф. Форкоша *Szent János kútja* («Колодязь Святого Івана», 1945), його же *Musica pentatonica* (1945) для камерного оркестру, а також вокальний цикл «*Gyümölcskosár*» («Фруктовий букет», 1946–47) на слова угорського поета Шандора Вереша (Weöres Sándor)⁴⁵, експериментальний фортепіанний цикл П. Кодошо *Epistulae ex Ponto* (1948), оркестровий опус Ш. Вереша *Threnos* (1945), присвячений пам'яті Б. Бартока. Після постанови А. Жданова у Празі 1948 року почалися переслідування митців Угорщини, які у своїй творчості відхилялися від лінії партії. Спершу митці віднеслись до нової ситуації спокійно, вважаючи, що вони й так є продовжувачами традицій (Б. Бартока та З. Кодая) і працюють у рамках згадуваної постанови. Тільки з часом стало зрозуміло, наскільки ця ситуація обмежує та навіть знищує композиторські таланти.

Покоління композиторів 50-60-х років зосереджувалося на оркестрових творах у вигляді поем та інструментальних концертів, опираючись все ще на здобутки романтизму. Найвагоміші твори цього репертуару склали: альтовий концерт *Дюло Давіда* (Dávid Gyula; 1950), віолончельний концерт *Ондраша Мігая* (Mihály András; 1953), скрипковий концерт Реже Кокаї (Kókai Rezső; 1952), фортепіанний концерт *Яноша Вішкі* (Viski János; 1953), альтовий концерт *Дьордя Куртага* (Kurtág György; 1953–54). Симфонії та оркестрові концерти опиралися на бартоківську п'ятичастинну композицію, яку він продемонстрував наперед у своєму *Концерті для оркестру*. Його найбільш помітними послідовниками були *Пал Ярдані* (угор. Járdányi Pál, симфонія *Vörösmarty*; 1952) і *Ендрє Серванскі* (угор. Szervánszky Endre, *Кончерто «József Attila»* для оркестру; 1954). У випадку Серванскі, паралелі з бартоківською творчістю простежується не тільки через побудову циклу, а й через музичну мову та фактуру.

⁴⁵ На цей же текст пише свої вокальні твори юний Лігеті – Три Вереш-пісні (*Három Weöres-dal*; 1946–47).

Після смерті Сталіна була відчутна більш вільна та комфортна творча атмосфера. Велике значення в цей період мав вплив на музичне життя творчості Д. Лігеті, навколо якого ще під час викладання в академії згуртувалися молоді композитори, які були готові нарешті до повного оновлення виразових засобів у музиці. Найяскравіше себе проявили композитори *Рудольф Марош* (Máros Rudolf) та *Ондраш Селлевші* (Szöllősy András). Однак, це «оновлення» в музиці не слід зводити суто до композиторських надбань. Велике значення мала поява сильної музикознавчої школи. Зокрема, теоретичні праці *Ерне Лендваї* (Lendvai Ernő, 1925-1993) стали опорою для композиторів, які відвідували його лекції з аналізу музики, вважаючи цей курс за серйозний теоретично-композиційний предмет. Книга Лендваї про Бартока побачила світ у 1955 році, в якому, аналізуючи твори Бартока, автор дає конкретний опис його гармонії, фактури, особливостей його стилю оркестрування. Музикознавець зокрема доводить, що музична мова та виразові засоби Бартока є надзвичайно якісними, оригінальними, новаторськими, складнішими навіть, ніж популярна в ХХ столітті додекафонна техніка Шонберга [187].

Повне музичне оновлення зрештою принесли не названі уже композитори - Марош та Селлевші, а їхній учень Жолт Дурко (Durkó Zsolt; 1934–1997), який навчався у Римі у Гофредо Петрассі. Його перші опуси містять у собі елементи алеаторики, значні епізоди його фортепіанних творів побудовані виключно на вільній імпровізації.

Авангардні риси в оперній музиці Угорщини проявилися також пізно. Це пояснюється зокрема тим, що театральні заклади країни були консервативними та не вітали новаторства на сцені. Тому, найперші оперні шедеври модернізму (приміром, «Палеас і Мелісанда» К. Дебюссі, «Воцтек» А. Берга і т.д.) в угорській столиці прозвучали вперше з великим запізненням порівняно з іншими західноєвропейськими містами. Тим часом, музика Джакомо Пуччіні віталася публікою, вистави опер італійського генія збирали повні зали. Тож оновлення в театральній музиці Угорщини пов'язане власне з цим іменем.

Покоління 60-70-х років створило колосальну подію в музиці Угорщини: зароджується *сучасна угорська опера*. Цей вагомий крок зуміли зробити композитори **Еміль Петровіч** (Petrovics Emil; 1930–2011) та **Шандор Соколай** (Szokolay Sándor; 1931*).

Опора на оперні традиції Пуччіні особливо помітними є в музиці **Еміла Петровіча**. Часто проводяться аналогії з першою одноактною оперою автора «*C'est la guerre*» («Такою є війна») за драмою Міклоша Губої (угор. Miklós Hubay) та «Плащем» Пуччіні [161, с. 415]. Найбільш значним театральним твором Петровіча є його повномасштабна опера «Злочин і кара» за однойменним романом Ф. Достоєвського (1969)⁴⁶. Опера сповнена яскравими зображеннями героїв: арії, портретні характеристики практично повністю витісняють речитативні елементи. Особливо ретельно віднісся композитор до концепції часу в опері, підкреслюючи при цьому психологічні трансформації головного героя Раскольнікова. Важлива драматична роль доручається хору в цій опері, що озвучує потаємні переживання герою. Композитор в опері широко використовує додекафонну техніку, а також включає в партитуру готові магнітофонні записи окремих реплік героїв [218, с. 405].

Одним із найбільш вагомих угорських оперних композиторів всіх часів вважається **Шандор Соколай** (угор. Szokolay Sándor, 1931–2013). Сам композитор визнавав себе продовжувачем традицій Бартока, Стравінського та Онеггера. Соколай вибирав для своїх сміливих оперних ідей приклади світової класичної літератури: «Криваве весілля» за Федеріком Гарсія Лоркою (угор. «Vérnász»), «Гамлет» за шекспірівською п'єсою в угорському перекладі Яноша Оронь (угор. Arany János), «Самсон» за однойменною п'єсою угорського драматурга Ласло Неймет (угор. Németh László) [51, с. 47]. Слід зауважити, що Соколай є одним з найбільш виконуваних оперних композиторів Угорщини: його «Криваве весілля» існує в десяти перекладах, що забезпечило успіху твору не лише на угорській сцені, а й за кордоном.

⁴⁶ Лібрето угорською мовою належить Дюло Мар (угор. Maár Gyula).

Новаторські опери двох молодших сучасників Петровіча **Шандора Болошшо** (угор. Balassa Sándor, 1935*) та **Аттіли Бозаї** (угор. Bozay Attila, 1939–1999) угорська публіка зустріла з меншим ентузіазмом. Написана в 1978 році опера Болошшо «Перед зачиненими дверима» за романом німецького письменника Вольфганга Борхерта є справжньою антивоєнною оперою, в якій, через широке використання хору (особливо в апокаліптичній третій частині «Dies Irae»), прослідковуються риси жанру ораторії⁴⁷. Композитор не відносив свою творчість до жодної з течій музичного авангарду. Тим не менш, партитура його опери є новаторською, вільно застосовує серійну техніку [182, с. 29].

Найвідомішою оперою Бозаї є «Чонгор і Тюнде» за драмою угорського романтика Мігая Верешмарті (угор. «Csongor és Tünde», Vörösmarty Mihály). Композитор експериментує з модальними ладами, використовує систему лейт-тембрів. Дослідженню творчості цього угорського митця сприяє активна діяльність Бозаї-фондації⁴⁸.

Коли мова йдеться про нову угорську музику, то спершу згадуються двоє величин світового масштабу – Дьордь Лігеті та Дьордь Куртаг. Ці композитори часто згадуються разом, порівнюється їхня творчість, незважаючи на помітні відмінності між творчими поглядами цих постатей та на те, що композиторська доля митців склалася по-різному.

Безперечно, найяскравішим представником угорської академічної музики другої половини ХХ століття, який зумів попри численні життєві складнощі та трагедії піднятися до світового рівня, є **Дьордь Лігеті** (угор. Ligeti György; 1923-2006)⁴⁹. Лігеті мав можливість навчатися у вище вже згадуваних угорсь-

⁴⁷ Wolfgang Borchert (1921–1947) «Draußen vor der Tür» (угор. «Az ajtón kívül»).

⁴⁸ <http://www.bozay-alapitvany.hu/index.htm>

⁴⁹ Народився в маленькому місті Дічевсентмартон (угор. Dicsőszentmárton, нині Румунія) у єврейській сім'ї. Родина носила раніше прізвище «Ауер», яке згодом, з початком переслідування євреїв, змінили на угорське «Лігеті». У 1929 році сім'я перебралася до м. Коложвар, де через кілька років Дьордь та його старший брат Ґабор, незважаючи на протести батька, почали займатися музикою. Перш ніж вступити до академії міста Коложвар, його зустріли складнощі: через єврейське походження перед ним були закриті двері як Будапештської музичної академії, так і математичного факультету університету, де він також прагнув навчатися. Зрештою, його викладачами стали Ф. Форкош та П. Кадоша, останній з яких

ких метрів: спочатку в музичній академії міста Коложвар у Ф. Форкоша та П. Кодошо, а після війни, у 1945 році, у П. Ярдані та Ш. Вереша. До приходу комуністичної партії в Угорщині він зміг ознайомитися з творами Стравінського та Бартока, останній з яких мав величезний вплив на його творчість⁵⁰.

Починаючи з 1949 року настав особливо важкий період для творчості угорських композиторів, які повинні були на «рецензію» віддавати свої нові опуси до спілки композиторів, головою якої був **Ференц Сабо**⁵¹. Звичайно, дана ситуація значно відібрала бажання композиторів розвивати свою музичну мову. Хоча й Лігеті за порадою своїх наставників намагався не виділятися із загальної творчої картини, все ж низка творів цього періоду були під заборонаю для виконання. Серед творів, одобрених партією, виділяється його вишуканий струнний квартет під назвою «*Metamorphoses nocturnes*» (1953–1954), який композитор навіть подав на престижний композиторський конкурс імені королеви Єлизавети (Бельгія), однак твір для комісії видавався надто традиційним за музичною мовою. Саме тоді прийшло усвідомлення композитором проблеми значного відставання від європейського музичного простору, над вирішенням якої митець завзято буде працювати наступні роки творчого життя. До революції 1956 року, Лігеті часто листувався з Карлхайнцем Штокхаузенем та Хербертом Аймертом (тодішньою головою кельнського радіо), які надавали композитору новинки партитур різних сучасних митців. Кардинально змінилося творче життя угорського композитора, коли в 1957 році, ризикуючи життям, йому вдалося втекти до Відня та почати нарешті «вільно дихати» й творити без нагляду та цензур.

вплинув в першу чергу на творче становлення Лігеті, ознайомивши його з європейською музикою сучасності. У 1943 році був тричі арештований і лише дивом уникнув трагічної долі, подібної батька та брата, які загинули в Освенцімі. Після закінчення війни перебрався до Будапешту та продовжив навчання в академії [51, с. 51].

⁵⁰ Відомо, що Лігеті, так само як і Барток та Кодай, з великим ентузіазмом вів фольклористичну діяльність, йому вдалося зібрати вагому кількість матеріалу в основному з румунських територій. Саме завдяки рекомендації Кодая, якому молодий Лігеті допомагав у розшифровці вражаючої кількості народних пісень, в 1950 році Дьордь почав викладати гармонію та контрапункт у Будапештській академії.

⁵¹ Ф. Сабо відіграв доленосну роль також в творчості П. Етвеша. Детальніше про це в *Розділі 2*.

Будучи емігрантом, довгий час композитору було важко пересуватися Європою. Його нове коло друзів, зокрема згадуваний уже Аймерт, допомагав Лігеті численними стипендіями, завдяки яких той зумів проводити часу в електро-акустичній студії міста Кельн та створювати низку важливих композицій, таких як *Glissandi* (1957) та *Artikulation* (1958). Штокхаузен дуже схвально ставився до експериментів угорця та знайомив його з такими видатними музикантами як *Бруно Мадерна*, *Луїджі Ноно*, *Кшиштоф Пендерецький*, *Яніс Ксенакіс*. У цій натхненній атмосфері зароджуються музичні ідеї, які пізніше стануть головними рисами композиторської техніки Лігеті, які спершу він планував втілювати електро-акустичними засобами. Однак, можливості комп'ютерних технологій тільки через десятки років досягли того рівня, що передбачала, приміром, 48-голосна партитура Лігеті *Atmosphères* (1961), яку, як відомо, він зрештою оформив засобами великого симфонічного оркестру.

Перші великі композиторські успіхи, які сталися через випадкові щасливі ситуації, датуються 1960 роком, коли в Кельні в концертному залі WDR (Der Westdeutsche Rundfunk) виконали його *Apparitions* для оркестру⁵². Публіка, яка вже втомилася від опусів у серійній техніці, вітала нові твори Лігеті зі свіжою та оригінальною музичною мовою. Після успішного композиторського деб'юту твори Лігеті стали все частіше звучати по каналу BBC. Остаточно зафіксувати своє ім'я в європейському музичному житті вдалося після приголомшеного успіху прем'єри його *Реквієму* (*Requiem*, 1965), який навіть отримав перший приз Міжнародного Об'єднання Сучасної Музики (International Society of Contemporary Music=ISCM). Робота над похоронною месою тривала кілька років, п'ята частина якої, *Lux aeterna*, була створена в листопаді 1966 року спеціально для штуттгартського хору *Schola Cantorum* та часто розглядається також як окремий вагомий опус у творчій біографії композитора. Відомо, що один з

⁵² У програмі концерту мали прозвучати опуси видатного аргентинця, Мауріціо Кагеля та Луїджі Ноно. Однак, з технічних причин ці композитори не змогли подати вчасно свої партитури, таким чином створюючи можливість як заміну виконання творів Лігеті [151,с. 17].

найбільш популярних творів Лігеті *Lontano* (1967), є переосмисленим та доповненим варіантом *Lux aeterna*⁵³.

Протягом наступних років Лігеті чимало разів змінює свою локацію та знайомиться з великою кількістю видатних музикантів⁵⁴. На початку 1970-х років композитор вперше побуває в Америці. У Стенфорді він знайомиться з Джоном Човнінгом (англ. John Chowning, 1934*), видатним майстром електроакустичної музики, який заснував першу у світі лабораторію музично-інформаційних технологій. Лігеті, будучи приголомшеним від майстерності Човнінга, запрошує його до Кельну для проведення майстер-курсів. Своєю чергою, від запрошення американця залишитися у Стенфорді Лігеті відмовляється та через пів-року повертається до Європи і розпочинає викладацьку діяльність (яка тривала шістнадцять років) в рамках Вищої школи музики міста Гамбург; разом з П'єром Булезем проводить велику кількість майстер-класів по Європі (зокрема в Парижі, Акс-ен-Провансі, Глазго).

Лігеті за своє життя, сповнене як трагічними, так і тріумфальними подіями, неодноразово перебуваючи на межі життя та смерті то через численні хвороби, то через психічні розлади й творчі депресії, створив приголомшену кількість жанрово різноманітних творів. Особливої уваги заслуговують його сольні, камерно-інструментальні твори та, особливо, його інструментальні концерти, які вище уже частково згадувалися. Він є одним з унікальних композиторів світу, який не просто потрапляв під впливи різних музичних течій, а якому вдалося винайти власну композиційно-технічну концепцію – *мікрополіфонію*⁵⁵. Без-

⁵³ *Lux aeterna* – шістнадцятиголосний хоровий твір *a capella*.

Lontano – твір для великого складу оркестру: 4 флейти, 4 гобої, 4 кларнети, 3 фаготи+контрафагот, три труби, 4 валторни, 3 тромбони, туба та струнні (мін.12-10-10-8-6).

⁵⁴ Відомо, що під час одного з майстер-курсів в Стокгольмі Д. Лігеті познайомився з Д. Шостаковичем, на знаки дружби якого відреагував досить негативно, вважаючи радянського композитора прихильником комунізму. Лише через кілька років, дізнавшись більше про Дмитра Дмитровича та ознайомившись з його симфонічною спадщиною, Лігеті просить пробачення від нього.

⁵⁵ Мікрополіфонія – композиційна техніка, заснована Д. Лігеті, яка являє собою свого роду «статичну музику», що досягається великою (більше десяти) кількістю голосів (звуків, коротких мотивів чи фраз), розміщених звуковисотно максимально близько. Навіть мініма-

перечно, на подібну роботу над «звуковими масами» його надихнули можливості електронної обробки звуку, однак, ніхто до Лігеті не насмілювався таку звукову концепцію втілити у життя за допомогою звичних акустичних інструментів.

Не можна не згадати також про оперну творчість Д. Лігеті. Кульмінацією творчості угорського митця є його єдина опера *«Великий мрець»* (*Le Grand Macabre*; 1975–77, друга версія – 1996) на основі п'єси бельгійського драматурга Мішель де Гельдерод (Michel de Ghelderode; 1898–1962) «La Balade du Grand Macabre». Прем'єра опери відбулася у квітні 1978 року в Стокгольмі з величезним успіхом. У цьому творі Лігеті показав свою майстерність вмілого поєднання авангардних елементів з інтонаційним світом популярної музики. Крім синтезу, здалось би, несумісних музичних стилів, ця абсурдистська опера приголомшує неймовірною кількістю найрізноманітніших типів художньої образності, домінуючими з яких є *гротеск* та *чорний гумор*; будь-які прояви пафосу чи пристрасті демонструються композитором через висміювання. У цій апокаліптичній за темою опері всі звичні оперні структури «висять на волосинці», однак, завершення сцен завжди слідує логіці. Цей сюрреалістичний твір, в якому шубертівські мотиви цитуються на чембало, а музика Монтеверді виконується авто-сиренами, сам Лігеті за жанром визначив «анти-антиоперою» [210, с. 220].

Наступним яскравим представником угорської та світової музики ХХ століття є **Дьордь Куртаг (угор. Kurtág György; 1926*)** – композитор, піаніст-віртуоз, педагог⁵⁶. Куртаг має подібні біографічні моменти з Лігеті: народився композитор так само на румунській території, в нього також виникало безліч життєвих складностей через своє єврейське походження, обоє мали змогу навчатися у стінах будапештської музичної академії в одних і тих самих викладачах⁵⁷.

льні рухи в межах голосів, які в контексті звукової маси ледь помітні, спроможні вплинути та кінцевий музичний результат.

⁵⁶ Особливо відомим є дует подружжя Куртаг.

⁵⁷ Народився в містечку Лугош (Румунія). З п'яти років займався грою на фортепіано та композицією в рідному місті. В 1946 році розпочалися його навчання в будапештській

Та все ж масштаби творчості та амбіції двох митців відрізняються: поки Лігеті планував монументальні проекти як за формою, так і за засобами реалізації, Куртаг обмежився жанрами камерної музики, яких цілком достатньо було для самовираження. Афористичність викладу матеріалу характерним є і для найважливішого твору автора, завдяки якому він отримав всесвітнє визнання і який, як відомо, був одним з улюблених опусів самого П. Булеза – вокального циклу «Послання покійної Р. В. Трусової» (1976–1980) на автобіографічні вірші угорської поетеси російського походження Римми Долош. У цьому циклі, який написаний російською мовою на вірші, вистроєні контрастно за характером, Куртаг мав можливість реалізувати близькі йому ліричні теми: від любовної лірики до сарказму, - всі відтінки душевного стану покинутої особи.

Сам композитор визнає себе продовжувачем традицій двох вагомих композиторів першої половини ХХ століття – Бели Бартока та Антона Веберна. І справді, в обох лідерів минулого століття Куртаг міг запозичити характерні риси своєї музики, що також відрізняє його від Лігеті – концентрованість та стислість музичної побудови. Зокрема, серед найвідоміших опусів Куртага – цикл «Гри для фортепіано», що часто порівнюється з бартоківським «Мікрокосмосом».

Неймовірним є вміння Куртага працювати з вокальним голосом. Володіючи вільно кількома мовами, він часто звертається не лише до угорських поетів: в його доробку зустрічається інтерпретація тексту Сапфо, Ф. Гельдерліна, О. Блока, А. Ахматової, О. Мандельштама, М. Цветаєвої, А. Йозефа, Я. Пілінські, Р. Долош-Трусової, Ф. Кафки, С. Бекета тощо.

академії, де його викладачами стали Пал Кодошо, Шандор Вереш та Ференц Форкош по композиції, а по камерному ансамблю навчався у видатного Лео Вайнера. В 1957 році мав можливість поїхати на рік до Парижу для вдосконалення своїх творчих навиків, де він прослухав лекції О. Мессіана та Д. Мійо. З 1967 року викладав у будапештській академії на факультеті фортепіано, серед його учнів присутні такі видатні особи, як Ондраш Шіфф (Schiff András; 1953*) та Золтан Кочіш (Kocsis Zoltán; 1952*). Хоча й кілька років провів за кордоном (завдяки стипендії в Німеччині, а згодом – ще рік у Франції), Куртаг завжди повертався до Будапешту, де йому найбільш комфортно творити [51, с. 58].

Виходячи зі звичного творчого шляху Куртага з характерним звертанням до жанрів малої форми, ніхто не очікував появи опери в доробку маестро. Однак, нині 92-річний композитор протягом десяти років працював над оперою «Fin de Partie» («Кінець гри») за однойменною п'єсою Семюела Бекета. Поява цього грандіозного твору завдячувати можна великій симпатії угорського композитора до творчості ірландського драматурга з одного боку, а з іншого – «невпинним систематичним блуканням» австрійського культурного діяча, колишнього директора цюрихської опери та міжнародного фестивалю *Salzburger Festspiele*, нині артистичного директора Міланської *La Scala*, Александер Перейра (нім. Alexander Pereira, нар. 1947)⁵⁸.

П'єса Бекета існує у двох версіях: англійській та французькій, композитор віддав перевагу саме французькому тексту. Прем'єра першої (наразі) опери Куртага відбулася 15 листопада 2018 року у міланському театрі La Scala, яку підготували франко-ліванський режисер П'єр Ауді (фр. Pierre Audi, нар. 1957), німецький диригент Маркус Штенц (Markus Stenz, нар. 1965) та четвірка співаків, нині відомих інтерпретаторів сучасної музики – Фроде Ольсен (Frode Olsen), Лег Мельроз (Leigh Melrose), Гіларі Саммерс (Hilary Summers) та Леонардо Кортеллацці (Leonardo Cortellazzi). Не лише угорська, а й світова преса наголошує про важливість цієї культурної події, яку відвідали багато видатних митців, зокрема італійський піаніст Мауріціо Полліні (Maurizio Pollini), французький піаніст П'єр-Лоран Еймар (Pierre-Laurent Aimard), угорський композитор та диригент Ондраш Шіфф (Schiff András) та племінник автора п'єси – Едвард Бекет (Edward Beckett). З багатьох джерел дізнаємося про великий успіх спектаклю, який супроводжувався восьмивхвилинною овацією публіки.

На 70-80 роки ХХ століття припадає активність талановитого покоління угорців, багато представників якого й наразі продовжують педагогічну діяльність у будапештській музичній академі. Серед найяскравіших постатей виді-

⁵⁸Рецензія на прем'єру опери Лігеті за посиланням <http://www.origo.hu/kultura/20181116-kurtag-gyorgy-a-vilag-egyik-legnagyobb-kortarszeneszerzoje-also-operaja-nemzetkozi-siker.html> (дата звернення: 16.01.19).

ляються Золтан Єнеї (*Jeney Zoltán*; 1943), Ласло Шари (*Sáry László*; 1940) та Ласло Відовські (*Vidovszky László*; 1944). Свою творчу кар'єру вони розпочали опираючись на творчість старших колег. Згодом, у 1970 році вони стали засновниками першої угорської музико-експериментальної майстерні. Вони були зацікавлені музикою сучасних американських композиторів та їх технікою, зокрема творчістю Джона Кейджа (JohnCage), Крістіана Вольфа (Christian Wolff), Ла Монт Янга (La Monte Young) та Стіва Райха (Steve Reich). Не відразу знайшли своїх прихильників, оскільки строго відмовлялися від звичних виразових засобів, притаманних експресіонізму, натомість – широко використовували ще не практиковану в угорській музичній культурі контрольовану алеаторику. Нову музичну мову ці композитори пропагували на своїх концертах музичної імпровізації. Однак, в середині 70-х років відбувся переломний момент, який підштовхнув митців та повернення до традицій. До цього періоду відносяться фортепіанні етюди та ігрово-креативні експерименти для різних інструментів композитора Л. Відовські (1999), «Реквієм» З. Єнеї (1987–2005) тощо.

Наступні покоління пропагують «ретро-стиль» у музиці, їхні твори за мовою є простою, наближеною навіть до популярної музики. У творах цих композиторів не можна спостерігати за якимось єдиним стильовим направленням. Сьогодні високо шанується творчість групи так званої *угорської четвірки*, до якої входять **Міклош Черміцкі** (Csemiczky Miklós; 1954), **Дьордь Орбан** (Orbán György; 1947), **Дьордь Шелмеці** (Selmeczi György; 1952), **Янош Войдо** (Vajda János; 1949). Войдо, зокрема, є учнем Еміла Петровіча, на сьогодні він є автором п'яти опер, серед яких найбільшої популярності зазнала опера за мотивами Томаса Манна «Маріо та чарівник»⁵⁹. З сучасних творчо активних угорських митців варто виділити також постать **Дюли Фекете** (Fekete Gyula, 1962).

⁵⁹ «Barabás» – одноактна опера за мотивами Фрідеш Корінті (угор. Karinthy Frigyes, 1977); «Маріо та чарівник» (угор. «Mario és a varázsló») – одноактна опера за мотивами Томаса Манна (1988); «Leonce és Léna» – триактна опера за мотивами Георга Бюхнера (нім. Georg Büchner, 1999); «Karnyóné» – двоактна опера за мотивами Мігаль Чоконої-Вітейз (угор. Csokonai Vitéz, 2004); «Про п'ять хлібин» (угор. «Az öt kenyérről») – опера-новела за мотивами Карела Чапека (2007).

Митець є автором кількох дитячих та повномасштабних опер. Серед останніх театральних творів митця слід назвати біографічну оперу про Ференца Ліста «EXCELSIOR!» (2010), написану на лібрето Ондраша Попп (угор. Papp András) в честь 200-річчя від дня народження завновника угорської національної композиторської школи. Сьогодні Фекете є завідувачем кафедри композиції будапештської національної музичної академії. Маючи можливість відвідувати кращі композиторські майстер-класи світу, сприяє цьому і своїм студентам.

Серед сучасних угорських композитор хочеться виділити постать **Петера Етвеша** (угор. Eötvös Péter, 1944*), творча діяльність якого на наш погляд є найбільш резонуючим як в Угорщині, так і в усьому світі. У першу чергу ідеться мова про оперну творчість Етвеша, в якій митець зумів виразити повноцінно свій талант, застосовуючи найрізноманітніші жанри та техніки театального мистецтва. Як і в творчості багатьох його попередників-сіввітчизників, у доробку Етвеша наразі відсутнім є театральний твір угорською мовою. Незважаючи на цей факт, своєю багатогранною діяльністю відомий угорський митець сприяє розвитку мозичної культури в себе на батьківщині.

Висновки до першого розділу

Отже, в добу романтизму, незважаючи на перелічені несприятливі передумови розвитку, завдяки зусиллям видатних митців вдалося вивести угорську музичну культуру на належний професійний рівень. Мова ідеться передусім про творчу діяльність засновників національної музичної культури – Ференца Ліста та Ференца Еркеля, а також низки інших композиторів, які вміло слідували за балансом *угорського* і *європейського* у своїй музиці. Вони не забували про *вербункош* як про унікальну ритмоінтонаційну перспективу в музиці; працювали над виникненням опери національного типу, усвідомлюючи важливість звучання угорської мови в театральних опусах; опираючись на професійні надбання своїх попередників, а також активно звертаючись до фольклорних джерел, проводили експерименти адаптування угорської національної ритмоінто-

наційної сфери до жанрів західноєвропейської музики. Професійним успіхам сприяли наступні події: 1) заснування першого угорського *драматичного театру* (1837); 2) створення *філармонійного оркестру* на чолі з Ф. Еркелем (1853); 3) заснування *музичної академії* в Будапешті (1875); 4) заснування державного *оперного театру* (1884). На базі названих закладів відбувалася зокрема реалізація творчих ідей Бели Бартока та Золтана Кодая, видатних угорських митців початку ХХ століття, які, на відміну від талановитих співвітчизників свого покоління, згадуваних у цьому розділі, здобули світового визнання.

Гідними продовжувачами діяльності угорських модерністів стали композитори, творча активність яких припадає на другу половину ХХ століття. Таким митцям як Дьордь Лігеті, Дьордь Куртаг, Еміл Петровіч, Шандор Соколай вдалося остаточно зафіксувати свої імена у світовому авангарді. Подібно Кодая та Бартоку, ці композитори вели активну фольклористичну діяльність, тому природнім явищем їхньої творчості став синтез національних мотивів з актуальними музичними виразовими засобами.

Важливим завданням було простежити виникнення та розвиток жанру опери в угорській музичній культурі. Перші угорськомовні приклади цього жанру з'явилися на початку ХІХ століття, однак вагомого розвитку набули лише в творчості Ференца Еркеля. Революційне значення не лише в угорській, а також у всій світовій музиці, має єдина опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» (1911), яка демонструє бездоганне музичне втілення своєрідної угорської мови. Після цієї знакової події протягом всього ХХ століття і до сьогодні з'являються опери угорською мовою. Однак, цілком зрозумілим є тенденція більш широкого використання літературних джерел мовами світового значення (англійською, німецькою, італійською чи французькою), які забезпечують універсальність сприйняття та можливість залучення широкої аудиторії. Така тенденція є характерною зокрема творчості Петера Етвеша, однак цей факт ніяким чином не зменшує значення цієї особистості в розвитку музичної культури Угорщини.

РОЗДІЛ 2

ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ПЕТЕРА ЕТВЕША ЯК ПРОВІДНОГО УГОРСЬКОГО КОМПОЗИТОРА СУЧАСНОСТІ

Як уже неодноразово було підкреслено, головною областю творчості сучасного угорського композитора Петера Етвеша є оперна музика. Цій надзвичайно різноманітній та яскравій сфері його творчості присвячені наступні два аналітичні розділи пропонованого дисертаційного дослідження. Однак, виникає також необхідність здійснення більш вичерпної характеристики цієї неоднозначної творчої особистості без основного жанру творчості – розглянути творчість «Етвеша-неоперного», дослідити етапи його формування як музиканта.

Петера Етвеша небезпідставно називають «послом угорської музичної культури у світі». Композитор, часто відкладаючи власні творчі інтереси, дбає про популяризацію угорської музики у світі та, відповідно, робить все можливе, щоб ознайомити своїх співвітчизників з новими музичними здобутками сучасності. Саме з цією метою, практично з самого початку своєї кар'єри, Етвеш активно веде три види музичної діяльності: *композиторську, диригентську та просвітницьку*. Перш ніж вникнути в названі види діяльності митця, важливо відстежити деякі доленосні події та знайомства у житті П. Етвеша.

2.1. Етапи становлення творчої особистості Петера Етвеша

Важливою умовою формування будь-якого композитора є спілкування, які надихають на саморозвиток. В книзі П. Амараля [166] Етвеш розповідає своєму співрозмовнику про неабияку важливість у своєму розвитку часу, проведеного з першими педагогами. Таким зокрема виявився для молодого композитора педагог по композиції **Янош Вішкі**, з яким вони почали сумлінні заняття (цілих шість годин на тиждень!) ще в роки навчання Петера в гімназії, а зго-

дом також протягом перебування в консерваторії⁶⁰. За словами Етвеша, його педагог фактично заміняв йому батька⁶¹. Янош Вішкі виявився строгим вчителем, який серйозно відносився до всебічного розвитку свого учня, наділяючи його знаннями не лише в області музичної композиції: від нього молодий Етвеш вперше почув про філософію як науку та її головних представників, строго слідував за обізнаністю юнака в області художньої літератури тощо. Заняття проходили різнобічно: перш ніж приступити до роботи над власною музикою, юний музикант щоразу повинен був спершу продемонструвати своє вміння читки партитур композиторів різних епох та стилів. Коли Вішкі відчув готовність Етвеша до сприйняття «нових звучань», після опрацювання величезної кількості творів від раннього бароко і аж до шедеврів їх співвітчизників З. Кодая та Б. Бартока, він показав учневі музику нововіденців, незважаючи на всі тодішні заборони зі сторони радянської влади. Нова музика, а особливо новий раціональний підхід до написання музики, вразив Етвеша, який далі самотужки став аналізувати композиційну техніку А. Шонберга та його учнів.

Знаючи тягу Петера до театру, Вішкі паралельно ознайомив свого учня з деякими операми Джанкарло Менотті [166, с. 217]⁶². Звичайно, більш проста музична мова американського театрального композитора була великим контрастом до раціональної музики Веберна, під сильним враженням якого довгий час перебував Етвеш. Це були різні світи, різні категорії музики, кожна з яких по своєму цікавила композитора. Стежачи за творчістю Етвеша, особливо що стосується його найбільш показового результату – оперної спадщини, можна від-

⁶⁰ Янош Вішкі (угор. Viski János; 1906–1961) – угорський композитор та педагог, лауреат премії імені Кошута та імені Еркеля.

⁶¹ Як відомо, Петер Етвеш народився в 1944 році, в розпалі Другої Світової війни, під час якої його батько був офіцером угорської армії та був посланий на територію Румунії в місто Секейудворгель, де згодом народився композитор. Коли російська армія досягла міста, сім'ї Етвешів прийшлося тікати до Німеччини через Австрію. Проживши менше року в місті Дрезден, повернулися до Угорщини, де батьки згодом розлучилися. Після закінчення війни батько потрапив до в'язниці, з сином бачилися нерегулярно, спілкування носили формальний характер.

⁶² Джанкарло Менотті (італ. Gian Carlo Menotti; 1911–2007) – американський композитор, лібретист та педагог італійського походження, двічі лауреат Пулітцерівської премії (1950; 1955).

чути, що композитор зрештою не підкорився чітким схемам, які пропонувалися нововіденцями. Однак, його театральна музика, яка в кожному випадку підкорюється ідеї та темі літературного твору, наділена чіткою логікою, яка диктується самим текстом лібрето.

На жаль, закінчилася плідна співпраця педагога та учня дуже трагічно: в січні 1961 року Вішкі пішов з життя через серцевий напад, який стався після чергової директорської наради в Академії, під час якої його звинуватили у пропаганді «ворожой» музичної культури. Хоча й точно не доказано зв'язок його смерті з цією ситуацією, Етвеш до сих пір вважає себе винуватим у передчасній смерті свого педагога, адже саме він продемонстрував свою обізнаність в нових музичних течій під час одного з екзаменів академії [166, с. 218].

Етвеш у подальшому був зарахований до класу композитора **Ференца Сабо**, тодішнього директора академії. Відомо, що Сабо, крім музичної діяльності, активно вів також політичну, був офіцером Червоної армії та брав участь у судових процесах над «ворогами» влади⁶³. Етвеш більше семестру відмовлявся відвідувати його заняття через ситуацію з Яношом Вішкі. Та все ж, незважаючи на свої політичні погляди, Сабо відчував неймовірний творчий потенціал молодого Етвеша і неодноразово йшов йому на зустріч у складних життєвих ситуаціях. Зокрема, в той період, коли Етвеш повинен був завершити навчання в академії, Сабо навмисно затримав його ще на два роки у рамках закладу, щоб той уникнув армії. Ще пізніше, коли Етвеш отримав стипендію на навчання в Німеччині, Сабо допоміг йому з документами для оформлення візи, при тому застерігаючи юного митця у жодному разі не мати контакту з такою «небезпечною особистістю, як Карлхайнц Штокхаузен», – пригадує Етвеш слова Сабо сьогодні вже з посмішкою [166, с. 221].

Перша нагода зустрітися з живими корифеями сучасної музики виникла у 1965 році, коли Етвешу вдалося відвідати знамениті Дармштадтські курси нової

⁶³ Ференц Сабо (угор. Szabó Ferenc; 1902–1969) – угорський композитор, лауреат премії імені Кошут. Член соціал-демократичної партії (1928); у 1932 році емігрував до Москви, де прожив до початку II Світової війни, після чого добровільно вступив до Червоної армії, ставши її офіцером. Згодом як лейтенант брав участі в боях у Будапешті.

музики, під час яких він познайомився з такими видатними особистостями як П. Булез, Д. Лігеті, Б. Мадерна та Е. Браун⁶⁴. Саме тоді Етвеш відчув потребу в удосконаленні своєї майстерності. Він завжди прагнув потрапити до міста Кельн, в якому жили й творили такі знакові постаті як Карлхайнц Штокхаузен та Херберт Аймерт⁶⁵. Реалізувати свою мрію вдалося йому, отримавши стипендію DAAD, яка дала змогу уже навесні наступного (1966) року розпочати своє навчання у Кельнській вищій школі музики.

Вибір даного міста спонукала не лише присутність такої творчої величини, як Карлхайнц Штокхаузен: у 1960-і роки Кельн був фактично центром найбільш передових технологій музичного мистецтва. Коли молодого Етвеша зарахували на диригентський факультет Кельнської вищої школи музики, йому одразу запропонували займатися паралельно по композиції у видатного Бернда Алоїза Ціммерманна (нім. Bernd Alois Zimmermann, 1918–1970).

Безперечно, Ціммерманн був надзвичайно глибокою творчою особистістю. Від нього молодий угорський композитор міг отримати багато цінного досвіду. Однак, що стосується суто занять по фаху, то в центрі методики Ціммерманна була творчість нововіденців, що значно не розширювала кругозір свіжовипускника будапештської академії. Незважаючи на невеликі творчі розбіжності, між педагогом та учнем зав'язалася тісна дружба. Ціммерманн довіряв своєму молодшому колезі навіть відповідальну участь у сценічній реалізації своїх творів. Так, Етвеш допоміг втілити в життя реалізацію двох важливих сценічних творів свого педагога.

У першому випадку йдеться мова про балет Ціммерманна, який був написаний незадовго до приїзду Етвеша до Німеччини – *Musique pour les soupers du Roi Ubu* («Музика до вечері царя Убу»), редактором партитури якого і став

⁶⁴ Дармштадські курси нової музики – цикл семінарів та концертів для композиторів та виконавців, який проводиться з 1946 року (щорічно, з 1970 року – один раз на два роки).

⁶⁵ Herbert Eimert (1897–1972) – німецький композитор, музичний критик, один зі засновників електро-акустичної музичної студії у місті Кельн.

зрештою сам Петер⁶⁶. Хоча й Етвеш ніколи не цікавився колажною технікою в музиці, яку Ціммерманн широко використовував у творчості, довга й інтенсивна робота над партитурою дала змогу молодому композитору стежити за реалізацією композиції, яка має чітко сформовану драматургію та з самого початку була задумана для сценічного втілення.

Друга їхня безпосередня співпраця стосується постановки опери Ціммерманна «Солдати», прем'єра якої відбулася у лютому 1965 року у місті Кельн⁶⁷. Період відновлення цього світового шедевр у репертуарі кельнської опери співпало з другим роком навчання Етвеша у вищій школі. Саме тоді, з квітня 1967 року по травень 1968 року молодий композитор мав практику концертмейстерства в оперному театрі, де всі готувалися до сценічного втілення «Солдатів». Хоча й Етвеш виконував у цьому проекті скромну технічну роль, він мав унікальну змогу простежити за процесом сценічної реалізації серйозного твору, відчувати зв'язок та баланс між елементами театру та музики.

Другий велетень світового музичного авангарду, який суттєво вплинув на творчу долю Петера Етвеша, був Карлхайнц Штокхаузен, з яким, через випадковий збіг обставин, вдалося молодому митцю познайомитися практично з перших днів перебування в Німеччині.

Ще під час навчання в Будапешті на початку 1960-х років Етвеш намагався якомога більше для себе відкрити з музичного модернізму західної Європи, що було досить складно в умовах «залізної завіси». Серед таємно потраплених до молодого композитора партитур, йому найбільше імпонували твори К. Штокхаузена, особливо що стосується його електро-акустичних шедеврів. Після приголомшених та деколи скандальних відгуків про прем'єру твору німецького композитора для чотирьох оркестрів під назвою «Групи», Етвеш вирушив до Відня з метою придбання партитури, на основі якої він згодом створив власний варіант клавіру з участю трьох роялей. Маєстро був приємно вра-

⁶⁶ Балет німецького композитора, Б. А. Ціммерманна «Musique pour les soupers du Roi Ubu» був написаний у 1966 році на основі п'єси А. Жаррі.

⁶⁷ «Солдати» – опера Б.А.Ціммерманна в чотирьох діях за однойменною драмою Якоба Ленца (1958-1960; перша постановка – лютий 1965 року в місті Кельн).

жений від несподіванки, коли під час першої зустрічі дізнався про таку масштабну роботу студента та про його обізнаність у сучасній музиці, незважаючи на радянські заборони [166, с. 23].

Переступивши поріг навчального закладу, Етвеш одразу помітив невелике паперове оголошення на стенді про те, що Штокхаузен у пошуках переписувача партитури свого «*Telemusik*». Сприймавши це за знак долі, молодий композитор відправився до професора та вони під час короткої розмови відразу знайшли спільну мову. З цього моменту розпочався тривалий творчий союз між двома митцями, наступним етапом якого стала участь Етвеша у Штокхаузен-ансамблі.

Славетний колектив нової музики, який навіть не отримав конкретної назви, складався з видатних музикантів свого часу та спеціалізувався спочатку виключно на репертуарі з творів К. Штокхаузена⁶⁸. Коли піаніст групи Алоїз Контарські влітку 1968 року вимушений був поїхати в концертне турне разом зі своїм постійним дуетним партнером-віолончелістом Зігфрідом Пальмом, Штокхаузен був впевнений, що кращої йому заміни, ніж Етвеш, не знайти та вирішив підписати контракт з двадцяти чотирьох річним молодим музикантом⁶⁹. Цей рік можна вважати офіційним виходом Етвеша на міжнародну музичну арену, спочатку лише як член цього відомого колективу, а далі як його диригент. Під час одного з проєктів Штокхаузен-ансамблю, де планувалося виконання відомого електро-акустичного твору метра «Гімни» (1966–1967), через деякі сутички австрійський диригент Міхаель Гілен (*1927) відмовився від участі. Оскільки Етвеш досконало знав партитуру названого твору, погодився замінити Гілена і скерувати процесом його виконання. Після даного проєкту світ

⁶⁸ Прийнято було називати просто «Штокхаузен-ансамблем». Учасники: Aloys Kontarsky – фортепіано, Alfred Alings та Rolf Gehlhaar – там-там, Johannes Fritsch – альт, Harald Bojé – електроніка.

⁶⁹ Зігфрід Пальм (нім. Siegfried Palm; 1927–2005) – німецький віолончеліст та педагог, один з найславетніших виконавців та пропагандистів сучасної музики; один з провідних професорів Міжнародних літніх курсів у Дармштадті; 1982-1988 – президент Міжнародного товариства сучасної музики.

зацікавився Етвешом як талановитим інтерпретатором сучасної музики [166, с. 27].

Тісна дружба та співпраця тривала аж до смерті маестро: Етвеш брав участь у підготовці до друку партитури «Momente» Штокхаузена для соло сопрано, чотирьох хоральних груп та тринадцяти інструменталістів. Відомо, що перший екземпляр автор отримав у день своєї смерті, 5 грудня 2007 року.

Отже, з впевненістю можна вважати важливим сприяючим фактором розвитку творчої особистості молодого угорського композитора, окрім великого внеску його педагога в Будапешті – Яноша Вішкі, зустріч та тісна співпраця з двома масштабними композиторами другої половини ХХ століття, Б. Ціммерманном та К. Штокхаузенем. Мова йдеться не про безпосереднє втручання в музичну уяву чи композиторську мову Етвеша, а скоріш про вплив на його творчу долю, про направлення молодого композитора в музичному середовищі сучасності.

Ціммерманн і Штокхаузен показали протилежні музичні світи Етвешу: перший завжди боровся за збереження та продовження традицій попередників (його опера «Солдати» є яскравим прикладом цього та сприймається як своєрідний *уклін* перед А. Бергом та його знаменитим «Воццеком»); другий завзято виступав за порушення правил і традицій, вів постійні пошуки та музичні експерименти. І все ж, ці дві постаті скоріш сприймаються паралельностями, а не протилежностями, певною мірою доповнюючи діяльність один одного у вельми суперечливий період розвитку академічної музики.

Було би несправедливо упустити ім'я ще одної важливої особи у творчій долі Етвеша – П'єра Булеза, з яким він познайомився дещо пізніше і який, подібно Етвешу, віртуозно поєднував композиторську та диригентську діяльності. Саме за рекомендацією Булеза молодий угорський композитор отримав право керувати престижними музичними колективами світу. Відомо, що Етвеш залишався правою рукою французького маестро до кінця його днів.

2.2. Жанрова класифікація творчості Петера Етвеша та деякі композиційно-стильові параметри

Згідно інформації, розміщеної на композиторській інтернет-сторінці Петера Етвеша, який ведеться ним самим та його дружиною Марією Мезеї, крім *опери* у творчості угорського композитора присутні наступні жанри: *вокальні ансамблі* та *хори, оркестрові та камерно-оркестрові* твори (з/без солістів), *інструментальні ансамблі, сольні інструментальні* твори, *електро-акустичні* та *мультимедійні твори, музика до театру та фільмів*, а також невелика кількість опусів зі специфічним складом⁷⁰.

Перед слухачами постає неймовірно багатий список оркестрової музики Петера Етвеша з надзвичайно вмілим підходом та сміливими експериментами в поєднанні різних тембрів інструментів. У доробку композитора не часто зустрічаються симфонічні твори, які не потребують солістів. Серед *чистих* оркестрових творів важливе місце в доробку Етвеша займає його «*zeroPoints*» (1999), який був створений на замовлення Лондонського симфонічного оркестру та П'єра Булеза. Цей опус став своєрідною присвятою французькому маестро. Як пояснює автор твору на своїй інтернет-сторінці, сама вже назва *zeroPoints* апелює до творчості Булеза, який звик нумерувати свої партитури починаючи з такту «0», замість «1». Етвеш розділив музику «*zeroPoints*» на дев'ять невеликих частин, пронумерувавши її від «0» до «0.9» (не досягнувши «1»). Даний твір є надзвичайно яскравим, під час прослуховування якого виникає безліч асоціацій з театром. За музичною мовою «*zeroPoints*» тяжіє до бартоківської бурлескності, але, на відміну від класика ХХ століття, Етвеш замість чистих тембрових звучань віддає перевагу поєднанню різноманітних тембрів симфонічного оркестру.

Надзвичайно багатий звукозображальністю більш пізній оркестровий твір Етвеша «*Ковзання орла в небі*» («*The gliding of the eagle in the skies*», 2011).

⁷⁰Інтернет-сторінка композитора Петера Етвеша за посиланням: <http://www.eotvspeter.com/> (дата звернення: 16.01.19).

Твір був замовлений оркестром Країни Басків (*Euskadiko Orkestra Sinfonikoa*) у честь 30-річного ювілею колективу та вперше виконаний у жовтні 2012 року в місті Памплони (Іспанія). Використання тембрів та насичення музики різноманітними духовими інструментами надає твору надзвичайного колориту.

Серед найновіших проектів – ще два монументальні твори для симфонічного оркестру Петера Етвеша: **Dialog mit Mozart (2016)** для зальцбурзького Моцартеум-оркестру та **Alle vittime senza nome (2016)** на замовлення міланського симфонічного оркестру. Вперше нові опуси можна було почути наприкінці 2016 - весною 2017 року, а зараз включені в міжнародні проекти, в концертні програми престижних фестивалів Європи та Америки⁷¹.

Зазначимо, що композитор очевидно тяжіє до концертних жанрів, тому більша частина творів Етвеша написана для солістів з оркестром. Композитор в роль соліста вибирає як традиційні, так і більш незвичні тембри інструментів. Особливою популярністю користуються його два скрипкових концерти, які постійно з великим успіхом звучать по всьому світі: «**Seven**» (2006)⁷² та «**DoReMi**» (2012)⁷³.

Надзвичайно драматичним за характером є перший скрипковий концерт, «**Seven**». Композитор присвятив його космонавтичній катастрофі кораблю «Колумбія» (місії STS-107), яка сталася у лютому 2003 року та забрала життя семи членів екіпажу (звідси і назва твору – «seven»). Музика концерту вражає своєю трагічністю. Весь матеріал побудований за діалогічним принципом, що і є, власне, одним з головних ознак концертності. Крім того, починаючи від форми твору, закінчуючи розташуванням музикантів на сцені – все спирається на символічне число «сім»: 49 оркестрантів розділені на сім груп, навколо скрипки

⁷¹ «Dialog mit Mozart» (2016) вперше прозвучав в Зальцбурзі 17 грудня 2016 року, а «Alle vittime senza nome» (2016) – 8 травня 2017 року в Мілані.

⁷² Прем'єра відбулася 6 вересня 2007 року в Люцерні, соло скрипки виконувала японська скрипалька Акіко Суванай (Akiko Suwanai; 1972*), диригував П'єр Булез (1925–2016).

⁷³ Прем'єра відбулася 18 січня 2013 року в Лос Анджелесі з участю місцевого філармонійного оркестру, соло скрипки виконувала американська скрипалька японського походження, Мідорі Гото (Midori Goto, 1971*).

соло розташовані ще шість скрипок, наче супутники, створюючи підголоски до виразно-трагічної партії соліста.

Музика скрипок завжди звучить у відповідь на «космічні» звучання оркестру, що Етвеш досягає незвичними комбінаціями тембрів, остинато засурдинених мідних духових, несподівано холодних ударів ксилофону та інших ударних інструментів, різновидів яких представлено в оркестрі чимало. Особливо популярним стало виконання цього твору відомою молдавською скрипалькою Патріцією Копачинською (1977*), яка постійно співпрацює з Петером Етвешем, насамперед як з диригентом. Зокрема, у жовтні 2011 року Етвеш запросив Копачинську здійснити запис диску «Bartók, Eötvös, Ligeti» разом з Франкфуртським радіо-оркестром та Ансамблем Модерн (Ensemble Modern), який містить скрипкові концерти трьох видатних угорських композиторів ХХ–ХХІ століть⁷⁴.

Більш легка за характером музика другого скрипкового концерту, «DoReMi». Ідея ж твору настільки проста, як і сама назва: розвиток музичного матеріалу відбувається на основі безперервної *боротьби* за домінування між трьома нотами – *до*, *ре* та *мі*. Особливо виділяється нота *ре*, яка, будучи посередині, знаходиться в напрузі та під тиском двох інших нот та намагається щоразу вирватися з контексту, що яскраво демонструється в партії соло-скрипки. Конфлікт між трьома нотами відчутним є не лише на звуковисотному рівні, а яскраво виділяється також щоразу ритмічно в оркестрі. Цей твір також часто звучить в інтерпретації видатних солістів та колективів, особливо яскраво прозвучав у виконанні Копачинської під час Весняного музичного фестивалю в Будапешті⁷⁵.

⁷⁴ «Bartók, Eötvös, Ligeti» – 2 CD, дата виходу: 22.10.12. Зміст: Б. Барток Скрипичний концерт №2 (три частини), П. Етвеш «Seven» (дві частини), Д. Лігеті Скрипичний концерт (п'ять частин). Соліст – Патріція Копачинська; Франкфуртський оркестр радіо (Frankfurt Radio Symphony Orchestra) та Ансамбль Модерн (Ensemble Modern, Frankfurt); диригент – Петер Етвеш.

⁷⁵ Budapest Spring Festival (hun. Budapesti Tavasz Fesztivál) – наймасштабніший мистецький фестиваль Угорщини, що спонсорується державою.

Список творів Етвеша для соло струнних та оркестру прикрашають ще два оригінальні твори: **Cello Concerto Grosso (2010–2011)**⁷⁶ з участю віолончелі соло та більш ранній твір з участю соло альту – **Replica (1998)**⁷⁷. Останній є цікавим безпосередньо з точки зору самої теми даної дисертації, адже має прямий зв'язок з оперою «Три сестри», яка в подальшому розглядатиметься аналітично. Робота над альтовим концертом та оперою на основі чеховської драми відбувалася паралельно, тож не дивно, що вони подібні за структурою: три частини, кожна з яких, за словами композитора, розкриває тему *прощання* у широкому сенсі⁷⁸. З цим опусом, а також з відомими альтовими концертами Б. Бартока та Д. Куртага, був здійснений CD-запис, аналогічний вищезазначеному зі скрипичними концертами угорських композиторів, партію альту виконувала німецька альтистка вірменського походження Кім Кашкашян (англ. Kim Kashkashian, 1952*)⁷⁹.

Однак, «Replica» не є єдиним твором, створеним під впливом «Трьох сестер». У 1999 році композитор вирішив створити «**Два монологи**» для баритону та оркестру та присвятити образу Андрія, брата трьох сестер чеховської п'єси. Неймовірно драматичні за змістом монологи існують як у російськомовному, так і в англомовному варіанті⁸⁰. Композитор взяв за основу головний монолог цього герою з опери, дещо розширивши та показавши трагізм цієї психологічно слабкої та знедаленої особистості. З детального драматургічного аналізу опери «Три сестри» в наступному розділі дисертації стає очевидно, що Андрій є улю-

⁷⁶ Прем'єра відбулася у Берлінській філармонії 16 червня 2011 року, соло виконував угорський віолончеліст Міклош Перені (ігор. Miklós Perényi; 1948*).

⁷⁷ Прем'єра відбулася в Мілані 29 травня 1999 року, соло виконувала Кім Кашкашян, міланським філармонійним оркестром керував Петер Етвеш.

⁷⁸ Коментар до альтового концерту з композиторської інтернет-сторінки: http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=24&function=&targetpage=texts¤t_menu=compositions_commissions (дата доступу: 16.01.19)

⁷⁹ «Bartók, Eötvös, Kurtág» – 1 CD; дата випуску: 13.06.2000. Зміст: Б.Барток Концерт для альту та оркестру; П. Етвеш «Репліка» для альту та оркестру; Д. Куртаг «Movement for Viola and Orchestra». Партія альту – Кім Кашкашян; Камерний оркестр нідерландського радіо; диригент – Петер Етвеш.

⁸⁰ «Два монологи» («Two monologues») Петера Етвеша для баритону та оркестру на текст А.Чехова. Прем'єра відбулася у лютому 1999 року у Франкфурті. Соло виконував Wojtek Drabowicz (1966-2007).

бленим персонажем композитора, до образу якого він неодноразово звертався протягом всієї творчості.

Крім «Двох монологів» є ще чимало масштабних опусів для голосу з оркестром, які Етвеш все ж відносить до своїх симфонічних творів, не створюючи окремих підтипів вокально-інструментальних творів. Серед найбільш поширених: «Atlantis» (1995)⁸¹, «Ima» («Молитва», 2002)⁸² та «Halleluja» (2015)⁸³. Останній з названих опусів отримав композитором додаткового жанрового визначення – ораторія світського типу.

Будучи прекрасним піаністом, Етвеш не оминув також соло клавірних інструментів на фоні оркестру: **САР-КО (2005)**⁸⁴, **Концерт для двох фортепіано (2007)**⁸⁵, **Multiversum (2017)**⁸⁶. Вражаюча кількість інших творів з цієї жанрової категорії є експериментальними зокрема в плані підбору інструментів: крім широкої палітри концертів для духових інструментів з оркестром, солістами часто виступають ударні інструменти (один або група), а також популярним та часто виконуваним є твір Етвеша для цимбал з оркестром – **Psychokosmos (1993)**⁸⁷.

Сучасна тенденція звертання до ансамблевого виконавського складу не оминула також творчості Етвеша. Цікаві прийоми та звучання, різноманітні шумові ефекти, які не так яскраво проявилися би у театральній чи оркестровій

⁸¹ На текст Шандора Вереша (угор. *Weöres Sándor, 1913–1989*), для соло баритону, дисканту, цимбал, віртуального хору (синтезатор) та оркестру. Прем'єра відбулася в Кельні в листопаді 1995 року.

⁸² На текст Шандора Вереша та Герхарда Рюм (нім. *Gerhard Rühm, 1930**), для ансамблю вокалістів та хору. Прем'єра відбулася в Кельні у вересні 2002 року.

⁸³ Повна назва: «Halleluja - Oratorium balbulum» (2015) – на текст Петера Естерхазі (угор. *Peter Esterhazy, 1950–2016*), переклад на німецьку мову Дердя Будо (угор. *György Buda, 1945**); для мецо-сопрано, тенора, нарратора, хора та оркестру. Прем'єра: 30 липня 2016 року, Зальцбург (Австрія).

⁸⁴ Концерт для акустичного фортепіано, клавіатури та оркестру; присвята Белу Бартоку; прем'єра: 26 січня 2006 року в місті Мюнхен, соло фортепіано – П'єр-Лоран Емар (франц., *Pierre-Laurent Aimard, 1957**).

⁸⁵ Прем'єра відбулася 9 березня 2009 року в Кельні, з участю відомого німецького фортепіанного дуету *Grau-Schumacher piano duo*, у складі Андреас Грау (нім. *Andreas Grau, 1965**) та Гетц Шумахер (нім. *Götz Schumacher, 1966**).

⁸⁶ Для органу, органу Гаммонда (*Hammond Organ*) та оркестру; присвята П'єру Булезу.

⁸⁷ Прем'єра відбулася в лютому 1994 року в Штутгарті.

музиці, показав композитор у своїх одинадцяти опусах даної сфери. Ансамблі переважають у Етвеша великого, більшість незвичного складу, часто у поєднанні з електронікою. Майже в кожному випадку в наявності також соліст, що веде свого роду діалог з іншими учасниками музики. Ця мозаїка вражаючої кількості жанрово різноманітної ансамблевої музики доповнюється більш класичними по стилю та складу дуетами, тріо, квартетами, квінтетами, великою кількістю сольних творів.

Також звертає на себе увагу порівняно незначна кількість вокальних ансамблів Етвеша перш за все тим, що в цій області композитор дозволяє собі звертатися до людських голосів надзвичайно експериментально, чого практично не спостерігається в його операх. Таким чином, цей жанр органічно доповнює оперну творчість Петера Етвеша.

Велика кількість *glissando*, *mormorando*, гнучкі переходи ламентозності в розмову, в шепотіння, широкі несподівані регістрові стрибки характеризують ранній вокально-інструментальний цикл Етвеша «Три мадригальні комедії» («**Drei Madrigalkomödien**»; 1963/90) на текст Gesualdo⁸⁸. «Мадригальна комедія» є сучасним терміном позначення жанру, який був розповсюджений в Італії в кінці XVI – початку XVII століття та який, так само як і звичайний мадригал, створювався для багатоголосного вокального ансамблю, без- або з мінімальним інструментальним супроводом⁸⁹. У випадку Етвеша маємо справу з дванадцятиголосним вокальним твором *a capella*, три розділи якого, подібно секвенцій Беріо, сприймаються як міні-енциклопедія можливостей людського вокалу⁹⁰.

⁸⁸ Цикл писався протягом 27 років: перша мадригальна комедія («Moro Lasso») була написана в 1963 році та вперше виконана в Будапешті цього ж року силами *Budapest Madrigal-choir*; друга («Hochzeitsmadrigal») – в 1976 році, перше виконання того ж року під час *Metz Festival* силами *Collegium Vocale Köln*; третя («Insetti galanti») була завершена та вперше виконана в 1990 році, в Парижі, силами *Groupe Vocale de France*.

Карло Джезуальдо да Веноза (італ. Don Carlo Gesualdo da Venosa; 1566–1613) – італійський композитор доби Відродження, автор шести збірників п'ятиголосних мадригалів.

⁸⁹ Оригінальне позначення жанру італійською мовою – «*commedia harmonica*».

⁹⁰ Італійський композитор Лучано Беріо (італ. Luciano Berio; 1925–2003) створив чотирнадцять так званих «секвенцій» для соло-інструментів (зокрема, його Секвенція №3 – для жіночого голосу), які призначені демонструвати віртуозні можливості та специфічні звукові прийоми кожного з них.

З цього списку також виділяється його опус «**Schiller, energische Schönheit**» («Шіллер, енергійна краса»; 2010)⁹¹ для восьми голосів, восьми духових інструментів, двох ударних та акордеону на текст Йоганна Фрідріха Шіллера «Листи про естетичне виховання людини»⁹². Філософський трактат німецького мислителя викладений у формі листів (всього 27), з яких композитор вибрав найбільш яскраві для себе вирази, створивши на їхній основі монументальний тричастинний вокально-інструментальний цикл. Етвеш вкотре продемонстрував свою майстерність створювати прекрасну вокальну музику, незважаючи на стиль літературного викладу.

2.3. Диригентська діяльність Петера Етвеша

Невід'ємною частиною творчого життя Петера Етвеша є його диригентська діяльність. Сьогодні він вважається настільки ж поважним інтерпретатором музики, як і композитором.

Будучи ще студентом будапештської академії, Етвеш не планував пов'язувати своє життя диригентською діяльністю. Навіть його наміри поступати на диригентський факультет Кельнської вищої школи музики мали більш вимушений характер, оскільки юний музикант ще не був упевнений у своїх композиторських силах, тим паче, коли мова йдеться про спілкування з такими видатними особистостями, як Штокхаузен чи Ціммерманн. Тому, пропозиція зі сторони керівництва вищої школи навчатися одразу на двох факультетах була приємною несподіванкою для студента, який, як уже зазначалося, через вже через кілька років мав можливість випробувати свої інтерпретаторські здібності, керуючи Штокхаузен-ансамблем.

Після повернення з японського турне ансамблю в середині 1970-х років, молодим талановитим музикантом зацікавився видатний французький композитор та диригент П'єр Булез. Їхні спілкування почалися під час німецьких ві-

⁹¹ Прем'єра відбулася в місті Віттен (Німеччина) під час фестивалю «Wittener Tage für neue Kammermusik» 6 травня 2011 року.

⁹² Friedrich Schiller «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» (1975).

зитів маестро, який незабаром, у 1978 році, запросив Етвеша керувати сьогодні теж поважним колективом – *Ensemble InterContemporain*, під час відкриття IRCAM у Парижі. У 1991 році Булез повністю передав «естафету» угорському композитору, який став директором цього колективу. Паралельно отримував запрошення для керування іншими колективами світового рівня:

1985–1988 - був першим запрошеним диригентом лондонського BBC оркестру;

1992–1995 – запрошений диригент будапештського Фестиваль-оркестру;

1994–2004 – головний диригент нідерландського камерного оркестру;

1998–2001 – перший запрошений диригент Угорського Національного Філармонічного оркестру;

2003–2005 – запрошений диригент штутгартського радіо-оркестру;

2003–2007 – диригент гетебурзького симфонічного оркестру;

2009–2011 – диригент віденського симфонічного оркестру.

Етвеш донині керує найкращими оркестрами Європи, зокрема оркестровими колективами Берліну, Відня, Лондону, а також відомим Ансамблем *Royal Concertgebouw*, регулярно виступає як диригент радіо-оркестрів Європи.

Так само, як і в композиторській творчості, Етвеш довгий час (аж до середини 1990-х років) навіть не думав про співпрацю з оперними театрами, аж поки не отримав замовлення на написання опери для ліонського театру від прекрасного американського диригента Кента Нагано. Угорський композитор надзвичайно відповідально поставився до цієї задачі, попросивши керівництво театру дати йому можливість співпрацювати з оркестром цього закладу. Жан-П'єр Бросмен, тодішній директор ліонської опери, запропонував Етвешу не просто зайнятись оркестровими справами, а взяти на себе повністю відповідальність за якусь конкретну продукцію: за Етвешем стояв вибір режисера, виконавців, відповідальних за декорації і т.д. Таким чином, першим досвідом роботи в оперному театрі для Етвеша стала реалізація опери «Дон Жуан» Моцарта на сцені

ліонської опери, де пізніше з неабияким успіхом відбулася прем'єра його першої повномасштабної опери, «Три сестри».

У подальшому, зарекомендувавши себе також як прекрасного оперно-симфонічного диригента, Етвеш отримав запрошення на співпрацю з такими театрами як *La Scala*, брюссельський *La Monnaie*, *Festival Opera Glyndebourne*, паризька *Theatre du Chatelet*, *Staatsoper Vienna*, *Staatsoper Hamburg* та ін.

Що стосується диригентського репертуару Етвеша, то в коло його інтересів насамперед входять опуси, створені починаючи від початку минулого століття і до сьогоднішні. Зразковими вважаються записи виконань угорським маестро «Десертної музики» Стіва Райха, Віолончельного концерту Фрідріха Церхи, «Весни священої» та «Маври» Ігоря Стравінського, Концерту для оркестру, опери «Замок герцога Синя Борода» та балету «Зачарований мандарин» Бели Бартока, а також численних шедеврів Д. Куртага, Д. Лігеті, Б. Фуррера, Х. Лахенмана, Л. Беріо, Ф. Шрекера, Б. Мадерни, К. Штокхаузена, Б. А. Ціммерманна і т.д. Хоча й до попередніх епох Етвеш-диригент рідко звертається, все ж можна почути у його виконанні твори Л. Бетховена та Ф. Ліста. Безперечно, Етвеш здійснює також записи власних творів. У випадку, коли йдеться мова про записи його опер, які, як правило, потребують більше одного диригента, композитор співпрацює з іншими видатними сучасними диригентами, такими як Матіас Пінтчер, Беат Фуррер, Грегорі Войдо та ін.

Якщо говорити про виконавський стиль Етвеша, то передусім варто підкреслити одну надзвичайно важливу рису, яка притаманна так само його композиторському почерку (оперному передусім): його виконавська суб'єктивність полягає у «відмовленні собі в суб'єктивності». Хоча й це ствердження звучить досить парадоксально, саме така якість дозволяє бути Етвешу в числі найкращих інтерпретаторів сучасної музики у світі. Не лише як композитор, а також як диригент, Етвеш з відповідальністю ставиться до кожного звуку, не пропускає мимо своєї уваги жодну лінію музичної тканини, в жодному разі не допускаючи своїх вольностей щодо темпу, динаміки чи способів звуковидобування.

Завдяки такому ретельному відношенню до найдрібніших партитурних позначень звертаються так активно до Етвеша його колеги, довіряючи йому свої партитури та будучи впевненими у максимально чесній передачі змісту своїх опусів.

2.4. Педагогічна діяльність Петера Етвеша. Роль «Етвеш-інституту» в розвитку музичної культури Угорщини

Окрему розмову заслуговує педагогічна діяльність Петера Етвеша, яка собою являє передусім організацію ним різноманітних освітніх програм для композиторів та диригентів. Однак, варто згадати також роки його постійної викладацької роботи, будучи професором відомих вищих музичних закладів Європи. Так, з 1992 по 1998 рік був запрошеним професором Вищої школи музики міста Карлсруе (Німеччина), з 1998 по 2001 рік – професор Вищої школи музики міста Кельн (Німеччина), а з 2002 по 2007 рік – знову викладає в Карлсруе. Крім того, Етвеш є запрошеним професором міжнародних композиторських та диригентських майстер-класів у різних містах Європи (*Edenkoben, Luzern, Basel, Madrid*) та є постійним учасником Барток-семінарії у місті Сомбатгель (Угорщина)⁹³.

Однак, найвагомим внеском в освітню сферу стало заснування в 1991 році міжнародного фонду «Етвеш-інститут» за ініціативою відомих угорських музикантів⁹⁴. На першому етапі функціонування метою цього фонду було створення такого навчального закладу, що забезпечує можливість післядипломного вдосконалення диригентам та оркестровим музикантам. Початок діяльності фонду співпав з початком «відкриття доступу» до європейського музичного світу, тож інститут сприяв підняттю угорського музичного виконавства до міжнародного рівня. З самого початку заснування цей заклад підтримували такі

⁹³ Bartók Szeminárium – один з найпрестижніших музичних подій Угорщини, який функціонує вже 50 років та ще в 1984 році був розширений до масштабу фестивалю.

⁹⁴ Peter Eötvös Contemporary Music Foundation (www.eotvosmusicfoundation.org)

визнані митці, культурні та політичні діячі як Отто фон Габсбург⁹⁵, мадам Жорж Помпиду⁹⁶, Катерина Таска⁹⁷, П'єр Булез, Дьордь Лігеті та Міклош Перині⁹⁸. У 2004 році Міжнародний Фонд «Етвеш-інститут» розширює свою діяльність, засновуючи нову фундацію – міжнародний фонд сучасної музики «Етвеш»⁹⁹. Саме з цього року почалося долучення до міжнародних курсів та семінарів молодих композиторів, музикознавців, драматургів. Інститут щороку проводить щонайменше три міжнародні композиторські, диригентські (часом також змішані) майстер-класи з участю 6-12 слухачів. Це є унікальна можливість для прослуховування лекцій та відвідування індивідуальних занять самого Петера Етвеша (як головного професора воркшопів) та, щонайменше, ще одного знаменитого професора – композитора чи диригента¹⁰⁰. Окрім того, композитори, після тижня занять та розбору партитур, щоразу мають можливість під час фінального концерту почути свою музику у виконанні одного зі зразкових угорських музичних колективів, а диригенти, відповідно, стають за виконавський пульт під час таких гала-концертів. Як правило, курси для композиторів мають тематичний характер та оголошують набір партитур для конкретного виконавського складу, а в центрі уваги дискусій диригентів завжди постає конкретна творча постать сучасної музики та пов'язані з нею інтерпретаторські складнощі. Головними спонсорами майстер-класів Інституту стали такі міжнародні організації як *Art Mentor Foundation Lucerne* та *Budapest Music Center* (саме на базі чого існує «Етвеш-інститут»), а також *Goethe Institut*, *Ernst von*

⁹⁵ Отто фон Габсбург (нім. Otto von Habsburg; 1912–2011) – ерцгерцог, голова дому Габсбургів.

⁹⁶ Мадам Жорж Пампиду (фр. Madame Georges Pompidou) – дружина французького політичного діяча Жорж Жан Раймона Пампиду (Georges Jean Raymond Pompidou)

⁹⁷ Катерина Таска (франц. Catherine Tasca; 1941*) – французький політичний діяч, колишній міністр культури Франції

⁹⁸ Міклош Перині (угор. Miklós Perényi; 1948*) – найвідоміший угорський віолончеліст, лауреат численних державних премій.

⁹⁹ Peter Eötvös Contemporary Music Foundation.

¹⁰⁰ Серед запрошених професорів Етвеш-інституту: композитор Філіп Манурі, диригент та композитор Матіас Мінтчер, композитори Хельмут Лахенман, Кшиштов Пендереккі, Вольфганг Рімм, Тошіо Хосокава, Паскаль Дюсапен.

Siemens Musik Stiftung, Institut Francais, Nemzeti Kulturális Alap, Japan Foundation Budapest тощо.

Оскільки дисертанту пощастило побувати двічі на курсах організованих Етвеш-інститутом – у листопаді на воркшопі з японським композитором Тошіо Хосокавою¹⁰¹ та в лютому 2017 року на майстер-класах з французьким композитором Паскалем Дюсапенем¹⁰², була нагода ознайомитися з чіткою структурою і розкладом ефективних занять та різноманітних подій, які є характерними для всіх курсів Інституту. Курсант має можливість участі, як мінімум, в чотирьох видах занять:

- *Групові лекції* протягом курсу, які проводять професори (як спільно, так і окремо); під час таких занять аналізуються надіслані матеріали композиторів, дискутуються можливі проблеми їх виконання, техніки їх написання тощо; якщо мова йдеться про курси присвячені оперній драматургії, то обов'язково під час першої лекції відбувається *публічна презентація* твору курсантом з поясненням творчої концепції. Крім цінних професорських порад, важливою складовою є спілкування між молодими композиторами, обмін досвідом, можливість обговорення та вираження власної думки про музику. Лекції запрошених професорів можуть мати спеціальний тематичний характер, під час яких вони діляться власним досвідом. Такою була надзвичайно інформативна лекція П. Дюсапена про етапи написання та сценічної реалізації театральної музики, де розглядалися в тому числі проблеми контакту композитора й режисера;

– Проблеми зазначені на групових лекціях детально розглядаються на *індивідуальних заняттях* з професорами. Тут слід відмітити особливу педагогічну строгість Етвеша, який не пропустить мимо уваги та обговорює з курсантом кожний знак партитури;

¹⁰¹ Тошіо Хосокава (Hosokawa Toshio; 1955*) – один з провідних сучасних японських композиторів сьогодення.

¹⁰² Паскаль Дюсапен (фр. Pascal Dusapin, 1955*) – французький композитор, учень О. Мессіана та Я. Ксенакіса. Автор восьми повномасштабних творів та ряду монументальних творів інших жанрів.

– Мабуть, найбільш ефективними є *відкриті репетиції* не лише творів курсантів, а й професорів, опуси яких також входять до програми фінального концерту. Саме тут можуть юні композитори (чи диригенти) застосувати набуті теоретичні знання на практиці;

– Кульмінацією тижня занять курсів для композиторів є серія так званих заходів *mustMEET Composers*, під час яких у формі діалогів з угорськими музикознавцями відбувається знайомство запрошеного професора з широкою угорською публікою. Кількість бажаючих послухати таку відкриту лекцію, яка проводиться в читальному залі бібліотеки Інституту, є вражаючою! Розмова супроводжується відео-показом творів запрошеного гостя, а також міні-концертом з його камерних творів.

Майстер-класи вінчаються гала-концертом та врученням сертифікатів. Як правило, учасники майстер-класів слідкують за подальшими заходами Інституту та часто повторно приїжджають для участі в них.

Загалом, «Етвеш-інститут», як і весь Будапешт Мюзик Центр, є технічно обладнаним на найбільш сучасному рівні, пристосованим практично для всіх видів музичних занять та містить велику кількість репетиційних зон. У концертній залі, що розрахований більше ніж на 600 осіб, проводяться не лише концерти камерної та оркестрової музики, а й часто ставляться сценічні твори. Бібліотека Інституту є також вражаючою, містить неймовірну кількість партитур музики різних епох; сам Етвеш дбає про наявність всіх можливих екземплярів творів своїх колег-співвітчизників та регулярно доповнює колекцію європейськими шедеврами; наявні також приватні колекції, серед яких цінною є повна колекція всіх партитур Густава Малера та сотні записів його музики.

На сьогодні, однією з найбільших проблем фундації Етвеша залишається залучення до співпраці угорську музикантську молодь. Наразі, студенти будапештської музичної академії залишаються доволі ізольованими від сучасної музики, що, на думку багатьох, є недоліком керівництва закладу. Лише за останні

кілька років можна зрідка побачити на майстер-класах інституту слухачів-угорців.

Висновки до другого розділу

Отже, навіть без основної сфери творчості, оперної музики, в образі сучасного угорського митця Петера Етвеша, перед нами постає творча особистість з надзвичайною широкою сферою діяльності. Це є композитором, який з самого початку мав перед собою чітко визначені цілі, до яких він упевнено йшов, долаючи велику кількість життєвих перешкод.

Як композитор, він володіє всією жанровою палітрою сучасного музичного світу; його твори звучать у виконанні найпрестижніших колективів під час міжнародних фестивалів та отримують численні нагороди. Етвеш є також знаковим інтерпретатором сучасної музики, поважним диригентом провідних музичних закладів та колективів світу.

Однак, будучи митцем світового рівня, знаходячись у колі представників актуального музичного мистецтва з різних куточків Європи та світу, Етвеш чітко усвідомлює проблему відставання Угорщини від сучасних надбань та всі проблеми, пов'язані з цим, поступово намагається вирішувати. Значні успіхи вдалося йому та його колегам у цьому плані досягнути, створивши свою базу сучасної музики – «Етвеш-інститут», куди регулярно запрошуються представники сучасної музики зі всього світу.

Своїми діями Етвеш показує, що він є представником саме угорської культури, справжнім «послом» музики цієї країни. Беручи до уваги всі пункти діяльності цього композитора, можна віднайти багато спільних рис з його співвітчизниками-попередниками, місію яких він успішно продовжує.

РОЗДІЛ 3

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ПЕТЕРА ЕТВЕША. ПЕРШІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ОБЛАСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ МУЗИКИ

*«Я завжди приховуюсь за своїми творами.
Кожен твір, кожна опера відрізняється від іншої,
і я намагаюсь слідувати за цими змінами.
Пишу сцени, озвучую сценарії, драми, які ні в якому
разі не стають автобіографічними.
Я завжди знаходжусь у пошуках,
експериментую, ризикую.
Покидаю самого себе, щоб
бути якогось ближче до димензії драми,
щоб зрозуміти її, щоб схопити ідею та
втїлити в життя»[166, с. 14]*

Півстоліття тому опера вважалась практично мертвим жанром. Здалось би, нові виражальні засоби в академічній музиці, нове сприйняття звуку як фізичної одиниці, що впливає як на його способи й естетику видобування, так і власне на концепцію її використання, не матиме нічого спільного з театральними одиницями в музиці. «Спалити оперні театри!» – слова французького генія, П'єра Булеза, які пролунали в 1968 році [160]. Зрозуміло, його протест був направлений аж ніяк не проти жанру опери, а скоріш проти репертуарної рутини тодішніх театральних закладів. Маестро, як і більшість його колег-сучасників, мріяв про театральне середовище нового типу, в якому можуть з'явитися найбільш неочікувані музичні експерименти, які поєднуюватимуть традиційні акустичні засоби з новими можливостями електро-музики. На жаль, поєднання нового музичного мислення зі строгим консервативним світом оперних театрів, до сих пір залишається більшою мірою лише мрією. Але той факт, що жанр опери, незважаючи на всі песимістичні прогнози, не просто вижив, а й отримав нове дихання та знаходить досі свою публіку, вселяє віру в те, що розширення виразових засобів у цій багатій області музики ще попереду.

Саме тому, перед сучасним композитором, який прагне свої сили випробувати в жанрах театральної музики, постає складна задача знаходження балансу між власними творчими амбіціями та готовністю пожертвувати чимось суб'єктивним заради загальної ідеї майбутнього сценічного твору. Як відомо, опера є синтетичним жанровим різновидом, до процесу реалізації якої, крім музикантів, залучені також митці різного спрямування (лібретисти, художники та режисери)¹⁰³. Серед учасників такого творчого колективу, саме композитор несе найбільшу відповідальність, адже йому необхідно знайти компромісу між своїм «музичним світом» та ідеєю літературного джерела таким чином, щоб якість музики та загальна гармонія й концепція твору максимально не постраждали.

Вищезгадані якості оперного композитора сучасного типу співпадають з творчим кредо відомого угорського композитора та диригента, автора дванадцяти опер, Петера Етвеша, який, разом з такими видатними митцями як Паскаль Дюсапен¹⁰⁴, Кайя Сааріахо¹⁰⁵ та ін., сьогодні є одним з найвпливовіших представників театральної музики у світі.

Угорський композитор часто звертає на себе увагу зокрема через своє ствердження про відсутність впливу музики інших композиторів на його оперну творчість, - як сучасників, так і попередників. Етвеш не прагне розвивати власну музичну мову чи створювати власну оперну модель: композитор кожену нову оперу починає «з чистого листа». В кожному конкретному випадку він створює неповторну звукову атмосферу, яка відповідає максимально сюжетному задуму, наче «приховуючись за своїми творами», як уже вище зазначалося в цитаті.

¹⁰³ або як сьогодні це популярніше називати – «сценічні директори» (англ. *stage director*).

¹⁰⁴ Паскаль Дюсапен (фр. Pascal Dusapin, 1955*) – французький композитор, учень О. Мессіана та Я. Ксенакіса. Автор восьми повномасштабних опер та ряду монументальних творів інших жанрів.

¹⁰⁵ Кайя Сааріахо (фін. Kaija Anneli Saariaho, 1952*) – фінська композиторка, яка проживає в Парижі. Автор великої кількості опер та симфонічних творів.

3.1. Жанрова класифікація опер Петера Етвеша та їх стильові особливості

Незважаючи на те, що сьогодні Петер Етвеш у світі відомий насамперед завдяки своїм оперним шедеврам, почав працювати в області музичного театру досить пізно, вже будучи зрілим композитором. Перша його повномасштабна опера «Три сестри» за однойменною драмою А. Чехова з'явилася аж у 1998 році, коли Етвеша вже світ впізнав як талановитого композитора-інструменталіста та його диригентська творчість уже отримала міжнародного визнання.

Однак, перш ніж заглибитися в музику «Трьох сестер», виникає потреба повернутися до періоду співпраці Етвеша зі Штокхаузен-ансамблем. Відомо, що будучи учасником цього колективу, Етвеш мав можливість виступати у великих містах Європи та світу. Найбільш вражаючим видалась поїздка з ансамблем до Японії, а точніше – до міста Осака. Під час перебування в Японії, що охопило половину року (з 14 березня по 13 вересня 1970 року), окрім наполегливої виконавської роботи, Етвеш знаходив час, щоб «пірнути» глибше у східну культуру та музичні традиції. Усе те нове та, водночас, надзвичайно близьке духовному світу автора, що йому вдалося впізнати під час турне, зрештою відобразилося практично на всій творчості Етвеша. Надбання східної культури мали вплив навіть на концепцію опери «Три сестри», яка на перший погляд нічого спільного не передбачує з японськими театральними традиціями¹⁰⁶.

Саме японські традиції дали найперший поштовх композитору звернутися до музичного театру, хоча тоді молодий автор ще навіть не планував працювати у жанрі опери. Незважаючи на те, що Етвеш відмовляється виділяти у власних творах риси, притаманні тільки його музичному стилю, як про це уже говорилося вище, простеживши за процесом та умовами створення дванадцяти

¹⁰⁶ Зауважимо, коли ідеться мова про вплив японської культури на певний опус, в кожному конкретному випадку маємо справу з різною складовою цієї багатогранної традиції: це може бути один з багатьох різновидів японського театру, чи елементи японської музичної мови та ладу, чи просто передача медитативно-ритуальних настроїв, що в першу чергу стосується оркестрових творів композитора.

театральних опусів у трьох різних жанрах (велика опера, камерна та так званий «музичний театр»), можна побачити розвиток його творчої постаті та композиторського стилю, що поступово розширюється найрізноманітнішими складовими театру. Кожний новий театральний твір Етвеша – це новий етап творчості, з новим та неочікуваним акцентом на певний компонент театального мистецтва, освоєння нового різновиду світового театру.

Отже, набравшись вражень та знань в області японського національного театру, в угорського композитора одразу зародилося кілька творчих ідей, остаточне формування та реалізація яких у подальшому зайняло десятки років. Однак, уже через кілька років після повернення до Німеччини, Етвеш написав свій перший театральний твір, назва якого очевидно апелює до японських традицій. Ідеться мова про **камерну оперу «Харакірі» (1973)**, яка присвячена одразу двом трагічним подіям: смерті педагога Етвеша Б. А. Ціммерманна та сеппуку відомого японського письменника Юкіо Місіми. Твір являє собою музичну сцену японською мовою для вокалістки-читця, наратора та трьох інструментів - двох сякухаті (або два баскларнети) та одного ударника (дроворуба).

Через два роки після прем'єри «Харакірі» була створена **камерна опера «Радамес» (1975/1981)**, написана для чотирьох вокалістів, трьох інструменталістів та диригента, який керує процесом, знаходячись за електричним фортепіано. Якщо назва попереднього театального твору викликає асоціації з японськими традиціями, то з героєм вердівської опери, Радамесом, та східними мотивами не відразу прослідковується зв'язок. Композитор наголошує, що цей театральний твір приховує в собі ознаки японського лялькового театру – *бунраку*.

Зараз важко навіть уявити про всесвітньо відомого оперного композитора, твори якого присутні в постійному режимі в репертуарі провідних театрів світу, що на вище названих двох невеликих проектах він планував зупинитися та зосередитися виключно на виконавській роботі. Нагадуємо, що в період з 1979 по 1991 роки, за рекомендацією П'єра Булеза Етвеш став директором *Ensemble InterContemporain*. За ці дванадцять років кураторства через вельми

насичений графік та постійні гастролі композитор практично не мав часу на реалізацію власних творчих ідей. Лише згодом він вирішив брати на себе дещо менше організаторських відповідальностей та відновити творчу діяльність. Таким чином, з'явилося кілька його інструментальних творів, які й донині охоче виконуються провідними колективами світу: «Korespondenz» (1992), «Triangel», «Psychokosmos», «Psalm 151» (1993), «Atlantis» (1995), «Shadows» та «Psy» (1996). Очевидно, серед цих творів немає жодної опери. Театр знову займе місце у творчості композитора через комічну ситуацію, яка виникла завдяки невеликому творчому непорозумінню.

Наприкінці 1980-х років до Етвеша навідався нині відомий американський диригент японського походження Кент Нагано, який тоді був призначений головним диригентом ліонського оперного театру. Палкий прихильник сучасної музики, Нагано хотів отримати дозвіл від Етвеша на постановку його «Китайської опери» («Chinese Opere», 1986). Він був дещо розчарований, дізнавшись, що ця «опера» є насправді оркестровим твором, який спеціально був створений на святкування десятирічного юбілею Ensemble InterContemporain¹⁰⁷. Після їхньої розмови, у Нагано назріла думка замовити Етвешу написання опери спеціально для ліонського театру. Як сам визнає композитор, якби не зустріч з Нагано, можливо, до сьогодні він обмежився би лише диригентською діяльністю. [166, с. 71]. Композитор також зазначає, що до моменту створення першої повномасштабної опери в нього було дещо скептичне ставлення до оперних театрів, що можна яскраво відчувати в тематиці та хаотичній музичній атмосфері його камерної опери «Радамес». Причиною цього може бути його практика концертмейстерства в кельнському оперному театрі, де, як уже зазначалося, він провів практично два роки та спіткався зі складнощами та, часом навіть, малоорганізованістю театрального життя, що, звісно, поєдналося з внутрішнім протестом

¹⁰⁷ Незважаючи на те, що «Китайська опера» (1986) Петера Етвеша є виключно інструментальним твором, містить безпосередній зв'язок з театром, адже композитор його розділив на дії (не на частини) та присвятив кожному з них конкретному режисеру театру чи кіно, а саме Пітеру Бруку (Peter Brook), Патрісу Шеро (Patrice Chéreau), Клаусу Міхаелю Грюберну (Klaus Michael Grübern), Бобу Вільсону (Bob Wilson) та Жаку Таті (Jacques Tati).

молодого автора з оперною традицією, яка суперечила його сприйняттю театральних категорій.

Отже, в результаті такої комічної ситуації з етвешівською «Китайською оперою», виникла ідея створення театрального твору «Три сестри» (1996–1997) в трьох секвенціях за однойменною п'єсою А. П. Чехова. Прем'єра «Трьох сестер» відбулася 13 березня 1998 року в Ліонському оперному театрі під керівництвом Петера Етвеша і японського диригента Кента Нагано. Опера швидко здобула найпрестижніші музичні премії світу. У видавництві «Deutsche Grammophon» видано запис її прем'єри, після чого, практично, в усіх найвідоміших оперних театрах Європи «Трьох сестер» відразу ввели у постійний репертуар. Цей твір, з якого розпочалася всесвітня слава Етвеша як оперного композитора, перевернула уяву про жанр опери в його сучасному розумінні.

Однак, грандіозний успіх «Трьох сестер» П. Етвеш пережив злегка скептично. Відчуття того, що вже перший досвід у створенні класичної «репертуарної опери» у професійному середовищі, а також публікою, було сприйнято цілком позитивно, співпало з усвідомленням того, що цей приклад опери є далеким від тих ідей, які він мав наміри реалізувати в області театру. Під час роботи над другою постановкою «Трьох сестер» у Дюссельдорфі, тодішній драматург театру Deutsche Oper am Rhein Timothy Colemann звернув увагу угорського композитора на книгу-історичну пам'ятку японської культури XI століття. Саме ця книга, яка по суті є таємним щоденником японської поетеси, придворної дами, справжнє ім'я якої так і не дійшло до наших днів, стала основою наступної опери композитора¹⁰⁸. Уже через рік після створення «Трьох сестер», 16 жовтня 1999 року, в рамках Донаушінгенського музичного фестивалю пролунала прем'єра його другої повномасштабної опери «**As I crossed a Bridge of Dreams**» (1998-1999) («Перетинаючи міст мрій»).

«As I crossed...» демонструє принципово новий підхід композитора до музичного театру. Через практичну відсутність ламентозної складової, Етвеш дов-

¹⁰⁸ Відома як Леді Сарашіна.

го вагався в доречності віднесення цього опусу до списку опер. Адже передача цієї специфічної мрійливої атмосфери, якою наділені мемуари поетеси та які викликали безліч аналогій у композитора з поїздкою в Японію, яскравіше передалися словесними засобами, які час від часу переходять то в перешіптування, то в *mormorando* чи у раптові вигуки від неочікуваних вражень. В результаті, цей твір був занесений до особливого підвиду його опер, так званого «музичного театру», куди пізніше також потрапить його «Золотий дракон» (2013–2014) на текст Роланда Шіммельпфенніга¹⁰⁹.

Цінність цього незвичного твору в доробку композитора полягає насамперед у тому, що в ньому вдалося викристалізувати не лише унікальне театральне мислення, а й специфічну композиторську техніку, спостерігається також у його подальших творах. Якщо опера в широкому розумінні поняття є синтетичним жанром, який прагне поєднати слово та музику у різноманітних вокальних одиницях, то Етвешу навпаки, як би не звучало парадоксально, для винайдення власного «гібридного» підвиду опери, необхідно було помітно відділити слово від музики та навіть розташувати їх на різні рівні музичного матеріалу. У цій опері можна говорити про три рівні музики: основна роль належить головній героїні, яку згідно задуму автора виконує не вокалістка, а акторка; тріо речитаторів (сопрано, мецо-сопрано та баритон) повторюють ключові фрази чи окремі важливі слова з партії головної героїні, щоразу передаючи відповідно змісту конкретний стан, створюючи другий пласт музики; у партитурі також значаться «спеціальні інструменти» типу тромбону з подвійним раструбом, який Етвеш називає «альтер-его» головної героїні.

Незважаючи на оригінальність даного твору, як це зрозумів пізніше композитор, через ряд вище уже названих особливостей, він ніколи не міг би закріпитися в репертуарі оперних театрів. У жодному разі автор не шкодує про *втрачений* час на цей проект, а навпаки, усвідомлює, що маючи в кінці 1990 років достатньо досвіду, щоб передбачити таку ситуацію, він би скоріш за

¹⁰⁹ Або ж «звукового театру», що є більш точним перекладом до терміну «klangtheater», який найчастіше автором застосовується до цього твору.

все позбавив себе подібних експериментів, які уможливили хоча б на короткий час «бути собою» в жанрі опери. Хоча й Етвеш з ностальгією згадує цей щасливий період творчості, з часом він змирився і прийняв всі строгі умови музично-театральних закладів – подальших замовників його творів, особливо що стосується балансу між музикою та текстом.

Ведучи далі короткий екскурс по етвешівському оперному світу, виникає потреба перескочити ненадовго майже на десятиріччя, адже саме тоді Етвеш, задля збереження цієї вишуканої японської історії, задумав «оперну» версію аналогічному сюжету «As I crossed...».

Нову оперу, написану в 2007 році, Етвеш назвав у честь авторки мемуарів – «Леді Сарашіна» («Lady Sarashina»). Прем'єра відбулася 4 березня 2008 року в Ліонському оперному театрі, де два десятки років тому вперше успішно пролунала опера «Три сестри». Ідея дати нове музичне життя цій історії виникла ще у 2003 році під час підготовки до нових постановок «Трьох сестер» у багатьох містах Європи, зокрема в Ліоні, де новим директором оперного театру був обраний Серж Дорні (Serge Dorny), від якого і отримав замовлення Етвеш на створення нового сценічного твору [166, с. 131]. Небагато прикладів у музичній історії, коли композитор кілька разів звертається до одного сюжету. Хоча й подібна ідея завжди носить долю ризику, Етвеш, після недовгих вагань, взявся за перевтілення колишнього твору на новий рівень. Композитор, відчувши нерозкритість всіх особливостей чаруючого настрою викладу щоденника, поставив собі за мету озвучити заново історію Сарашіна таким чином, щоб охопити широку аудиторію – від дітей до пенсіонерів. Тривалість «As I crossed...» (всього 44 хвилини) не відповідала новому задуму, Етвеш вирішив розширити музику, а також деякі засоби виразності. Згідно новій розширеній версії музика опери «Леді Сарашіна» містить дев'ять сцен¹¹⁰. Найвні низка ін-

¹¹⁰ I «Весна», II «Вартовий», III «Мандри», IV «Кошачі сни», V «Місяць», VI «Дзеркальні сни», VII «Темної ночі», VIII «Спогад», XI «Доля». Якщо придивитися до назв сцен, які мають поетичний характер у дусі японських символів, можна зрозуміти, що вони позначають життєвий шлях поетеси: від «Весни» (дитинства) через «Місяць» (доросле життя) аж до «Долі», сцени, яку сам Етвеш за жанром визначив як реквієм.

ших відмінностей між двома творами, зокрема стосовно інструментального супроводу: в «As I crossed...» композитор обмежився солістами, а в «Леді Сарашіна» бере участь повноцінний оркестр. Однак, принциповою різницею є підхід до озвучення музичного тексту: якщо у звуковому театрі «As I crossed...» демонструється широка палітра можливого використання розмовної мови в поєднанні з шумами, пошептуваннями, які час від часу підсилюються за допомогою мікрофону, то в опері «Леді Сарашіна» розмовні репліки практично зникають і передають місце вокальному мелосу. Як результат, виникає цікавий психологічний ефект: у першому випадку слухач, «окутаний» звуками і шумами у поєднанні з тихими словами, наче сам опиняється у сні поетеси, стає співучасником дійства; у другому – через матеріалізацію тексту за допомогою вокалу, слухач стає спостерігачем дії.

Повертаючись знову до хронологічного порядку списку опер П. Етвеша, після «As I crossed...» були написані дві масштабні опери, які за своєю музичною мовою та тематикою є досить незвичними у доробку композитора.

Такою є опера «Балкон» (2001–2002) за однойменною п'єсою Жана Жене¹¹¹. Прем'єра твору відбулася під час фестивалю у французькому місті Екс-ан-Прованс 5 липня 2002 року зі сценічною постановкою талановитого режисера Станіслава Нордея¹¹². Події п'єси Жене розгортаються в борделі, у так званому «Великому Балконі», який утримується «елітною» проституткою Ірмою. Поки на вулицях Парижу в розпалі революція, клієнти охоче відвідують цей заклад не лише для потіх: Ірма, разом з працюючими на неї молодими жінками, створює всі умови для того, щоб кожен міг себе відчувати в тому образі та ролі, який він не може досягнути в реальності. Саме тому можна зустріти в борделі єпископа, генерала, суддю і т.д.

Під час створення музики композитору потрібно було орієнтуватися на невеликий колектив музикантів-інструменталістів (до 20 осіб) замість повно-

¹¹¹ Жан Жене (фр. Jean Genet; 1910–1986) – французький письменник, драматург та громадський діяч.

¹¹² Станіслав Нордей (фр. Stanislas Nordey; 1966) – французький театральний режисер та актор.

цінного оркестру, адже для участі був запрошений *Ensemble Intercontemporain*, директором якого колись був Етвеш. Композитор щоразу виходить з тематики літературного першоджерела та підбирає відповідну звукову атмосферу, тож музика опери «Балкон» повинна значно відрізнитися від попередніх опусів Етвеша. Композитор без цитування, але вільним чином використовує в першу чергу французький шансон, елементи джазу, дух музики кабаре чи мюзик-холлу, за що він отримав після прем'єри багато критики. Використавши такі контрастні жанри та стилі, композитору вдалось створити ілюзорно-інтимну обстановку навіть за допомогою невеликого музикантського складу. Подібна «салонність» музики притаманна лише даній опері П. Етвеша. Незважаючи на те, що Етвеш підняв у цій опері широкий пласт різної за стилістикою музики, – від творчості Офенбаха до Едіт Піаф, навіть цитуючи деякі моменти з опер Люллі, звучання опери є цілісним, продуманим.

Стилістично близькою до «Балкону» є наступна опера Петера Етвеша, написана за однойменною п'єсою американського драматурга, лауреата Пулітцерівської премії, Тоні Кушнера, «**Ангели в Америці**» (2002–2004)¹¹³. Якщо музика попередньої опери опиралася на шансон та кабаре, то в даному випадку композитор мав застосувати інші пласти музики, щоб якомога правдивіше передати американський дух тих часів. Крім широкого використання джазу та елементів популярної музики, Етвеш доповнює партитуру єврейськими інтонаціями. Оскільки події відбуваються на межі реальності та галюцинацій, опера містить допоміжні звукові ефекти, створені шляхом електро-синтезу.

Отже, усі згадувані вище опери Етвеша є кардинально різними за своєю тематикою та методами їхньої реалізації. Однак, у випадку більшості з них прослідковується одна деталь, яка явно входить у сферу зацікавленості композито-

¹¹³ Тоні Кушнер (англ. Anthony Robert «Tony» Kushner; *1956) – американський письменник, у світі відомий в першу чергу завдяки своїм драматургічним постановкам та сценаріям до художніх фільмів. Кушнер неодноразово співпрацював з режисером Стівеном Спільбергом як співавтор сценаріїв до фільмів, серед яких найпопулярніші – «Лінкольн» та «Мюнхен», які завоювали численні премії на престижних кінофестивалях світу. Однак, найбільшої популярності Кушнеру принесла його картина «Ангели в Америці», за яку письменника нагородили пулітцерівською премією в 1993 році.

ра, що слухач може чітко відчутти у окремих яскравих епізодах цих опер, однак ця тема отримає повноцінної реалізації лише в наступній оперній трилогії Петера Етвеша: **«Про кохання та інших демонів» (Love and other Demons; 2008)**, **«Трагедія диявола» (Die Tragödie des Teufels; 2009)** та **«Ліліт» (Paradise Reloaded (Lilith); 2012–2013)**. Як уже підказують самі назви опусів, ідеться мова про тему релігії, яка уже присутня у своєрідній манері у камерній опері «Харакірі», яка частково пронизує музику «Леді Сарашіна» та найменшою мірою, лише під час зображення іудейського поховального ритуалу, зображується у «Ангелах в Америці». У кожній опері даної трилогії питання релігії розглядається з нового ракурсу.

Опера у двох діях за однойменним романом Габрієля Гарсія Маркеса **«Про кохання та інших демонів» (2006–2008)**, події якої відбуваються у Колумбії XVIII століття, піднімає питання релігії, розкриває жахи інквізиції, зіткнення різних культур¹¹⁴. На фоні цих конфліктів на різних рівнях зображується особиста драма юної маркізи, Сієрви, яка стає об'єктом екзорцизму. Особливою стає опера в доробку Етвеша в першу через визнання самим композитором її найбільш «вокальною» оперою серед усіх дванадцяти театральних опусів або ж «оперою-бельканто»¹¹⁵. У цьому велика заслуга лібретиста, адже «Про кохання та інших демонів» - це перша повномасштабна опера композитора, який опирається не на п'єсу (з готовими, фактично, діалогами), а на текст описового характеру, який практично позбавлений розмовних епізодів, що і характерно для так

¹¹⁴ Сценарій належить Корнелю Гомвої (угор. Hamvai Kornél; 1969*); перша постановка відбулася в рамках глайндборндського фестивалю (англ. Glyndebourne Festival Opera) 10 серпня 2008 року з режисурою Сільвіу Пуркарете (румун. Silviu Purcărete; 1950*), диригував Владімір Юровській (рос. Владимир Михайлович Юровский, 1972*).

¹¹⁵ Цими думками поділився автор опери під час міжнародних композиторських майстеркласів, які акцентувалися на нюансах створення театральних опусів, в місті Будапешт з 8-13 лютого 2016 року. Воркшоп відбувся в «Етвеш-інституті» під керівництвом Петера Етвеша та угорської оперної співачки Андреї Мелат (*1968), запрошеним професором був відомий французький оперний композитор – Паскаль Дюсапен (*1957). Також в рамках цих майстер-класів, 8 лютого 2017 року, у Національному оперному театрі Будапешта відбулась чергова постановка «Любові та інших демонів», де головну героїню, Сієрву Марію, виконувала українська співачка, Тетяна Журавель.

званого «магічного реалізму»¹¹⁶. Вокальна лінія твору, особливо що стосується партії головної героїні, є надзвичайно складною в технічному плані. Уже своєрідним шлягером стала «пташина пісня» (*Bird Song*) з партії Сієрви Марії серед арій з репертуару сучасної опери, зі швидкими та широкими стрибками (майже дві октави), яка характеризує дещо дивну, грайливу, активну дівчину, яка немов наділена талантом розуміння тварин, віртуозно імітує їхні звуки.

Незважаючи на англомовне лібрето, зустріти можна ще три мови в даній опері: латинську, іспанську та йорубу¹¹⁷. Композитор яскраво, але без зайвої показовості, зображує в опері цю поліфонію мов, культур та розмаїття інтонацій. Слухач в опері «Про кохання..» не зустріне цитату ні іспанських, ні йорубських народних мотивів у чистому вигляді, і тим не менше, через кропітливу працю в першу чергу в плані ритму, відбувається чітке відтінення більш світських музичних інтонацій від екзотичних. Для написання даної опери Етвешу прийшлося набувати додаткових знань щодо ритуалу екзорцизму, сцена якого є кульмінаційним завершенням цієї трагічної історії.

Зовсім іншим чином наближується до релігійної тематики Етвеш в опері «Трагедія диявола», яка була замовлена Кентом Нагано для Баварської Опери, директором цього закладу тоді нещодавно був обраний Клаус Бахлер (нім. Klaus Bachler, 1951*)¹¹⁸.

Бахлер запропонував написати оперу на основі угорського літературного першоджерела і не довго вагаючись зійшлись на думці, що найкращим сюже-

¹¹⁶ За жанром «Про кохання та інших демонів» Г. Г. Маркеса дехто схиляється вважати новелою, дехто – романом. Магічний реалізм – умовна назва модерністської течії в літературі, переважно на території Латинської Америки. В даному художньому методі органічно поєднується реальність з елементами фантастичного, міфічного, таємничого.

¹¹⁷ Йоруба – мова народу йоруба, якою заселена частина Нігерії, Того та Беніну. Належить до бенуе-конголезьких мов нігероконголезької мовної групи. Має статус офіційної мови в Нігерії.

¹¹⁸ «Трагедія диявола» (*Die Tragödie des Teufels*; 2009) – коміко-утопічна опера П.Етвеша в дванадцяти картинах на текст Альберта Остермайєра (нім. Albert Ostermaier; 1967*). Прем'єра відбулася 22 лютого 2010 року у Баварському Оперному театрі (м.Мюнхен) з постановкою Балажа Ковалік (угор. Kovalik Balázs, 1969*), зі сценічною інсталяцією Іллі та Емілії Кабакових, оркестром керував Петер Етвеш та Крістофер Уорд (англ. Christopher Ward, 1980*)

том слугуватиме «Людська трагедія» угорського поета, філософа та драматурга доби романтизму – Імре Модача¹¹⁹. Філософська драма у віршованій формі Модача розгортається навколо трьох героїв: символічних Адама та Єву, а також Люцифера, який прагне вселити в серце Адама сумніви щодо наявності сенсу буття на Землі. Лібретистом був запрошений талановитий німецький письменник Альберт Остермайер, який тоді тісно співпрацював з мюнхенським оперним театром. Згодом, щоб надати симетрії числу учасників дійства, була придумана четверта дійова особа – Люсі, як напарниця Люцифера [166, с. 266].

У попередніх операх композитора вже мали місце характеристики ангелів, демонів, світ мрій та снів. Етвеш вчергове у «Трагедії...» показав своє вміння «озвучувати» абстрактні образи, знаходити особливі, деколи «магічні» звучання. Такою є шестихвилинний оркестровий вступ до цієї опери, який супроводжує прибуття слухачів до театру, з мрійливим, дещо «лінивим» звучанням – як зображення Едему [204]. Як розповідає автор, процес написання цієї опери є єдиним випадком у його творчості, коли він був вимушений приступити до компонування музики ще не маючи на руках готового варіанту лібрето [166, с. 263]. Як визнає композитор, саме через відсутність повноцінного тексту виникло багато концепційних нелогічностей. Саме тому, виходячи з аналогічного сюжету, Етвеш задумав написати наступну оперу «Ліліт», як логічне завершення «Трагедії диявола».

Через три роки після прем'єри «Трагедії диявола» з'явилася опера «Ліліт», а бо ж її повна назва – «**Paradise Reloaded (Lilith)**» (2012/13)¹²⁰. Як уже було зазначено, опера опирається на попередній текст Альберта Остермайєра, однак у створенні лібрето цього разу втрутився сам композитор зі своєю дружиною Марією Мезеї¹²¹. У центрі опери з дванадцятьма сценами постає історія

¹¹⁹ Імре Модач (угор. Madács Imre; 1823–1864)

¹²⁰ Точний український переклад назви опери звучить менш милозвучно: «Перезавантажений рай (Ліліт)». Прем'єра опери відбулася 25 жовтня 2013 року у Відні (Neue Oper Wien production) з участю Amadeus Ensemble Wien, диригент – Вальтер Кобера (нім. Walter Kobéra), режисер – Йоганнес Ерат (нім. Johannes Erath; 1975*)

¹²¹ Починаючи з написання опери «Три сестри» за драмою А.Чехова, Марія Мезеї є автором чи співавтором переважної більшості опер П.Етвеша.

про Ліліт, яка, згідно каббали та ряду інших міфологічних джерел, була першою дружиною Адама, ще до появи Єви¹²². Про її існування практично замовчується в Біблії, її особа не признається християнськими канонами. Етвеш задумав лібрето, згідно з яким Ліліт повертається до раю, оскільки їй набридло земне життя, та намагається налагодити відносини з Адамом. Однак, в результаті Адам вибирає життя з Євою.

Через п'ятнадцять років після створення «As I crossed...» П. Етвеш знову звертається до різновиду опери *музичний театр*: у його опері «**Золотий дракон**» (2013–2014) помітно переважають елементи театру над музичними¹²³. Цього разу визначення жанру конкретизується як комічно-драматична опера. Музика Етвеша стала гідним доповненням до дуже популярної сьогодні по всьому світі п'єси Роланда Шіммельпфенніга, у якому складні й часом трагічні життєві питання (у даному випадку – про долю мігрантів на Заході) висвітлюються через категорію комічного.

Остання сьогодні опера в доробку композитора – одноактна опера «**Senza Sangue**» (2014–2015)¹²⁴ за однойменною новелою Алессандра Барікко¹²⁵. Од-

¹²² Ліліт ототожнюється з Люсі з попередньої опери Етвеша, «Трагедія диявола». Згідно легенди, Ліліт була створена, як і Адам, з пороку, тобто, була рівноправна з ним, на відміну від Єви, яка з'явилася із ребра Адама. Однак, саме через відчуття своєї гідності і небажання підкоритися, Ліліт посварилася з Адамом, після чого, за своєю волею, покинула Рай. Про подальшу долю Ліліт ходять різні і суперечливі легенди. З одних джерел дізнаємось, що Господь був готовий пробачити Ліліт, послав за нею трьох ангелів, які повинні були переконати її повернутися. Проте, Ліліт і далі не покорялась і була жорстоко наказана: щоночі помирають сотні її немовлят. Згідно іншої версії, Ліліт стала дружиною Самаеля (Люцифера, або ж Сатани), який так само не підкорився божій волі та покинув рай; Ліліт стала матір'ю всіх демонів.

¹²³ «Золотий дракон» (Der goldene Drache / Golden Dragon; 2013/14) – одинадцята опера Петера Етвеша у жанрі музичного театру, створена на основі тексту та лібрето Роланда Шіммельпфенніга (нім. Roland Schimmelpfennig; 1967*). Прем'єра відбулася 29 червня 2014 року у Франкфурті з участю Ансамблю Модерн (Endemblem Modern) з постановкою самого Етвеша та Елізабет Штеплер (нім. Elisabeth Stöppler; 1977*)

¹²⁴ Опера «Senza sangue» («Без крові» 2014/15) за однойменною новелою Алессандра Барікко (італ. Alessandro Baricco) – камерна опера з участю двох співаків. Лібрето належить Марії Мезеї прем'єра відбулася 1 травня 2015 року в місті Кельн, з участю нью-йоркського філармонійного оркестру, диригував Алан Гілберт (англ. Alan Gilbert; 1967*).

¹²⁵ Алессандро Барікко (італ. Alessandro Baricco, 1958*) – видатний італійський письменник, драматург, журналіст, есеїст, літературний та музичний критик. Його твори та праці перекладаються на різні мови, в т.ч. на українську.

нак, з новели італійського письменника використано було для лібрето лише останній розділ: історія зводиться до однієї зустрічі між жінкою та чоловіком, який став вбивцею її сім'ї десятки років тому під час однієї громадянської війни¹²⁶. Вбивця батьків «жінки» є водночас її рятівником. Драматична сцена насичена емоціями та внутрішніми ваганнями, які переживаються під час їхньої зустрічі; постає багато питань, на які відповіді так і не пролунають.

Нова опера Етвеша з'явилася також через практичних причин: композитор, будучи також видатним диригентом, зіткнувся з проблемою виконання єдиної опери свого співвітчизника та класика, Бели Бартока – «Замок герцога Синя Борода»¹²⁷. Опера Бартока є камерною в багатьох сенсах: потребує камерний склад оркестру, беруть участь лише двоє вокалістів, а головне – триває менше години, тобто, не заповнює один повноцінний вечір в оперному театрі. Сьогодні можна зустріти кілька непереконливих поєднань «Синьої Бороди» з іншими міні-операми: час від часу розділяє один вечір з одною з пуччінівських камерних опер з його «Триптиху», або, як це практикує польський режисер Кшиштоф Варліковський, після «Синьої Бороди» звучить *attaca* «Людський голос» Ф. Пуленка¹²⁸.

Тому, угорський композитор, пишучи «*Senza sangue*», орієнтувався на аналогічний виконавський склад, як у Бартока. Опера Етвеша містить символи, які здебільшого перегукуються із задумом Бартока: у «Синій Бороді» події розгортаються в неіснуючому замку, який сповнений таємницями, поступове розкриття яких неминуче призводить до болі; життя героїв опери Етвеша проходить у вигаданому місті Південної Америки, атмосфера якого асоціюється з болісними спогадами. Розкриття таємниць минулого та бажання почати нове життя

¹²⁶ Саме так анонімно позначаються дійові особи в опері: «чоловік» («uomo») та «жінка» («donna»).

¹²⁷ «Замок Герцога Синя Борода» (угор. «A kékszakállú herceg vára») – одноактна опера Бели Бартока угорською мовою в 1911 році на текст та лібрето Бели Балаж (угор. Balázs Béla). Прем'єра відбулася в Будапештському оперному театрі 24 травня 1918 року, диригував Еджісто Танго (італ. Egisto Tango; 1873–1951).

¹²⁸ Кшиштоф Варліковський (пол. Krzysztof Warlikowski; 1962*) – польський театральний режисер. Співпрацював з Пітером Бруком, Інґмаром Бергманом, Джорджо Стрелерою, і Кристіаном Люпою. З 2008 року — арт-директор Нового Театру (Teatr Nowy) у Варшаві.

«з чистого листа» є головними темами обох опер. Однак, якщо у «Синій Бороді» більш скритною особою постає чоловік у особі Бороди, якого жінка (Юдіт) намагається розгадати, то у «Senza sangue» ситуація змінюється: «Чоловік» на сцені разом з публікою практично до кінця історії не здатні зрозуміти істинні наміри «Жінки».

Зрештою, є чимало паралелей між оперою Етвеша та бартоківською «Синьою бородою», перш за все стосовно концепції та драматургії побудови. Однак, Етвеш не наслідився навіть в цьому проекті, який заздалегідь орієнтувався на Бартока, використати рідну угорську мову. Питання, чому немає жодної угорськомовної опери в спадщині Етвеша, задають часто композитору. Безперечно, створення театрального твору бартоківською мовою, яка є вельми специфічною за мелодикою та ритмікою, є великою відповідальністю: завжди є ризик, що в діяльність Етвеша-композитора може втрутитися рука Етвеша-диригента, який практично напам'ять знає кожну фразу «Синьої Бороди». Крім власне страху повторення самого підходу озвучування угорської мови, яка доволі складно піддається музичним симетриям, пригадуються слова Етвеша як ще один аргумент, які пролунали Етвеш під час розмови з П. Амаралем: «Значно краще можна відчувати мелодику тієї мови, якою не розмовляєш» [166, С. 82].

Отже, перед нами постає цілісна картина оперної творчості Петера Етвеша. Кожен театральний опус з даного списку створений щоразу з новим підходом. Що стосується жанрової диференціації, то згідно списку опер, який пропонується на композиторській інтернет-сторінці П. Етвеша у хронологічному порядку написання, театральні твори поділяються на три види: **камерна опера** («Харакірі», «Радамес», «Без крові»), **повномасштабна опера** («Три сестри», «Балкон», «Ангели в Америці», «Леді Сарашіна», «Про кохання та інших демонів», «Трагедія диявола», «Ліліт») та так званий *музичний театр* («Перетинаючи міст мрій», «Золотий дракон»). Однак, будучи експериментатором щодо виду та форми театральної музики, часто зустрічаються підвиди опер: камерна опера «Харакірі» отримує уточнення як *сцена з музикою*, «Трагедія дияво-

ла» - *коміко-утопічна опера*, а «Перетинаючи міст мрій» постає, на відміну від «Золотого дракону», не просто як *музичний театр*, а *звуковим театром*.

Прагнення до жанрового оновлення, потреба в подібних уточненнях у рамках жанрового різновиду, є признаком особливого мислення митця категоріями театру. Уже в творчості композиторів минулого століття можна було спостерігати подібний, навіть більш конкретизуючий, розподіл опер на підвиди. Зокрема, у доробку німецького композитора Ріхарда Штрауса, зустрічається вражаюча палітра жанрів театральної музики: *музична драма* («Соломея», 1903–1905), *романтична музична драма* («Гунтрам» 1892–1893), *бюргерська комедія з симфонічними інтермедіями* («Інтермеццо», 1918–1923), *буколічна опера* («Дафна», 1936–1937), *весела міфологія* («Любов Данаї», 1938–1940), *п'єса з музикою* («Капрічіо», 1940–1941) тощо. Зрозуміло, що подібні конкретизації у ХХ столітті були в першу чергу спробою врятувати сам жанр опери, який, здалось тоді, втрачає свою актуальність і не доживе до наступного століття.

Особливо цікавим явищем у доробку Петера Етвеша є приклади опусів з третього підвиду його опер – *музичного театру*, що цілком заслуговує окрему тему дослідження. Як пояснив композитор під час інтерв'ю в листопаді 2016 року, назва цього підвиду в його оперній творчості насамперед вказує на домінування елементів театру над музичними¹²⁹. Поняття «музичного театру» як жанру також зустрічається в зарубіжному музикознавстві, однак часто трактується по-різному та може мати численні синоніми, або споріднені жанрові поняття. Приміром, німецький термін *Musiktheater* має більш широке значення та охоплює всі музично-театральні жанри та явища сучасності, включаючи сучасну оперу.

Спорідненим жанром вважається *радіо-опера* (фр. *opéra radiophonique*; нім. *Funkoper* або *Radiooper*), поштовхом для появи якої стали радіо-трансляції

¹²⁹ Інтерв'ю з П.Етвешом був здійснений під час міжнародних майстер-класів для композиторів в місті Будапешт (Угорщина), який проводився самим П.Етвешом та відомим японським композитором, Тошіо Хосокава (Toshio Hosokawa, 1955*).

опер; композитора почали шукати можливість створення драматичного твору, який не потребує візуального перегляду, а лише радіо-приймача. Перші зразки радіо-опери з'явилися в 1920-х роках та були актуальні практично до 1970 року. Такі відомі композитори як Пауль Хіндеміт, Ханс Вернер Хенце, Бруно Мадерна, Джанкарло Менотті, а також вчитель Етвеша Б. А. Ціммерманну, активно творили в цьому жанрі [197, с. 64]. Ідея створити твір театрального плану, настільки звуково багатий та різноманітний, що зможе збудоражити слух без візуалізації, – була головною метою при написанні «Перетинаючи міст мрій» та має притаманні ознаки згадуваного жанру, радіо-опери.

Однак, це далеко не єдиний жанр, який мав вплив на ранні театральні твори композитора та формування його підходу роботи в жанрі опери взагалі; частково відчувуються риси також таких різновидів театральної музики як *інструментального театр*¹³⁰, *електро-театр*¹³¹, *фізичний театр*¹³², *хеппенінг(happening)*¹³³, *радіо-гра (radiospiel)*¹³⁴ [197, с. 57].

Опера в сучасному розумінні, будучи синтетичним жанром, дає можливість композиторам вирішити, який компонент домінуватиме в конкретному

¹³⁰ Інструментальний театр – особливий різновид театральної музики, який виник у кінці 1950 років та являє собою театралізовану форму виконання музики, часом у поєднанні з мімікою. Особливого розвитку набув цей жанр у творчості німецько-аргентинського композитора, Мауріціо Кагеля (нім. Mauricio Kagel; 1931–2008), а також присутній у творчості К.Штокхаузена, Дж.Кейджа (англ. John Milton Cage; 1912–1992) та інших творців ХХ–ХХІ століть.

¹³¹ З використанням електро-акустичних засобів музики, які часто повністю замінюють інструментальний склад, а часом навіть деякі вокальні партії.

¹³² Фізичний театр (англ. Physical theatre або Body theatre) – як сама назва жанру вже підказує, це вид театру, основними виражальними засобами якого є жести, міміка, пластика.

¹³³ Хеппенінг (англ. happening — випадок, подія) – вид мистецтва дії, що являє собою заміну традиційного театрального твору розіграною виставою, сценарій якої зводиться до мінімуму та є приблизним, який часто містить імпровізаційні моменти та спонукає глядачів бути спів-учасником дії. Дане поняття належить американському мистецтвознавцю, Аллану Капроу (англ. Allan Kaprow; 1927–2006), одним з найвидатніших майстрів даного жанру був Джон Кейдж.

¹³⁴ Радіотеатр, чи Радіопостановка (нім. Radiospiel, Hörspiel; англ. radio drama, audio drama, audio play, radio play, radio theater, audio theater) – драматизована, чисто акустична постановка, без будь-якої візуалізації, яка спирається на діалоги та звукові ефекти. Були популярні радіопостановки до 1950-х років; з появою телебачення жанр поступово зникає.

творі: музика чи слова, міміка чи пластика. Саме такі експерименти мали місце в ранніх творах Етвеша і до сих пір постає головним питанням при написанні кожного нового твору: *Prima le parole e dopo la musica*, або ж *Prima la musica e dopo le parole?*¹³⁵.

Неважаючи на те, що на сьогодні в творчості П. Етвеша спостерігаються лише два приклади опер різновиду *музичного театру*, серед усіх дванадцяти театральних опусів Етвеш щоразу звертає увагу на опус «Перетинаючи міст мрій», як приклад ідеального відображення того типу музично-театрального твору, в якому йому би хотілося працювати. Однак, будучи композитором з практичним типом мислення, Етвеш чітко розуміє неможливість закріплення подібних творів у репертуарі оперних театрів. Хоча й опера як жанр зараз переживає нову хвилю розвитку, композитор надалі повинен пристосовуватися до консервативних умов театральних закладів; реалізація творчого задуму на пряму залежить від сценічних директорів, а запровадження нових музичних технологій, таких як синтез звуку, залишається поки що мрією.

3.2. Камерні опери «Харакірі» і «Радамес»: японські театральні традиції в оперній драматургії Петера Етвеша

Загальна характеристика оперної творчості П. Етвеша показала, що серед дванадцяти різноманітних за жанром та технікою виконання театральних опусів є особлива п'ятірка опер, яка певним чином пов'язана зі східними, а точніше, з японськими традиціями. Дві з них ніяким чином не демонструють конкретні японські образи та й складно було би в них навіть віднайти хоча б невелику кількість східних інтонацій, однак, як визнає сам автор, їхня концепція цілком побудована на японських театральних традиціях. Такою є, як неодноразово за-

¹³⁵ “Prima le parole – dopo la musica! Prima la musica – dopo le parole! Musica e parola... ... sono fratello e sorella. ... Le parole suonano, i suoni parlano...” (Wilhelm Heinrich Wackenroder; 1773-1798)

«Спочатку слова – потім музика! Спочатку музика – потім слова! Музика і слова... ... вони брат і сестра ... Слова звучать, а звуки говорять...» (Вільгельм Гайнріх Ваккенродер; 1773-1798).

значалося, перша повномасштабна опера П. Етвеша «Три сестри», сюди відносяться дві «справжні» японські шедеври композитора – «Перетинаючи міст мрій» та «Леді Сарашіна», а також камерні опери «Харакірі» і «Радамес», які детальніше розглядаються в цьому підрозділі дисертації.

За авторським визначенням «Харакірі» – це музична сцена японською мовою для вокалістки-читця, наратора (розповідача) та трьох інструментів¹³⁶. Прем'єра опери відбулася 22 вересня 1973 року в Німеччині в *Beethovenhalle* міста Бонн.

У книзі португальського композитора та теоретика Педро Амаралю композитор говорить наступним чином про цей опус: «Написаний у 1973 році «Харакірі» є першим твором зі списку моїх опусів, при компонуванні якого я орієнтувався вже на конкретну ідею та сценічну концепцію. Написання цього твору провокувала конкретна подія: смерть Місіми, а точніше - його харакірі 25 листопада 1970 року. Ця трагічна подія визначає не лише назву та ритуальний зміст мого твору, а й дала можливість проникнути в музичний жанр, в якому мені вже давно хотілося творити та використати принципово нову музичну мову, характерну цій тематиці» [166, с. 35]¹³⁷.

І насправді, історія Місіми Юкіо є дуже трагічною. Відомо, що з п'яти всесвітньо-визнаних японських класиків ХХ століття, четверо (Агутагава Рюноске, Дадзай Осаму, Місіма Юкіо і Кавабата Янусарі) завершили свій життєвий шлях самогубством, лише Танідзакі Дзюнїтіро помер власною смертю.

Все ж найбільш «мистецьким» вважається харакірі Місіми Юкіо. Він був надзвичайно неоднозначною особистістю. Майбутній автор таких всесвітньо відомих романів як «Сповідь маски», «Заборонені барви», «Патріотизм» та ін., народився у заможній сім'ї, однак виростав у психологічно складних умовах: через слабе здоров'я був ізольований практично від усього світу, зокрема його

¹³⁶ Два сякухаті (або два баскларнети) та один ударник (дроворуб).

¹³⁷ Юкіо Місіма (1925–1970) – японський письменник та драматург. Яскравий представник другої хвилі післявоєнної японської літератури, продовжувач традицій японського естетизму. Тричі номінувався на Нобелівську премію, вважається одним з найбільш вагомих японських письменників другої половини ХХ століття.

спілкування з батьками зводилися до мінімуму, адже виховувався у бабусі, яка і прищепила хлопчику любов до прози та театру. Лише в дванадцять років потрапив назад до сім'ї, де батьківські жорстокі методи виховання були різким контрастом до дитячого періоду Юкіо та мали вплив на його становлення особистості. Уже в його найпершій повісті «Квітучий ліс» головними темами стають «краса» та «смерть». Як відомо, в подальшій творчості Місіми ці мотиви отримують широкого варіативного розвитку. Закінчивши юридичний факультет за волею батька, Юкіо ніколи не працював за професією, його більше приваблювала література. Будучи вже відомим автором, Місіма в 1966 році зблизився з головним редактором націоналістичного журналу «Ронсо», з активістів якого пізніше була створена воєнізована група «Товариство щита». Доленосним став день 25 листопада 1970 року, коли Місіма з чотирма активістами «Товариства щита» пройшли на базу сухопутних військ Сил Самооборони в Ітігая, де провели невдалий військовий заколот. Місіма з балкону закликав солдатів захистити традиційні монархічні цінності й повалити конституційний лад. Однак, його промова викликала лише роздратування у слухачів. Зрозумівши це, Місіма повернувся до кабінету де вчинив ритуальне самогубство. Відомо, що зранку того ж дня надіслав редакторові текст свого останнього роману «Падіння Янгола». Після самогубства Місіми ще семеро його послідовників вчинили також обряд сеппуку.

Багато-хто вважає, що, незважаючи на політичний антураж «спектаклю» смерті Місіми, його мотиви були виключно особистими, наче драматург задовго наперед задумав таку поетичну смерть, щоб увіковічнити своє ім'я в історії. Один з відомих перекладачів творів Місіми на російську мову Григорій Чхартішвілі приводить цікаву аналогію смерті японського митця з його творчим методом: «П'єси Місіма писав наступним чином: спочатку – фінальну репліку, потім весь текст, починаючи з першої дії, без жодного виправлення. Так же він вчинив зі своїм особистим життям. Коли фінальний епізод був придуманий, все інше наче вибудувалося самотійно». Хоча й дещо раніше в своїй книзі також

зауважив: «Колись самураї вирізали собі живіт, щоб звернути увагу суспільства до певної події чи явища. Виходить, Місіма зробив те саме по відношенню до японської літератури. Вона повинна бути йому довічно вдячною» [142, с. 431].

Потрібно пам'ятати, що японці мають зовсім інше сприйняття смерті, порівняно з європейцями. Для них трагедія прекрасніша комедії, похорони урочистіші весілля і взагалі, віддають перевагу скоріш гарній смерті, аніж щасливому життю. Недарма в японській мові існує цілий суєцидний словник, де для кожного із видів самовбивства надається окремий термін. Японський буддолог Томацу Ентай писав: «Мене дивує, що смерть визиває у європейців такий страх. Єдине їхнє бажання – це жити. Вони бояться не тільки говорити, але й навіть думати про смерть. Тому й вся європейська культура одностороння, перекошена в сторону життя».

Однак, після цих слів важко не згадати ще одну постать, якій також присвячується «Харакірі» та з якою довгий час була пов'язана доля П. Етвеша. Ідеться мова про німецького композитора другої половини ХХ століття – Бернда Алоїса Ціммерманна¹³⁸. Як уже згадувалося раніше, Етвеш брав участь у реалізації постановки опери «Солдати» Ціммерманна за однойменною драмою Якоба Ленца. Хоча й після прем'єри цієї опери у 1965 році весь світ заговорив про німецького генія, Ціммерманну при житті більше не щастило чути свій шедевр на сцені, оскільки його постійно звинувачували у складності та «надуманості» його музики. Замкнутий та депресивний за своєю природою, Ціммерманн не витримав подальші творчі невдачі та несприйняття його музики зі сторони публіки й колег, тому, через п'ять днів після завершення та відправлення до друку свого останнього твору, біблійського дійства на текст старого завіту

¹³⁸ Бернд Алоїз Ціммерманн (1918–1970) – німецький композитор, один з представників авангарду. Член академії мистецтв Західного Берліну (1965). Навчався у Г. Лемахера та Ф. Ярнаха у Кельні, після Другої Світової війни – на інтернаціональних літніх курсах у Дармштадті у В. Фортнера та Р. Лейбовіца. В період 1950–1952 років викладав теорію музики в Інституті музикознавства при Кельнському університеті, з 1958 року – композицію у Кельнській Вищій школі музики. Автор опери «Солдат», яка отримала широку популярність.

«Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne», п'ятидесяти двох річний композитор вирішив завершити життя самогубством.

Отже, повернувшись з Японії, молодого Етвеша зустріли трагічні новини, які потрясли світ: в один рік пішли з життя Ю. Місіма та Б. А. Ціммерманн.

Камерна опера «Харакірі» була написана на замовлення доктора Вольфганга Беккера, який в той період був головою сучасної музики Західнонімецького радіо. Він заснував фестиваль, який був пов'язаний з популяризацією японської музики з участю відомого ансамблю ТОКК, художнім керівником якого був Ішіі Макі¹³⁹. У цьому ансамблі музикували два всесвітньо-відомих майстри гри на сякухаті – Аокі Шіцуо та Якояма Кацуя, а роль вокалістки-речитатора виконувала Ішіі Кауро.

Будучи враженим від харакірі Місіми, відомий угорський письменник Іштван Балінт, друг Петера Етвеша, написав доволі цікаву п'єсу¹⁴⁰. Оригінал тексту Балінта поділяється на сім частин, однак Етвеш використав тільки одну. Трагічне в даній вибраній частині доповнюється з дещо бурлескним. Головний герой розповідає, що в нього дуже багато проблем з'явилося: він має сім матраців, кожен з яких кимось йому було позичено¹⁴¹. Герой отримав кожен матрац від іншої особи і планує повернути їх по-черзі кожному. Ось уривок з тексту Балінта: «Відніс я перший матрац матері, другий віддав дружині, третій відніс жінці з якою я сплю, крім своєї дружини, четвертий відношу вам: ви ж пам'ятаєте!» - і так далі, аж поки справа не доходить до сьомого матрацу, повернення якого уже в інтерпретації Етвеша вінчається ритуалом харакірі¹⁴².

Однак, за словами композитора, на даний твір в першу чергу мав вплив японський театр *но*, з яким він мав змогу ознайомитися під час перебування в японському місті Осака [166, с. 35]. Інструментальний ансамбль японського театру доволі незвичний, з незначною кількістю ударних інструментів та особли-

¹³⁹ Саме цьому колективу присвятив названий опус П. Етвеш.

¹⁴⁰ István Bálint. *Hét bohócjelenet* (1972)

¹⁴¹ Аналогія з казкою Г. К. Андерсена «Принцеса на горошині».

¹⁴² І.Балінт також проводить сатиричну аналогію з тогочасною *рядянською* Угорщиною, де переважна кількість побутових речей позичалися у знайомих та рідних.

вим різновидом флейти – *нокан*. Однак, у «Харакірі» використовується інший різновид флейти – сякухаті, який є традиційним інструментом дзен-буддизму. Відомо, що П. Етвеш сам добре володіє цим інструментом, звуковидобуття на якому є непростим. Незважаючи на тембральні особливості сякухаті, на які орієнтувався при створенні музики Етвеш, дещо пізніше з практичних причин композитор почав розглядати також дві басові кларнети як альтернативу в разі відсутності японських традиційних інструментів.

Манера фіксації партій сякухаті є досить специфічним та складним. Під час komponування цієї опери композитор виходив з можливих взаємозв'язків цих двох інструментів, сприймаючи їх скоріш театральними акторами, аніж простими інструментами. На початку кожної з частин позначені взаємні перспективи руху двох сякухаті (INeinander – назустріч, DURCHeinander – через, GEGENeinander – навпроти, NEBENeinander – паралельно, MITeinander – разом, HINTEReinander – по-черзі, FÜReinander – один для одного, VONeinander – один від одного, ANeinander – один до одного, AUFeinander – один на одного, BEIeinander – один біля одного, UNTEReinander – один під одним, VOReinander – перед, NACHeinander – після і тд.). Подібні позначення вказують не лише на перспективу руху, а також на тимчасові *взаємовідносини* між інструментами [166, с. 36].

Окрім цих двох інструментів, залишаючись далі в традиціях театру *но*, використовується також один специфічний ударний інструмент (дроворуб): у більш-менш регульований час роздроблює шматок дерева, що поступово стає меншим і, відповідно, звучання стає поступово все вищим.

Ці три інструменталісти забезпечують фон для японсько-мовного речитатора та наратора. Варто підкреслити, що роль наратора в опері другорядна та була в оперу включена відносно недавно виключно з технічних причин. Її єдина функція – перекласти японський текст на мову країни, де виконується показ. Однак, незважаючи на другорядність наратора, прослідковується його цікава драматургічна роль: він ніяким чином не відноситься до дійства, та навіть до

сюжету, а скоріш до глядачів, створюючи своєрідний *міст* між сценою та глядацькою залюю.

Якщо прислухатися до партії японського речитатора, можна помітити, що, незважаючи на жіночий тембр, ідеться мова про чоловічого персонажа. Цей прийом можна було би сприймати як зворотній варіант традицій японського театру, де чоловіки (онагата) виконують жіночі ролі. Однак, як сам Етвеш визнає, використання жіночого тембру було перш за все практичним рішенням: під час прем'єри 1973 року в його розпорядженні був лише жіночий голос. Сьогодні найпопулярнішою виконавською версією є вокал талановитої японської співачки Рйоко Аокі, яка гастрює з «Харакірі» П. Етвеша по всій Європі.

Навіть не глянувши в партитуру, можна відчувати, що партія речитатора є дуже вільною. Вона подається без точної нотації, лише у графічному вигляді, який демонструє інтонаційні коливання. Всі інтонаційні ходи, включаючи широкі інтервали, заповнюються протяжним *glissando*. За побажанням композитора, ця партія виконується дуже повільно, з особливими заповільненнями деяких ключових слів, що також наближує твір до традицій театру *но*.

Внутрішній час твору розділяє на приблизно регулярні етапи дроворуб-ударник, який виконує абстрактну функцію – дробить час. У драматичному сенсі він також не має відношення до сюжету. Нічого більше не діє, окрім як виступає в ролі емпіричного годинника-маятника та сигналізує більші відрізки часу. Однак, його роль важлива в акустичному та навіть візуальному сенсі: процес та сам жест дроблення дерева викликає психологічну напругу, яка готує слухачів-глядачів до зображення ритуалу харакірі на сцені.

«Харакірі» є першим театральним досвідом молодого композитора, який на початку 1970 років ще не передбачував та не планував пов'язувати своє життя з жанром опери. Ця музична сцена наділена особливою психологічною атмосферою гіпнотичного характеру, яка зовсім не притаманна західній музиці. Дещо пізніше композитор усвідомив, у сучасному театральному опусі, тим паче з музикою подібного характеру, для полегшення слухового сприйняття є необ-

хідність уже на самому початку твору задати дуже конкретного настрою для слухачів. Етвеш в даній камерній опері вирішив це зробити не музикою, а словами: перше, що зустрічає в партитурі – короткий пролог німецькою мовою, в якому композитор жадає висловити власні спостереження стосовно понять *життя* та *смерті*. Пролог заплановано оголошувати перед кожним показом даної сцени під час налаштування сцени та підготовки акторів. Мабуть, з-поміж всього сказаного, в тому числі порівняння сприйняття цих двох понять в європейській та східній традиціях, найбільш вражаючим є сприйняття самим композитором традиції характері не просто як самогубства, та навіть не просто як ритуалу: він ототожнює цю подію з витвором мистецтва, який потребує не менше фізичних та психологічних зусиль й сконцентрованості, ніж створення складного мистецького опусу. Його промова вінчається наступними словами: *«Не забувайте, що характері – це частина життя. Хто не знає, що таке життя, той повинен померти»*¹⁴³.

Незважаючи на те, що двадцять одна хвилина музичного втілення цього ритуалу справляє враження вільного наскрізного розвитку з надзвичайно пластичним безперервним рухом, партитура «Характері» вражає кількістю дуже точних і логічних вказівок. Поділяється опера на два розділи з невеликим речитативним вступом солістки. У межах розділів відбувається дрібніший поділ на двадцять частинок, які своєю чергою також розділяються на мікрочастинки. Такий поділ, як уже зазначалося, залежить від специфічного учасника дійства – дроворуба, точніше, від його ударів.

Хоча й вступ є скоріш декламацією солістки, аніж вокалом, композитор дуже чітко оформлює її партію графічним чином, вказуючи не лише висоту, а й кожне сповільнення та зупинку розмови. Для реплік наратора, який, як уже зазначалося, перекладає японський текст, щоразу виділяється окрема мікрочастинка, за якою він встигає передати зміст подій. Захоплення викликає точність передачі вокалісткою кожного динамічного та штрихічного відтінку, при-

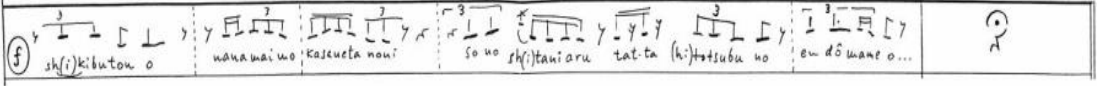
¹⁴³ Слова П. Етвеша, додані до партитури у 1988 році.

тримуючись точної тривалості кожного форшлягу, створюючи при цьому враження спонтанної живої розмови! (приклад 3.1)

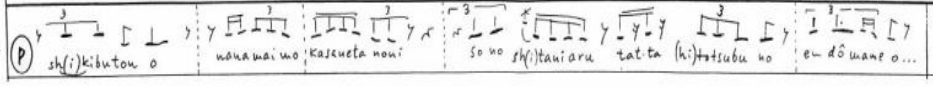
Приклад 3.1.

Петер Етвеш. Камерна опера «Харакірі». Вступ

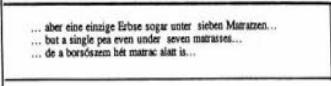
1.1

RECIT. (f) 

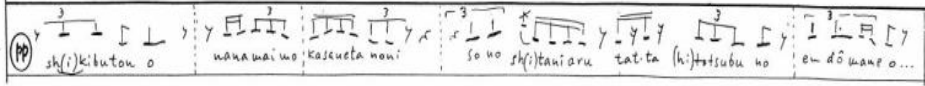
1.2

RECIT. (p) 

1.3

NARRAT. 

1.4

RECIT. (pp) 

attaca subito

Після вступу (*attaca subito*) пролунає перший удар «дроворуба» (частина 2). Відтак, у партії вокалістки переважатиме лише хвилеподібна нотація, накладена на пряму лінію, показуючи лише інтонаційні коливання. Тільки заради недопускання «рубатного розхолодження» в партії виконавиці, в окремих випадках композитор уривками виписує точну висоту нот, наче повертаючи музику до певного вихідного положення. Паралельно до руху вокального мелосу обережно долучаються ще дві лінії – партії двох сякухаті (або ж бас-кларнетів). Якщо вокал навіть візуально є демонстрацією свободи, хоча й контрольованої, то партія духових є чітко розрахованим у всіх параметрах: окрім загальної точної ритмічної фіксації та ладової організації, кожна фраза супроводжується строгою технічною інструкцією (включаючи також вказівки щодо точного градусу кута вдунання повітря) та має індивідуально виписаний темп згідно метроному, кожна музична висота наділена конкретним штрихом та динамічним відтінком. Зауважимо, що незважаючи на одночасне існування в часі двох плас-

тів – вокалу та інструментів, точна метрична фіксація вказана лише у партії духових та ударника. З реплік наратора, виписаних у партитурі, можна дізнатися про зміст першої завершеної літературної думки (розділи 2-9): «Вранці прокинувся в холодному поту, з нічної сорочки хоч піт вижимай, моє тіло, ліжко, вся кімната має нестримний запах, встаю, приймаю душ, виглядаю з вікна, бачу вантажну машину, яку ще вчора замовив по телефону. Вперед!»¹⁴⁴ (приклад 3.2).

Приклад 3.2.

Петер Етвеш. Камерна опера «Харакірі». Перший розділ

The image shows a page of a musical score for Peter Eötvös's chamber opera "Harakiri". The score is written for voice (RECIT.), narrator (NARRAT.), woodwinds (HALZ-HACKER), and strings (SHAKU-HACHI and FL.). It features complex rhythmic patterns, dynamic markings, and tempo changes. The score is divided into sections 2.1, 2.2, 3.1, 3.2, 3.3, 4.1, 4.2, and 4.3. The vocal parts include Japanese lyrics and German translations. The woodwind part includes markings for "SUBATO" and "LUFT". The string part includes markings for "TON" and "LUFT".

Друга завершена фраза (частини 10–17) розповідає наступне: «Я повернув перший матрац матері, другий матрац своїй дружині, третій матрац жінці з якою я сплю крім своєї дружини, четвертий матрац вам, ви ж пам'ятаєте! П'ятий матрац - союзу, шостий матрац... зараз не пригадую...». Спостерігається загальне зростання емоційного хвилювання в музиці: композитор вказує у партії усіх виконавців велику кількість прикрас (трелі, тремоло, часті форшла-

¹⁴⁴ Японський текст у партії наратора в нотному тексті перекладається трьома мовами: англійською, німецькою та угорською.

ги) та збагачує звучання вібрато. Несподівані сплески у партії вокалістки, а також у духових, які часто посилюються гострими акцентами, створюють напружену психологічну атмосферу. Відтак, поступово характер звучання сякухаті стане нагадувати «рубато» вокалу та, порівняно з першою фразою, де вони існували в різних вимірах, відчутною стає тенденція їхнього *злиття* в перспективі розвитку музики.

Остання, третя фраза вокалістки, охоплює другий розділ «Харакірі», який у партитурі помітно відділений від першого розділу цілим тактом «пустоти», в додаток продовженим ферматою. Однак, на слух ця генеральна пауза сприймається скоріш як продовження попередньої музики, що готує слухачів до фінальної розв'язки. «Ось і сьомий матрац...» – більш нічого не конкретизуючи, слова назавжди покидають дійство. Вокалу також більше в творі немає місця, однак не має гострого відчуття його зникнення: голос наче розчинився серед *glissando* духових. Таким чином, другий розділ (частини 17–20) перетворюється в «стан очікування», який композитор музично оформив дуже вільними перерегукуваннями між двома інструментами. Музика стає нестабільною, темпові та метричні зміни спостерігаються все частіше. Особливої напруги викликає дроворуб, пришвидшені удари якого щоразу нагадують про неминучий кінець, який ось-ось настане.

Відповідно, партія дроворуба-ударника заслуговує окремої уваги. В легенді до партитури можна побачити три різновиди удару: сильний удар топірцем по поліну, потрійний удар топірцем без розламування поліна, розламування поліна одним ударом тощо. Протягом першого розділу, після кількох регулярних ударів, можна навіть передбачувати появу нового удару. Однак, у подальшому розвитку музики, удари стають більш «нетерплячими» та в другому розділі, замість звичних одного-двох ударів, можна почути цілу низку, іноді навіть десять швидких ударів.

Щодо дроворуба-ударника, то він щоразу отримує інше втілення. Його фізична присутність на сцені навіть не є завжди гарантована. Приміром, під час

постановки «Харакірі» у грудні 2011 року використовувалася лише електронна імітація звуку ударного інструменту, що супроводжувалася відео-проекцією з зображенням процесу дроворубання. Здебільшого, партію дроворуба виконують різного роду ідіофони з гострим звучанням. Однак, у листопаді 2015 року у Празі, під час Фестивалю сякухаті, відбулося, мабуть, найбільш зразкове за останні роки виконання цього твору: крім того, що були задіяні справжні інструменти сякухаті та вокальна партія нарешті дісталася чоловічому голосу, на сцені можна було спостерігати за живим процесом дроворубання.

У результаті, «Харакірі» Етвеша демонструє не пряму дію на сцені, а *процес підготовки* в широкому сенсі слова. Всі душевні «коливання», страхи, притаманні передсмертному стану, передані звуковими коливаннями вокаліста та духових, які, незважаючи на локальні експресії, не доходять до крайності чи «істерики». Ми не спостерігаємо демонстрацію суєциду на сцені: всі версії виконання цього твору закінчуються вичікуванням головного героя останніх хвилин свого життя, які він проводить навколішки, відвернувшись від публіки після своєї останньої репліки. Цей «спектакль стану» завершуються останнім різким ударом дроворуба (приклад 3.3).

Отже, незважаючи на камерність у багатьох параметрах опери «Харакірі» Петера Етвеша, її справедливо можна вважати знаковою у театральному доробку автора. Цей експеримент є першим досвідом молодого композитора не лише у сфері театального мистецтва, а й у застосуванні ритмомелодики, пластики та, передусім, філософії японського традиційного театру, компоненти якого будуть мати вагоме місце у подальших масштабних оперних проектах угорського автора. Також у «Харакірі» композитор вперше демонструє власне відчуття категорії «часу», який в пізніших творах інколи буде виступати немов окремий супроводжуючий всі події «персонаж».

Петер Етвеш. Камерна опера «Харакірі», Фінал

The image shows a musical score for Peter Eötvös's chamber opera "Harakiri", Final. The score is divided into two systems of measures. The first system includes measures 20.1 to 20.4, and the second system includes measures 20.5 to 20.8. The score is written for a narrator (NARRAT.), a woodchopper (HOLZ-HACKER), and two vocal parts (1. and 2.). The woodchopper part features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The vocal parts have lyrics in German, such as "die (v) dauert so lange, bis der Holzhaeker das Schwert wieder (langsam) auf den Kiehl gestellt hat". The score includes various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.

Зовсім іншим чином демонстровані японські ідеї в наступному театральному творі Етвеша – камерній опері «**Радамес**».

Відмітимо, що Етвеш згадує період написання «Радамесу» як найщасливішу пору свого творчого життя. Опера «Радамес» була створена в Кельні – в тодішньому місті-центрі сучасної музики, який в 1970-х та 80-х роках більше приваблював митців від інших великих міст Німеччини як Берлін чи Мюнхен. Свого роду каталізатором цієї кипучої творчої атмосфери було Західнонімецьке радіо (WDR), що завжди забезпечувало композиторів-експериментаторів всіма необхідними джерелами та засобами для творчості. Крім центральної фігури музичного Кельну, Штокхаузена, вчителя й наставника Етвеша, композитор спілкувався тут з такими митцями як Мауріціо Кагель та Дьордь Лігеті, а також з Хербертом Аймертом - засновником електроакустичної студії Західнонімецького радіо.

Життя Етвеша в період написання «Радамесу» ще не було пов'язане з диригентською діяльністю, його сміливі композиторські ідеї шукали реалізації у невеликих, але тембрально різноманітніших виконавських складах. «Вторгнення» великого оркестру в його творчість, зокрема оперну, відбулося разом з початком музично-інтерпретаторської діяльності, коли для Етвеша відкрилася щаслива можливість писати для провідних колективів світу, будучи їхнім куратором. Композитору все частіше поступали замовлення від відомих оркестрів та театрів світу. Однак, пишучи для конкретного колективу, з'являються і нові «правила гри». Як наголосив Етвеш під час майстеркласів, вводячи можливості великого оркестру в оперу, композитор рівно стільки програє, скільки і виграє, втрачаючи щось тонке і вишукане, що досягається лише камерними засобами¹⁴⁵. Тому, проект «Радамес» Етвеша сприймається зараз як ностальгія молодого незалежного композитора й палкого експериментатора за колишнім юним ідеалізмом.

Камерна опера «Радамес» написана для чотирьох вокалістів, трьох інструменталістів та диригента, який керує процесом знаходячись за електричним фортепіано. Написана була опера в 1975 році, відредагована в 1981 році. Згідно концепції, опера має незвичний акторський склад, а саме: актор з тембром контртенору та одразу три режисери - оперний, театральний та кінорежисер, які проводять свого роду «творчий експеримент» над єдиним вокалістом. Ідея та лібрето належать самому композитору на основі тексту Антоніо Гісланцоні (партія актора, точніше – Аїди та Радамеса); що стосується режисерів, то партія оперного режисера вичерпана зі вказівок самого Верді з партитури опери «Аїда», партія театрального режисера написані друзями Етвеша Ондрашом Єлеш та Ласло Ноймані, а партія кінорежисера належить Манфреду Ніхаусу.

Проект «Радамес» був реалізований за запрошенням доктора Вольфганга Беккера, який в 1975 році запланував провести фестиваль музичного театру силами Західнонімецького радіо. Перед молодим композитором стояла, здалось

¹⁴⁵ Слова пролунали під час майстер-класу, який відвідав дисертант у лютому 2017 року.

би, проста задача – створити опус, який ідеально відобразить сучасне актуальне творче життя зі всіма своїми нюансами.

Назва та головний герой твору очевидно апелюють на вердівську оперу «Аїда». Твір в одному акті демонструє у дещо гіперболізованій манері репетицію до постановки цієї опери. Композитор відтворює атмосферу більшості оперних театрів 1970-х років, які спіткалися з фінансовими проблемами та планувалися ліквідуватися. Ця кризова атмосфера витала в повітрі та була близька тоді наполяганням багатьох молодих композиторів, які прагнули перемоги над цим буржуазним жанром музичного мистецтва. Однозначно, «Радамес» Етвеша є сатирою як і власне на жанр опери як одиниці театрального мистецтва, так і на передбачене майбутнє цього жанру .

Події відбуваються в театрі, німецькою точніше в так званому *Mehrspatentheater*, згідно якому в одному будинку розташовуються оперний та драматичний театри. В оперному театрі вже практично всіх працівників звільнили, лише кілька музикантів з оркестру продовжують музикувати, залишився диригент, який вимушений виконувати також обов'язки піаніста-ілюстратора та єдиний виконавець-вокаліст – контртенор, якому доводиться виконувати як жіночі, так і чоловічі партії. Оскільки спостерігається виконавський дефіцит, два театри ділять між собою виконавців, або ж задля економії планують спільні сценічні проекти. Незважаючи на екстремальні умови, режисери мають намір також співпрацювати з більш багатою сферою – кіномистецтва, запрошуючи в колектив також кінорежисера. Отже, вищеназвані учасники дійства саме зараз проводять репетицію одної сцени з «Аїди», знамениту фінальну сцену, коли Радамес очікує своєї страшної смерті, а Аїда таємно проникає до нього в підземелля, де їх поховують живцем і де звучить їхній останній любовний дует¹⁴⁶.

Увага в цій опері сконцентровується не на змісті, а на самому репетиційному процесі. Образ афери тут насамперед створює абсурдна ситуація, яка від-

¹⁴⁶ Передусім використовуються слова та вокальні партії дуету «O terra, addio», однак, в цілому, камерна опера являє собою збірку з найяскравіших, на думку композитора, словесних та інтонаційних зворотів.

бувається навколо переляканого соліста, якого оточують троє гіперактивних, по-своєму переконаних залежно від своєї специфіки діяльності, творчих осіб, які «жадібно» ловлять кожний жест виконавця. Слід зауважити, що мова партії театрального режисера відповідає мові публіки в країні де ставиться опера; кінорежисер американець, тому партія виконується англійською в техніці шпрыхезангу. Оперного режисера втілює жіночий персонаж з мецо-сопрано, також в стилі шпрыхштімме, яка не знає як поведися в цій ситуації, тому несамовито повторює термінологію з партитури Верді, звичайно, італійською.

Отже, Етвеш вибрав найяскравіші на його погляд епізоди з партитури італійського композитора. Партія контртенора в опері «Радамес» повністю належить Верді, однак, з психо-акустичної сторони це ніяк не відчутно, оскільки партія знаходиться між двома солюючими інструментами – вище партії вокаліста солює сопрановий саксофон, а нижче – туба. Вердіівський мелос завжди розташований у проміжному регістрі, а інструменти демонструють дзеркальний рух, симетрично то віддаляючись, то приближаючись. Валторна знаходиться в середині, підтримуючи голос вокаліста. У такій прихованій версії у слухача практично не може виникнути жодної асоціації з вердіівською музикою, хіба дещо ностальгічними можуть здаватися деякі фрази, скоріше навіть загальні мелодичні рухи.

Звичайно, подібної незвичної тематики та концепції твір не може бути оформлена традиційними оперними одиницями. Ця одноактна камерна опера, тривалістю 35 хвилин, повністю спирається на текст лібрето. Незважаючи на невеликі розміри, залежно від чергування діалогів та монологів, композитор структурував оперу на 32 короткі номери, три перші з яких – це три окремі *увертюри*, які сигналізують почергову появу режисерів на сцені. Номери тут є сольні й ансамблеві, вокальні і розмовні, тихі й емоційно схвильовані, зустрічаються навіть повністю беззвучні номери де всі троє режисерів у пошуках правильної інструкції для вокаліста. Кінець кожного номера в партитурі позначається невеликою ферматою, що також допомагає при створенні невимушеної,

якщо можна так сказати, репетиційної атмосфери. Нагадуємо ще раз про «різномовних» режисерів, які, особливо в епізодах де передбачується одночасна розмова, створюють справжню мовну поліфонію!

Приклад 3.4.

Петер Етвеш. Камерна опера «Радамес». Увертюра 1

Radames
Kammeroper

Die Partitur ist in C notiert.

1.1 FILMREG.: ...and are wondering how you got here.
1.2 **OVERTURE I.** Peter Eötvös
(*1944)

SCHAUSPIELER
THEATER-REGISSEUR
S.-Sax. in B
Horn in F
NB.
Tuba
E-Piano
Strings
E-Piano + Vibes
Ped.
Sost. Ped.

Перші вказівки стосовно виконання належать театральному режисеру, слова якого дещо відсторонені, концепційні, часто далекі і абсолютно некорисні для виконавства. Одразу пролунають вказівки кінорежисера голлівудського типу, дещо напористі, але реалістичні, точні і практичні. І, нарешті, оперний режисер, який не перестає повторювати італійські терміни стосовно темпу, динаміки твору та виразності – *allegro, vivo, con entusiasmo, andantino, con espressione, dolce, pianissimo...* Подібні схвильовані «потокі» італійських слів у партії оперного режисера, які також запозичені з партитури Верді, щоразу за-

кінчуються словом *morendo* (крім власне фіналу, де герої насправді помирають). Оскільки репліки режисерів є довгими, їхній текст повністю не завжди виписується у партитуру, тож окремою цифрою вказаний час їхнього вступу. Ось яскравий уривок з дев'ятої частини та «текстова розшифровка» режисерів (приклади 3.5, 3.5а):

Приклад 3.5

Петер Етвеш. Камерна опера «Радамес» (дев'ята частина)

Приклад 3.5а.

Петер Етвеш. Камерна опера «Радамес». Уривок з лібрето (дев'ята частина)

9.4. *Filmregisseur: Hold it!*

9.5. *Filmregisseur: Closeup, - good! Finished off, stop fidgeting we're making a "Schwenk".*

9.6. *Opernregisseurin: tonante - ff - senza misura - ff - pp - con impeto - allegro - senza misura - a tempo - con impeto - senza misura - a tempo - con impeto - poco ritenuto - più vivo stringendo - come prima - lo stesso movimento molto accentato - a tempo affrettare - poco mosso - ff - come prima - sostenuto - mosso - stentate - diminuendo sempre - secca - lo stesso movimento - allargando - morendo.*

Серед партій трьох режисерів в опері «Радамес» найбільш поетичною виявилась вокальна партія театрального. Неймовірно є натхненна передача композитором схвильованого «потоків свідомості» про високе мистецтво цього персонажу через речитативну мелодику. Його тривалі роздуми довелося оформити за допомогою вольт (приклад 3.6).

Приклад 3.6.

Петер Етвеш. Камерна опера «Радамес» («вказівки» театрального режисера)

poco a poco accel.

THEAT.-REG.
 sie die Trau - rig - keit der glor - rei - chen, spiess - bür - ger -
 li - chen Däm - me - rungs I - mi - ta - tion Ver - gäng - lich -
 keit flüs - tern, be - ben, don - nern, selbst voll - kom - men tot

TH.-R.
 (Eng.)
 while they are whis - per - ing all mourn - ful - ness of the
 glo - ri - ous hour geis i - mi - ta - tion of twi - light
 tran - sience are rum - bling, thun - der - ing and in them - selves ful - ly

sub.
a tempo *f sub.* *f* *sub. p*

THEAT.-REG.
 sind! A ber das Denk - mal, von dem sie nur Bruch - stü - cke sind bleibt e - wig ge - heim.

TH.-R.
 (Eng.)
 life - less! But the mo - nu - ment of which they are frag - ments on - ly stays e ver sec ret.
attacca

Ідея використання тембру контртенора пояснюється передусім з виникаючою можливістю теситурно передати яскраві елементи з партії одразу двох персонажів – Аїди та Радамесу, а також з можливістю відобразити відносно швидкі переходи між їхніми партіями, зображуючи таким чином діалогічні моменти з опери (приклад 3.7). Слід зауважити, що абсурдна ситуація з одним виконавцем і трьома режисерами скриває також вплив японського театру *бунраку*, точніше – японського лялькового театру. В японському театрі майстер керує головою та правою рукою персонажу, асистент – лівою рукою, а студент – ногами ляльки. Як результат, «Радамес» демонструє дивакуватий європейський

варіант бунраку. Що цікаво, в цій інтерпретації всі виконавці знаходяться на сцені, але, як тільки починається вистава, практично вся увага глядачів-слухачів зосереджується на бідолашньому солісті, якого «розривають» троє режисерів.

Приклад 3.7

Петер Етвеш. Камерна опера «Радамес» («дует» Радамеса та Аїди)

FILMREG. – time is money!
 23.1 (♩=120) RADAMES und AIDA

SCHAU-SPIELER *f* *p* *f* *p* *f* *p* lang *p* *f* *p* *f* *p*
 che dis- si? NO! che di-ssi DI - dis- si? NO! no, non è ver, NO! non è NO! ver,

23.2 TH.-REG.
 SCHAU-SPIELER *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp* *p* *f* *p* *p* *f* *p* *<f*
 NO! non NO! è NO! - ver, no, no, NO! - no, non, NO! è ver,

SCHAU-SPIELER *pp* gliss.
 NO! no, _____ SO... (sogno)

SCHAU-SPIELER *mf* *p* *pp* *f*
 NO! ...li - rio (delirio) è... È-

Висновки до третього розділу

З попереднього короткого огляду опер П. Етвеша стає помітно, що композитор звертається до широкої палітри світової літератури. Його лібрето створюються на основі сюжетів взятих з різних епох: починаючи з середньовіччя (як щоденник придворної японської дами-поетеси Сарашіна), через класиків XIX-XX століть (А. Чехов, Ж. Жене, Г. Г. Маркес, І. Балінт), і аж до представників сучасної літератури – його сучасників (Т. Кушнер, А. Барікко). Відповідно, географія та розмаїття культури, представлена в його театральних творах, також широка: Японія, Росія, Франція, Америка, Колумбія. Безперечно, згідно

конкретного літературного першоджерела, щоразу ідеться мова про зовсім іншу атмосферу, про героїв з надзвичайно різними темпераментами, світоглядами та звичаями.

З чималих розмов та інтерв'ю відомо, що Етвеш приділяє багато часу знаходженню сюжетів до своїх опер. Довгі години вичитування повинні призвести до того моменту, поки композитор не почує практично готовий уже «звуковий матеріал». Ознайомившись зі всіма використаними ним сюжетами та їх музичними реалізаціями можна простежити за комплексом звуково оформлених *тематик*, які мають місце в кожній опері, та в яких композитору комфортно творити:

зображення ритуалу: «Харакірі» – як процес підготовки; «Любов та інші демони» – насамперед – сцена екзорцизму; частково – «Ангели в Америці», під час зображення іудейських ритуалів;

меланхолія: «Три сестри» (ця риса притаманна практично всім членам сім'ї Прозорових), «Ангели в Америці» (особливо Харпер – дружина мормонагея Джо), «Леді Сарашіна», «Без крові»;

фарс: «Балкон», «Ангели в Америці», частково «Радамес» та «Три сестри»;

сон/мрії: провідна тема творчості, присутня без винятку у всіх операх: про свій сон розповідає герой «Харакірі»; лейттемою «Трьох сестре» є їхня мрія про нове життя; «Перетинаючи міст мрій»/ «Леді Сарашіна» – сни супроводжують все дійство»; яскраві сні та галюцинація Харпер та Луїс з «Ангелів в Америці»; демонічні сні Сієрви Марії та священника Дераруа з опери «Про кохання та інших демонів»; мрія про нове життя в опері «Без крові» тощо;

зображення нереальних, уявних явищ, осіб та місць: людського обліку отримують та героями опер Етвеша стають Ангели, Демони, Люцифер, Адам, Єва, Ліліт, духи предків (у «Ангели в Америці») тощо; події відбуваються на землі чи в небесах (чи поміж), в Раю, в «невідомому місті».

На основі названих пунктів можна пригадати імена декількох видатних композиторів, які звертаються до аналогічної тематичної системи, чи традиції яких певною мірою продовжує Етвеш. Приміром, особлива «музика-настрою», створена в опері «Балкон», в якій, як уже говорилося вище, використовується музика кабаре, навіть інтонаційно перегукується з «Місячним П'єро» А. Шонберга. І це не єдиний приклад аналогій з творчістю австрійського композитора: незакінчена опера Шонберга «Мойсей і Арон»¹⁴⁷, як і більшість опер Етвеша, сповнена характеристикою небесних сил. Цей же список опер зарубіжних композиторів ХХ-ХХІ століть, які аналогічно П. Етвешу зображують потойбічні, зокрема темні сили, можна доповнити наступними опусами: «Вогняний Ангел» С. Прокоф'єва¹⁴⁸, «Дияволи з Лудена» К. Пендерецького¹⁴⁹, «Фауст» П. Дюсапена¹⁵⁰, образ Люцифера присутній також у оперній гептатології К. Штокхаузена «Світло. Сім днів тижня»¹⁵¹.

¹⁴⁷ «Мойсей і Арон» (нім. «Moses und Aaron»; 1930–1950) – опера Арнольда Шонберга (Arnold Schönberg, 1874–1951) на власне лібрето композитора на основі біблійського матеріалу Старого Завіту, яка, незважаючи на незавершеність, часто виконується по світу як в концертній, так і в театральній версії. Прем'єра відбулася 12 березня 1954 року в Гамбурзі.

¹⁴⁸ З названого невеликого списку, мабуть, найбільш тісно тематично пов'язана з оперою Етвеша, «Про кохання та інших демонів», «Вогняний ангел» Сергія Прокоф'єва (рос. «Огненный ангел», 1919–1927), яка була написана за однойменним романом Валерія Брюсова (1873–1924), героїню якого, як і Сієрву Марію, в кінці історії очікують жахи інквізиції. Світова прем'єра відбулася в Італії, у Венеції, в 1955 році. Російська прем'єра пройшла аж в 1991 році в Маріїнському театрі.

¹⁴⁹ «Дияволи з Лудена (нім. *Die Teufel von Loudun*) – опера в трьох діях польського композитора, Кшиштофа Пендерецького (пол. *Krzysztof Eugeniusz Penderecki*, 1933*), написана в 1969 році на замовлення Гамбурзької опери. Лібрето створене на основі драматизації Джона Уайтінга (англ. John Whiting, 1917–1963) однойменного роману Олдоса Хакслі (англ. *Aldous Leonard Huxley*, 1894–1963) і німецькому перекладі Еріха Фріда (нім. *Erich Fried*, 1921–1988).

¹⁵⁰ «Faustus, the Last Night» («Фауст, остання ніч») – опера французького композитора, Паскаля Дюсапена (фр. *Pascal Dusapin*; 1955*), створена англійською мовою на власне лібрето за мотивами п'єси Крістофера Марлоу «Доктор Фаустус» (англ. Christopher Marlowe [1564–1593] «Doctor Faustus» [1589]). Опера була написана на замовлення Берлінського оперного театру зі співпрацею з Ліонським оперним театром.

¹⁵¹ Гептатологія К.Штокхаузена «Світло. Сім днів тижня» (нім. «LICHT. Sieben Tage der Woche») – цикл із семи опер, створений протягом 1977–2003 років на лібрето самого композитора. Назви всіх опер циклу відповідають семи дням тижня. Події розгортаються навколо трьох героїв: Михаїла, Єви та Люцифера, кожен з яких має свою «супер-формулу» (вільно трактовану серію). Загалом, цикл триває 29 годин.

В операх Петера Етвеша музика зазвичай підкоряється *літературі*. Літературне першоджерело є найпершим матеріалом, чим працює угорський композитор, перечитавши спочатку декілька разів вибраний твір, а далі очікуючи на лібрето, без якого не починається робота над музикою. Отримане лібрето, після внесення важливих для майбутньої опери коректур, визначає весь розвиток музичного матеріалу, стає своєрідною структурою.

Відомо, що в другій половині ХХ століття та, певною мірою, до сьогодні, основою та імпульсом створення більшості нових музичних творів, не залежно від жанру, стають різні формули: структури, схеми, серії, спеціальні ряди чисел (типу Фібаначчі), координати міст чи небесних тіл. Спеціальні та ретельно вивчені системи індивідуальним чином у кожного композитора співвідносяться з музикою, з тонами (мікротонами). Подібний метод роботи над музичним матеріалом Етвеш міг спостерігати у своїх наставників: Штокхаузена та Булеза. Музичні твори набувають науковості, отримують відповідні наукові назви.

Тривалий час, практично протягом всієї ранньої творчості, Етвеш намагався вкластися у подібні рамки, продовжуючи, так би мовити, традицію своїх вчителів. Не можна з впевненістю сказати, що метод будь-кого із його педагогів відобразилися на творах Етвеша, але незначний вплив Штокхаузена все ж прослідковується, що стосується в першу чергу побудови музичного матеріалу, строгості та чіткості форми. У такому дусі створені його «Три мадригал-комедії» та «Електрохроніка». Щодо оперної творчості, то неабияка детальність у використанні виконавських нюансів, термінології, артикуляції, схематичність мають місце лише в його ранньому театральному творі – «Харакірі».

Ось що говорить з цього приводу Етвеш: «Роками намагався творити музику, беручи за основу спадщину та академізм Веберна та Штокхаузена. Однак, ніколи не почував себе комфортно в рамках подібних музичних структур. Через довгий час я усвідомив, що маю себе визнати таким, який я є, відклавши нарешті «тягар послідовництва» творчих методів попередніх геніїв світової музики і

винайти свій особистий метод композиції. Відтоді я йду своєю дорогою. Відтоді й визнають мене як композитора» [166, с. 15].

Отже, в композиційній техніці Етвеша структура повністю замінюється літературним твором. Герої (реальні чи вагадані), атмосфера, тематика, місце подій – всі ці компоненти сюжету стають визначальним фактором формотворення музичного матеріалу. Інтонаційно-мелодичної неповторності кожному опусу надає також *мова* лібрето.

Важливою складовою оперної музики Етвеша є *оркестрові епізоди*. Сам підхід до використання ним інструментальних засобів у театральній музиці є цікавим передусім тим, що оркестр також абсолютно підкоряється сценічним потребам. У Етвеша немає «чистої музики» в операх. Для нього «симфонічні епізоди» в оперній музиці є настільки ж чужими, як і відверто пронизані театральністю моменти в симфонічних опусах.

Композитор яскраво створює в кожному опусі неповторну атмосферу інструментальними засобами. Незважаючи на те, що Етвеш багато років поспіль працював у студіях електро-акустичної музики, він виступає проти використання синтетичних звукових можливостей в операх [224]¹⁵². Однак, мислення категоріями електро-музики відчувається на різних рівнях: у самому результаті звучання оркестрових моментів; у спробах щоразу розташувати музикантів у різних місцях сцени, розділивши оркестр на групи, завдяки чому звук наче поступає до слухачів з різних динамік; і зрештою, неодноразове висловлювання композитора під час семінарів про його бажання створити «звукову оболонку» навколо вокалістів – явний вплив електро-акустичної музики, що застосовувалось також Штокхаузенем.

Таким чином, стосовно оркестрування театральних партитур автора, з дванадцяти опер Петера Етвеша лише перші дві камерні («Харакірі» та «Радамес») мають ансамблевий супровід з мінімальним складом, «Балкон» та «Золо-

¹⁵² За винятком деяких особливих випадків в операх, де використовуються спеціальні семпли для створення достовірного стану. Приміром, для зобреження галюцинацій Харпер, героїні опери «Ангелів в Америці», Етвешом були створені сім різних синтетичних звучань.

тий дракон» супроводжують великі ансамблі; «Про кохання та інших демонів», «Ліліт» та «Без крові» мають класичний подвійний оркестровий склад, «Леді Сарашіна» - потрійний. Решта опер мають більш експериментальний склад: опера «Три сестри» потребує два оркестри: перший зі специфічним складом з додатковими електро-інструментами на сцені, а також подвійний – в оркестровій ямі; оркестр в опері «Ангели в Америці» має надзвичайно розширену ударну групу і вражаючу кількість електро-інструментів. Найцікавіший оркестровий ефект склався в опері «Перетинаючи міст мрій», яка вимагає невеликий склад солістів, розміщених на сцені. а також оркестр, що знаходиться за сценою; в опері «Трагедія диявола», крім оркестру в ямі, ще один повноцінний за своїм складом оркестр розміщується за сценою. Тут можна провести паралелі частково з вагнерівським «невидимим оркестром» - ефект, який був застосований німецьким композитором з метою, щоб не відволікати публіку від сценічних дій присутністю музикантів.

Ранні театральні експерименти П. Етвеша, які за формою та змістом ще далекі від його майбутніх оперних шедеврів, демонструють вміння молодого композитора застосовувати принципи певної театральної культури на різних драматургічних та технічних рівнях.

При створенні «Харакірі» Етвеш сконцентрувався не на передачі якоїсь конкретної сюжетної лінії, а скоріш на відтворенні особливої звуко-психологічної атмосфери. Він зумів мінімальними музичними засобами передати «стан очікування» герою, фактично не підтверджуючи це сюжетними елементами. Вербальна несумісність з музикою, метафоричність висловлювання зближує цей твір зі здобутками театру абсурду. У майбутньому подібні елементи театру абсурду матимуть лише епізодичну роль в окремих опусах, зокрема в опері «Три сестри».

У «Радамесі» особливості японського лялькового театру *бунраку* приховані значно глибше. Слухача в цій опері не зустрічає ні орієнтальна східна мелодика, ні традиційні інструменти, як у попередньому творі. Натомість блиску-

че відображається маленький «театр в середині театру»: єдиний актор дійства, окрім того, що повинен озвучувати практично одночасно жіночу й чоловічу партії, потрапляє під керівництво трьох активних режисерів, погляди яких стосовно дійства деколи радикально розходяться.

Незважаючи на камерність опер «Харакірі» та «Радамес», вони стали справжньою *лабораторією* для композитора у дослідженні багатьох аспектів театральної музики. В них закладений початок осмислення та випрацювання композитором концепції *часу* на сцені (особливо в «Харакірі» з поступово пришвидшеним дробленням часу; далі категорія часу особливе місце матиме в операх «Три сестри» та «Леді Сарашіна»); огортування вокальних партій інструментами з тенденцією їхнього симетричного руху (в обох камерних операх) вказує вже на ранньому етапі творчості на зародження ідей стосовно музичного простору на сцені, які в пізніших операх реалізуватимуться кількома спеціально розташованими оркестрами (ансамблями) на сцені; випукло виражається музичними засобами *гумор* та *іронія (самоіронія)*, що в наступних театральних опусах Етвеша матимуть більш суперечливі та складніші прояви (особливо в «Ангелах в Америці» та «Балконі»).

Звичайно, ці опуси ще не є прикладами особливого вміння композитором вникнути в людську психологію, переживання, страждання. Філософсько-сентиментальна сторона музичного дарування Етвеша проявиться в його наступних десяти операх, коли він вирішить далі працювати в жанрі опери в його традиційному, а не експериментальному розумінні, з чітко вибудованою драматургією, зі справжньою драмою «щоб сховатися за неї..., схопити її ідею та втілити в життя».

РОЗДІЛ 4
ПОВНОМАСШТАБНІ ОПЕРИ ПЕТЕРА ЕТВЕША «ТРИ СЕСТРИ» І
«АНГЕЛИ В АМЕРИЦІ»

«Кінець кожного століття є завжди більш особливим,
 ніж звичайні десятиріччя.
 У людини з'являється віра в те,
 що відтепер все буде по-новому.
 Але, зрештою, все залишається так,
 як і було...»

(Петер Етвеш)

**4.1. Особливості формування комплексу виразових засобів в опері
 Петера Етвеша «Три сестри»**

П'єса Антона Павловича Чехова «Три сестри», в якій, на думку багатьох літературознавців, відобразилися деякі власні враження письменника та навіть окремі епізоди асоціюються з реальними подіями життя, була написана у 1900 році на замовлення Московського Художнього театру після успішних постановок «Чайки» та «Дяді Вані»¹⁵³. Вперше була опублікована в журналі «Русская мысль» (№2, 1901 рік), а згодом, у відредагованому вигляді, - у російському книговидавництві Адольфа Федоровича Маркса. Відомо, що протягом всього ХХ століття до цієї п'єси зверталися найвидатніші російські та радянські театральні режисери, такі як Володимир Іванович Немирович-Данченко, Георгій Олександрович Товстногов, Олег Миколайович Єфремов, Юрій Петрович Любимов, а також зарубіжні режисери – Лоуренс Олів'є (англ. Laurence Olivier; 1907–1989) та Ервін Аксер (польськ. Erwin Axer; 1917–2012).

Працюючи над цією п'єсою, Антон Павлович поставив перед собою складну задачу, адже головними героїнями постають три сестри, три генеральські доньки, і, разом з тим – три різні емоційні світи. Не відразу зрозуміли за-

¹⁵³ Твердохлебов проводить аналогії з життя А. Чехова, а точніше – з його перебуванням у Воскресенці, Таганрозі та в Ялті; прототипом одної із сестер вважається сама Марія Павлівна Чехова.

дум Чехова: після першої читки п'єси в Московському Художньому Театрі єдиний висновок склався у всього театрального товариства – «це не п'єса, це тільки схема». Сучасники драматурга не підозрювали, що в недалекому майбутньому Станіславський назве «Трьох сестер» найбільш вдалим опусом А. Чехова, і тим паче не передбачували, наскільки придатною може стати подібна «схема» для втілення ідей у музичному мистецтві майбутнього [19, с. 143].

Фабулу п'єси становлять події в домі Прозорових, у якому та навколо якого відбувається життя трьох сестер – Ірини, Ольги і Маші – після смерті батька. Фатальне значення має поява в їхньому житті Наташі, дружини брата Андрія, яка поступово витісняє трьох сестер із рідного дому, у результаті – цілковита перемога Наташі і самотність сестер, які протягом усієї п'єси шукають сенс життя і сподівання яких на краще майбутнє поступово згасає. «Події у Чехова не відводяться на периферію, а відходять углиб, часто відбуваються вони не на сцені, а десь у закулісному просторі, звідки ми отримуємо навмисне скупу, уривчасту інформацію. У драмах Чехова події – фон, а побут зображується на передньому плані» [19, с. 148].

Єдиною активною особою в «Трьох сестрах» можна вважати Наташу, яка постійно відвойовує кімнату за кімнатою у справжніх власників будинку Прозорових. Н. Берковський, аналізуючи п'єсу «Три сестри», головною колізією твору вважає необхідність боротьби, неминучої для героїв, та їх неприйняття цього виклику – повна відсутність боротьби. Тут же він говорить, що стиль А. Чехова визначається характером діалогів, який нагадує «розмову глухих», указуючи на відсутність зв'язку і порозуміння між героями. [19, с. 178].

В опері Етвеша розглядаються всі персонажі чеховської драми:

- три сестри Прозорови – **Ольга** (контртенор/у версії з жіночими ролями – альт), **Маша** (контретон/меццо-сопрано), **Ірина** (контртенор/сопрано);
- їхній брат, **Андрій** Сергійович Прозоров (баритон);
- дружина Андрія, **Наташа** (контртенор/сопрано);
- викладач місцевої гімназії, чоловік Маші – **Кулигін** Федір Ілліч (бас);

- барон, поручик полку – *Тузенбах* Ніколай Львович (ліричний баритон);
- підполковник, командир – *Вершинін* Олександр Гнатович (баритон);
- штабс-капітан – *Солений* Василь Васильович (глибокий бас);
- військовий лікар – *Чебутикін* Іван Романович (високий тенор);
- полкові підпоручики – *Федотик* Олексій Петрович та *Роде* Володимир Карпович («російські» тенори);
- старенька няня Прозорових – *Анфіса* (глибокий бас, підсилений мікрофоном).

Відмітимо, що опера «Три сестри» П. Етвеша не є простою музичною адаптацією п'єси А. Чехова. Неодноразово повторюючи ключові смислові моменти п'єси, у певному сенсі спрощуючи образи головних героїв опери – Ірини, Андрія і Маші – до «архетипних рухів», композитор показує їхні складні відносини з іншими героями. Ці відносини оформлені не у звичних діях (чи актах), а в секвенціях. Таким чином, опера містить три секвенції, присвячені головним героям. Та композитор дещо порушує сімейну симетрію трьох сестер: між «секвенцією Ірини» і «секвенцією Маші» розглядається не образ Ольги, а брата Андрія. Звідси випливає, що П. Етвеш не дотримується авторської послідовності подій: у кожній «секвенції» всі образи і ситуації трактуються по-новому. Однак, без будь-якого сумніву, опера «Три сестри» є музичною композицією про почуття, життєвий вибір чи про ілюзію вибору, - саме так, як задумав А. Чехов.

Мабуть, найбільше вражає, що митець доручає виконання всіх жіночих партій опери чоловічим голосам – Ірину, Ольгу, Машу і Наташу виконують контртенори. «Задум Етвеша позбавлений скандального відтінку; у ньому немає навіть звернення до традицій барокової опери, у якій співали кастрати-сопраністи: скоріше, композитор змусив своїх акторів застосувати амплуа “он-нагата” – акторів театру *кабукі*, які виконували жіночі ролі. Складні стосунки чеховських персонажів набувають надстатевого характеру, ідеться не стільки про кохання між чоловіком і жінкою, скільки про любов у її чистій сутності», –

писав П. Поспелов у своїй рецензії на постановку «Трьох сестер» П. Етвеша на Единбурзькому фестивалі[89].

Як відомо, ліонську прем'єру оформлювала японська група художників на чолі з постановником Юсіо Амагацу (Ushio Amagatsu; 1949*): чоловіки-сестри одягнені у довгі кімоно, а декорації - обертові стіни чайного будиночку. Слід відмітити, що вибір Етвешем режисерсько-постановчої групи був не менш сміливим, ніж нова трактовка чеховської драми. Амагацу відомий у світі насамперед як хореограф у сфері японського традиційного танцю *буто* (*анкоку буто* – танець темноти) та як засновник і артист театру «Санкай Дзюку»¹⁵⁴. Перша нагода співпраці з Амагацу в Етвеша виникла під час їхньої спільної роботи над театральною реалізацією опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» (Етвеш у даному проєкті виступав як диригент), що було представлено в Токіо у 1997 році. Зауважимо, що це був перший досвід японського артиста відчувати себе в ролі оперного режисера. І тим не менш, саме цьому тонкому артисту Етвеш довірив постановку своєї першої великої опери. У постановці, запропонованій Амагацу, відсутня надмірна експресія чи гротескна пластика, натомість спостерігається наділення глибоким філософським змістом кожного жесту, акцент робиться на медитативності та ліриці. Саме названі риси сценічної реалізації були важливі Етвешу для передачі меланхолійного чеховського світу.

Ретельним був підхід композитора до акустичного оформлення опери. Оркестр у цій опері поділено на дві групи: ансамбль (18 музикантів у оркестровій ямі) і власне оркестр (50 музикантів за сценою, подвійний склад). Тому, співаки перебувають наче в акустичній оболонці між двома оркестрами (великий оркестр за сценою розміщений на підвищенні, що сприяє більш яскравому відтворенню драматичних сцен, вибуху почуттів). Деякі інструменти ансамблю уособлюють головних персонажів твору: флейта (чи альтова флейта) – Ольгу, гобой (англійський ріжок) – Ірину, усі різновиди кларнета – Машу й Кулігіна, фагот – Андрія, сопрановий саксофон – Наташу, валторни – Тузенбаха, флюге-

¹⁵⁴ *Sankai Juku* (з японської мови перекладається як студія моря і гір) був заснований у 1975 році та, на чолі з Ю.Амагацу, представляє друге покоління виконавців *буто*.

льгорн (або труба in B) – Вершиніна, тромбони – Доктора Чебутикіна, ударні – Соленого, контрабас – Анфісу, тембр альты – загальний образ трьох сестер. Щодо тембрових особливостей, то, крім названих традиційних, використовуються й деякі засоби для посилювання звучання: один виконавець (Анфіса) співає з портативним мікрофоном, партію акордеона іноді замінює ансамбль акордеоністів, бере участь електричне фортепіано (соло, ансамбль, оркестр), а деякі голоси оркестру виконуються із CD запису. Композитор використовує багато ударних інструментів, розміщених по обидва боки від оркестрантів. Протягом опери двічі використовується особливий звукозображальний момент – ефект розбитого скла (порцеляни), здійснюваний наступним чином: у пластиковий посуд покладено три предмети з порцеляни і вкинуто дві тарілки – так імітується звук, коли Чебутикін розбиває годинник покійної матушки Прозорових.

Отже, як уже було зазначено, опера «Три сестри» містить три секвенції, які, в залежності від появи героїв та зміни місця подій, розділяються на відповідні номери, яких в опері налічується 26 (12 номерів у першій секвенції, 9 – у другій секвенції, 5 – у третій секвенції).

Розпочинається опера **Прологом**, який охоплює *перший номер* твору. Не дотримуючись сюжетного порядку п'єси Чехова, композитор розпочинає дію фактично з кінця п'єси, де сестри уже прощаються з офіцерами. Пролог відразу вводить слухачів у основний настрій твору – це перший вихід трьох сестер і один із тих моментів, коли сестри почуваються та сприймаються як одне ціле, перебуваючи в однаковому стані: у них спільне життя, спільні емоції, вони потрапили в одну ситуацію і намагаються вирішити спільне питання. Інтерпретуючи цей особливий стан, у Пролозі бере участь лише ансамбль, який, як відомо, містить лейттембри персонажів. Повноцінний оркестр з'являється лише на початку Першої Секвенції опери, музичні номери якої звучать *attaca*.

Пролог починається зі соло акордеону. Музика цього інструменту, яка звучить за сценою розмито й матово, безперечно викликає асоціації з російським національним музикуванням. Вона символізує плин часу, протягом якого

хоча й спостерігаються певні зміни, однак у кінцевому результаті «гармонії не змінюються». Протягом перших тактів звучать тільки терпкі акордові утворення (квартакорди, тризвуки – то більш світлого, то більш похмурого відтінку) – всі на фоні *Des* першої октави, яка щоразу обережно видобувається та звучить з затакту. Далі, на фоні подібних «плям», з'являються арпеджовані фігурації шістнадцятими нотами. У цих фігураціях також можна знайти головну точку – *H* другої октави: практично щоразу мелодичні візерунки акордеону доходять і зупиняються на цій ноті, яка прагне розв'язатись, але жодного разу не знаходить «місця». Гармонічна нестабільність посилюється частими метричними змінами, ретельно виписаними динамічними коливаннями (*crescendo-diminuendo*), темповою *рубатністю*. Всі названі нюанси надають музиці нерішучості, нестійкості, створюючи своєрідну *музику сумніву* (приклад 4.1).

Приклад 4.1.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри», Пролог

The image shows a musical score for an accordion solo. It is divided into two systems. The first system is marked with a tempo of quarter note = 96 and includes the instruction '(Akkordeon - Solo)'. The second system is marked with a tempo of quarter note = 144 and the instruction 'in rilievo'. The score features complex chordal textures and arpeggiated sixteenth-note figures. Dynamics include *mp*, *pp*, *p*, *ppp*, and *pp*. The music is in 16/16 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Досить швидко функцію *терпких звучань* перехоплює ансамбль, а в партії акордеона залишаються лише фігурації. З цього моменту «розмитий фон» подій створюється звучаннями дерев'яних духових інструментів (лейттембрів геро-

їнь), струнного квартету та електричного фортепіано. Гармонія протягом всього Прологу практично не змінюється. Однак, з появою інструментів ансамблю, рух шістнадцятими змінюється на восьмі та з'являється термін *parlando*, який стосуватиметься не лише вокальної партії: він також вказує на зміну способу інструментальної гри.

Після такого невеликого вступу нарешті вступають «сестри», вони починають співати в унісон на ноті *C* (приклад 4.2). Далі, шляхом *glissando* їхні партії розходяться, створюючи квартакорд. Відтак, це тріо буде вагатися між більш сонористичними звучаннями і більшою індивідуалізацією голосів з найбільш розвиненою партією Ольги (особливо, починаючи з такту 33). Їх кульмінаційна фраза – «начнётся новая жизнь» – прозвучить кілька разів, а слово «жизнь» – у найрізноманітніших динамічних та емоційних відтінках. Залежно від типу вокалу, це тріо має тричастинну будову: в крайніх розділах, на відміну від більш кантиленної середини, переважає речитативний виклад.

Приклад 4.2.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри», Пролог, Тріо сестер

Му - - - - - зы-ка и - гра-ет так бод - ро.
 (Die) Tó - - - - - ne der Mu - sik sind so hei - ter.
 Mu - - - - - ly-ka i - - - gra-jet tak bo - - - dro.

Після Прологу, з Другого номеру, звучать секвенції головних героїв. Першою постає **Секвенція Ірини**, яка містить найповнішу хронологію подій п'єси Чехова. Індивідуальна характеристика героїні розпочинається відразу після музики Прологу. Ірина – найбільш ліричний персонаж опери. Терпкі клас-

терні співзвуччя, які прозвучали у Пролозі, моментально стають напруженими, створюючи важкий психологічно-неврівноважений стан. Партія Ірини, розпочинаючись словами «Боже мой, куда всё ушло», переплітається з тематичною лінією англійського ріжка – лейттембру героїні. Уже найперша її фраза звучить на основі важливого й символічного інтонаційно-гармонічного джерела усієї опери – це є великий мінорний терцквартакорд, його звучання супроводжуватиме весь твір, він виникатиме також щоразу, коли сестри відчайдушно будуть шукати відповіді про сенс їхнього існування. Кожна фраза про втрачені юні роки, про неможливість здійснити свою найзаповітнішу мрію – переїхати до Москви, завершується низхідними інтонаціями в межах кварто-тритонових інтервалів, часто – на *glissando*. Особливого «космічного» звучання, і дещо навіть нестерпного психологічного стану, створюють на тлі гіпнотизуючого акордеона такі компоненти фактури, як хвилі штучно продовжених звучань електричного фортепіано (*crescendo-diminuendo*) та дещо гіперболізовані низхідні інтонації стогону скрипок і альтів у високому регістрі, які виконуються на *glissando*. Кульмінацією такого дискомфортного звучання стає безперестанний хвилеподібний свист Маші¹⁵⁵.

Берковський кількаразово звертає увагу на надмірне демонстрування повсякденних ситуацій у тексті А. Чехова [19]. У Секвенції Ірини композитором подібні деталі стають ще більш випуклими, адже акцентуються такі слова й фрази героїні як «*похудела, подурнела, постарела*»; «*довольно, я не плачу...*» - заспокоює героїня саму себе кілька разів. Протягом розмов між сестрами часто зустрічаються навмисно довгі зупинки на певних складах слів: «*я не плаааачу*» - відповідає Ірина Ользі, яка переконує сестру виходити за не дуже гарного, проте «порядочного» барона Тузенбаха (слово «порядочный» виконується кілька разів у висхідному русі на *portato*, штучно виділяючи кожний словесний склад).

¹⁵⁵ Аналогічно початку п'єси «Три сестри» Чехова, Маша, замріявшись над книгою, насвистує пісеньку, насторожуючи своїх сестер.

Незважаючи на те, що партії сестер в опері наділені передусім вокалом речитативного типу, мелос Ірини часто збагачений довгими аріозними оспівуваннями (приклад 4.3):

Приклад 4.3.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри». Секвенція Ірини.

Я все жа - ла не-ре-се -
 Ich hoff - te, einst zie - hen wir
 Ja vsjo shda - la pe - re - se -

-ли - ся в Моск - ву, а там нне встре - тит - ся кой на - сто -
 nach Mos - kau um, und dort be - gegn' ich viel - leicht dem
 - lim - - sja w Mas - - kwu, a tam mnje wstre - tit - sja moi na - - sta - -

-я щий,
 Rech - ten,
 - ja - - schtschij,

Контрастом до музики Ірини звучить так званий **Рефрен (№3)**. Незважаючи на перемінну ритміку, музика вирізняється чіткою пульсацією, продуманістю. Найбільш активно виступають дерев'яно-духові інструменти, а особливо – сопрановий саксофон, який є лейттембром Наташі. Своїми активними *staccato* він вимальовує короткі й уривчасті мелодичні візерунки у межах кварта-квінти. Решта учасників ансамблю, в першу чергу низькі струнні, підтримують загальну пульсацію музики короткими дубльованими ударами *col legno*. Скрипка безперервно імітує хвилеподібний свист Маші у високому регістрі, який звучить протягом усього третього номеру і поступово, з появою Наташі, затихає. Відтак, ця химерна музика буде характеризувати Наташу в кожній секвенції. Реакція Маші на музику Рефрену також залишається незмінною в кожній секвенції: вона промовляє фразу: «Она ходит так, как будто сама подождла».

Наступні кілька номерів становлять так звану «пожежну музику», яка за сюжетом збігається із третім актом – зі сценою пожежі в А. Чехова¹⁵⁶. Чути стрімкі висхідно-низхідні пасажі на *forte* у партій усього оркестру, напружена атмосфера посилюється звучанням електричного фортепіано, що імітує пожежну сирену. У будинку Прозорових з'являється багато людей. Особливо абсурдного психологічного стану на тлі пожежі набуває поведінка героїв: Вершинін поводить себе надто весело, у партитурі – його рука, як мегафон, він викрикує різні слова («молодці»), жартує з Машею, яка люб'язно підспівує йому, створюючи своєрідний «любовний дует»; з іншого боку, – дивна поведінка Кулігіна, який пародіює п'яного доктора Чебутикіна, по особливому вимовляючи фразу «Иван Романыч на-зю-зю-кал-ся». Кульмінацією такого їх, так би мовити, спілкування є розбиття годинника покійної матушки Прозорових.

Поява штабс-капітана Соленого, небажаного гостя Прозорових, є продовженням «Пожежної музики». Особливим гумором і стилем спілкування капітана зумовлено абсурдні діалоги: так прозвучить його «суперечка» з доктором, який намагається розповісти про екзотичну страву чехартму, а Солений, недовчивши його, говорить уперто, що черемша – це не страва, це рослина, подібна до часнику. Таким же є його діалог з Андрієм про кількість і наявність університетів у Москві. Щоразу вперті репліки Соленого супроводжуються багатьма ударними інструментами, а в партії оркестру з'являється чіткий «солдатський» ритм як пересторога для тих, хто оточує штабс-капітана. Кульмінацією номера є веселощі всіх персонажів, які перебувають на межі нервового зриву (приклад 4.4).

¹⁵⁶ В партитурі дається наступне уточнення: «*Рантовий шум міста, що горить*»

Приклад 4.4.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри». Секвенція Ірини, Ансамбль

♩. = 72

(Наташа по'являється)
(Natascha erscheint)

Tуз.
 бра - во, бра - во, бра - во, бра - во,
 bra - vo, bra - vo, bra - vo, bra - vo,
 bra - - - - wo, bra - - - - wo, bra - - - - wo, bra - - - - wo,

Ма.
 пьян! — Ба-рон пьян! Ба-рон пьян!
 säuft! — Ba-ron säuft! Ba-ron säuft!
 pjan! — ba-ron pjan! ba-ron pjan!

Куп./Кол.
 ху
 ху,
 чу,

«Абсурдний ансамбль» переривається появою Наташі, яка нагадує, що час завершувати гостину, а то «Бобик нездоров». Маша щоразу реагує на появу Наташі реплікою: «Не Бобик болен, а она сама».

Важливе місце в секвенції Ірини належить двом освідченням у коханні, які звучать одне за одним: освідчення в коханні до Ірини Тузенбаха та Соленого. Відмітимо, що згідно сюжету Антона Павловича, ці ліричні сцени знаходяться в різних актах. Але, оскільки наразі розглядається саме *секвенція* Ірини, композитор вирішив їх розмістити поруч для більш ефектного зображення контрасту між цими чоловічими персонажами. Поява між двома номерами доктора Чебутикіна (який, як стає зрозуміло у Чехова, ймовірно є біологічним батьком Ірини) відсутня в літературному оригіналі, але є важливою для «розрядки» даної ситуації: доктор відводить в сторону Тузенбаха, передаючи таким чином слово штабс-капітану. Чебутикін таким чином виражає свою схильність до Соленого. Ірина, реакція якої на обидва освідчення є приблизно однаково холодною, відомо, що зрештою погодиться на пропозицію Тузенбаха.

Освідчення в коханні Тузенбаха (№6) – це справжня лірична серенада, особливо виразна завдяки тембру герою – ліричний тенор, який пластично переходить у різні регістри, іноді наближаючись до теситури контртенорів – тембру сестер. «Сколько лет мне еще осталось впереди полных любви к вам» співає герой. Лірична виразність музики змінюється на напруженість зі словами Тузенбаха: «Но теперь пришло время, готовится сильная буря». Композитор чимало разів звертає увагу на «самозакоханість» героїв, зокрема Тузенбаха, в якого, мабуть, любов до філофських розмов є сильнішою, ніж почуття до Ірини.

Неочікуваним та незвичним є слова кохання від Соленого (№7). Аскетичність висловлювання спостерігається як у партії вокаліста, так і в партії оркестру. Цікаво, що цього разу ударними інструментами, – темброва сфера Соленого, – відтворено образ не прямолінійного солдата: тут обережними *glissando* у партії литавр дублюється вокальна лінія штабс-капітана, більше схиляючись до лірики. «Я люблю, бесконечно люблю..» - співає глибоким басом Солений, його репліки скоріш насторожують Ірину, ніж приваблюють. (приклад 4.5).

Приклад 4.5.

Петер Етвеш. Опери «Три сестри». Секвенція Ірини. Освідчення в коханні Соленого (№8)

The musical score is divided into several systems. The first system shows the Schlg. (Cymbals) part with dynamics *p* and *pp*, and markings for *rit.* and *rit. molto*. The second system shows the Vln. (Violins), Vla. (Violas), Vcl. (Violas), and Kb. (Cellos) parts, all marked *più lento* with a tempo of *max. 56*. The third system shows the Ирина (Irina) part, also marked *più lento* with a tempo of *max. 56*. The fourth system shows the Солёный (Solny) part, with dynamics *p* and *pp*, and a marking for *rit.*. The Solny part includes the lyrics: 'Я не могу жить без вас. Я люблю, бесконечно люблю.. о м-в бла-жен-ство!'. There is also a marking 'становится перед Ириной на колени' (becomes in front of Irina on knees) with a *fp* dynamic marking.

Освідчення в коханні переривається несподіваною появою Наташі (№8), її «надто солодкі», як зазначено у партитурі, репліки, звучать фальцетом, коли вона повідомляє, що кімната Ірини стане ідеальною для Бобика, а Ірина з Ольгою «тимчасово» можуть розміститись удвох в одній кімнаті. Почувши, що Протопопов чекає її біля будинку, Наташа цієї ж миті вибігає назустріч йому.

Остання велика сцена з Секвенції Ірини «**В саду. Прощання**» поділена на чотири епізоди (№№ 9, 10, 11, 12). Перший епізод – зворушливе прощання солдатів, Федотика і Роде. Передусім звертає на себе увагу метрична впорядкованість музики, – як оркестру, так і вокалістів, партія яких викладена четвертними тривалостями у рівномірному русі. Розмір постійно вагається між тридольністю та чотиридольністю, що створює маршово-сарабандну ілюзію.

Переходом до наступного епізоду є поява Доктора, партія якого складає ритмічне повторення складів слова «*тарарабумбія*» без чіткої висотності, немов замінюючи партію воєнного барабану, яка відсутня у складі оркестру. Доктор, на відміну від сестер, знає про заплановану дуель між Соленим та Тузенбахом; очевидно, частково через траур, частково від надмірної кількості вживаного алкоголю, Чебутикін нічого крім дивних ритмічних складів не може сказати Ірині, яка цікавиться про причину напруженого стану героїв.

Наступний короткий епізод сцени демонструє розмову між Іриною, Кулігіним і Доктором, де Ірина намагається дізнатися про події минулого дня, коли зав'язався конфлікт між Бароном та Соленим. Однак, так і не дізнавшись чим закінчився конфлікт, з'являється сам штабс-капітан, який нагадує доктору про те, що пора йти (на дуель).

На завершення сцени прощання – епізод останнього побачення Тузенбаха з Іриною. «*Милая, я сейчас приду*» – схвильовано промовляє барон на одній ноті. «*Мы с бароном завтра венчаемся*» – не встигла Ірина промовити до сестер, як в оркестрі пролунала імітація пострілу: барон помирає. Ірина кілька разів безнадійно повторює слова «*я знала*».

З наступного номеру (**№13**) розпочинається повторний, дещо скорочений, розгляд подій, цього разу – з позиції Андрія. Крім того, що драматургічно важливі сцени з попередньої секвенції будуть повторюватися, в **Секвенцію Андрія** проникають також низка інтонаційних елементів, які характеризували героїв та до яких уже звик слухач.

Секвенція Андрія, як і секвенція Ірини, розпочинається виходом трьох сестер. Хоч і в музиці можна знайти безліч паралелей, їхній виступ тут є більш стислим, а загальна атмосфера – більш похмурою та стриманою. Замість монологу акордеона, як на початку опери, можна почути тільки одну продовжену звукову «пляму», після чого сестри декламаційно і монотонно висловлюють своє занепокоєння щодо брата Андрія, який, одружившись із Наташею, не може реалізуватися в житті. У скороченій формі прозвучить знову музика Ірини, яка *«все забыла, постарела, похудела...»*, з такими ж інтонаційними зворотами, як у *своїй* секвенції. Сестри намагаються заспокоїти Ірину, однак в їхню розмову втручається Наташа зі своєю войовничою музикою (**№14, Рефрен**).

У Секвенції Андрія образ Наташі постає майже незмінною: вона мовчки проходить через сцену, і тим не менш, звертає на себе увагу всіх оточуючих. Контури музики також зберігаються: такі ж короткі мелодичні візерунки в низькому регістрі сопранового саксофону, така ж рівна «продумана» пульсація ансамблю, однак, як доповнення, цього разу виступатимуть не дерев'яні духові, а група мідно-духових інструментів, що надає музиці більшої впевненості та агресивності. Особливо виділяється тембр туби, що важкувато опускається хроматичними ходами від *B* до *Es* контроктави. Завершується Рефрен традиційними словами Маші *«Она ходит так, как будто сама подождла»*.

«Пожежна музика» в Другій секвенції охоплює чотири номери. Хоча й абсурдні сцени, пов'язані з цією подією, тут також матимуть місце, все ж вихід Тузенбаха, Кулигіна та Вершиніна, як це було в Першій секвенції, випереджує поява Андрія – фактично це його перша музична характеристика.

Отже, №15 розпочинається з репліки Андрія «Где Ольга...». В оркестрі та у ансамблю, як і в Першій секвенції, стрімкі висхідно-низхідні пасажі. Конфлікт у цьому номері полягає у накладанні двох протилежних музично-образних матеріалів: з одного боку, схвильована музика у партії Андрія, який кілька разів стверджує: «Наташа – превосходный человек», ніби сам себе переконує в цьому, це ще більше підкреслюється появою монотонної, навіть «штучної» ритмо-мелодики, яка нагадує музику з «рефрену»; з іншого, – доки Андрій хвалить Наташу, водночас звучить зовсім інший пласт музики – Ольга намагається заспокоїти стару Анфісу, яку жорстоко проганяє «добрая и превосходная» Наташа. Всі ці музичні стретти є яскравими музичними прикладами «розмови глухих», про що висловлювався Берковський [19, с. 176].

Нарешті, на сцені з'являється Наташа з її характерною ритмічно-чіткою музикою, яка заклопотана допомогою постраждалим від пожежі, адже за її словами це «хлопоти багатих» (№16.). Її бажання допомогти швидко переривається, коли вона бачить сидячу без роботи Анфісу: «*при мне не смей сидеть*» - кожний склад виконується іншим способом звуковидобуття, які чітко виписані в партитурі (приміром, грудні низькі звуки, фальцет тощо). Різкій музиці Наташі протиставляється відповідь Ольги у вигляді ніжного й спокійного хоралу струнного квартету, що, як відомо, репрезентує трьох сестер. На фоні такої стриманої музики звучать репліки Ольги «*Ты так грубо обошлась с няней*» в дуеті з альтовою флейтою (тембром характеристики Ольги). Однак, Наташа перериває «мораль» від Ольги промовляючи у надзвичайно високому регістрі «*Прости, прости*» – немов композитор таким чином намагається у музиці виразити нестерпність натури цього персонажу (інші герої тим часом на сцені намагаються затулити вуха, захищаючись від неприємних звуків). Наступні хвили музики Ольги знову перериваються «неприємними звуками» Наташі, зокрема коли та хоче дозволити Анфісі трішки посидіти (приклад 4.6). Взагалі, партію Наташі композитор часто «прикрашає» подібними виконавськими вказівками: «нахабно», «істерично», «співати як змія» та ін. Закінчується цей дует

«перемогою» Наташі, яка натякає Ользі про те, що їй варто нарешті переселитися на нижній поверх задля уникнення подібних конфліктів.

Приклад 4.6.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри». Секвенція Андрія (№16)

77 $\text{♩} = 120$ (завдякає, истерично) (atemlos, hysterisch)

Nat. Nat.

Как, пу - - с как, пу - - с как, пу -
 Ach, nu - - - r ! Ach, nu - - - r ! Ach, nu -
 Как, пу - - - s- kak, pu - - - s- kak, pu - - - s-

80 (опять стабилизируюсь) (wieder stabil) (топая ногами) (mit dem Fuß stampfen)

Nat. Nat.

- с как, пу - - с как, пус - - - кай - - - сидит ?
 - r ! Ach, nu - - - r ! Ach, пу - - - u - - - u - - - ur sit-zen ?
 - s- kak, pu - - - s- kak, pus - - - - kal - - - - si-dit ?

Наступний короткий номер є також продовженням «пожежної музики», що співпадає з музикою початку аналогічної сцени з Попередньої секвенції (№17). Однак, починаючи з моменту, коли Кулігін пародіює Чебутикіна і промовляє «Іван Романич назююкався», наступає свого роду сповідь доктора, який признається що не вмiє лікувати людей. Отже – він є головною фігурою номеру і одною із головних осіб взагалі Секвенції Андрія, що й не дивно, будучи його єдиним відданим другом. Його партія також насичена різними «нюансами»: фразу «*черт бы всех побрал*» він проводить двічі, де слово «*черт*» повторюється чотири-п'ять разів, щоразу розтягуючи та розбиваючи на різні ритмічні фігурації. Закінчується номер, як уже відомо, розбиттям годинника покойної мами Прозорових.

В останньому номері «Пожежної музики» Секвенції Андрія можна далі спостерігати за парадоксальною «ансамблевою неспівзвучністю» персонажів (№18). У кожного герою, окрім індивідуальної музичної лінії, спостерігається також своя власна «тема для розмови» про те що «наболіло»: Ірина скаржитися на втомленість та відчуває потребу у зміні професії, Тузенбах хоче подати у ві-

дставку, Вершинін не перестає говорити про пожежу, Кулигін цікавиться яка година, Роде говорить що пожежа уже стихає, Федотик придбав собі ножа, Наташа - про Бобика, а Солений «хотів би посмажити того Бобика». У такій музично-тематичній поліфонії кожен із персонажів наче звертається до іншого, однак, власне обмін інформацією так і не реалізується. Зрештою, крізь такий шум пробивається лише перейнятий розпачем голос доктора Чебутикіна, словами якого завершується «пожежна музика» - *«никто ничего не знает»*.

Речитатив і монолог Андрія (№№19, 20) – це найбільш емоційні і витончені номери в опері, у яких розкривається справжнє обличчя героя, особливо перед Доктором, із яким він прощається. «Как странно жизнь проходит», – звертається Андрій до нього. Не дивно, що саме тут знову звучить соло акордеона, відтворюючи плин часу, у Пролозі він супроводжував музику трьох сестер. Діалог цих двох персонажів, монотонні партії яких не виходять за межі інтервалу терції, створює зворушливу атмосферу. Доктор намається підбадьорити Андрія, закликає його покинути це місто назавжди. Однак, на такий сміливий поступок Андрій ніколи не наважиться через свій слабкий характер.

Монолог Андрія, мабуть, єдиний приклад характеристики героя засобами традиційного вокалу. Тут навіть можна виявити традиційну тричастинну форму. Відчувається неабияка симпатія композитора до цього героя, а також співчуття, що його життя не склалося. Це виявляється не лише в дорученні йому найбільш витонченої і філософськи змістовної партії, а й у демонстративному розміщенні його Секвенції між секвенціями двох сестер – Ірини і Маші, а його сольних характеристик – у середині опери. Можна вважати, що це найбільш «реальний» персонаж «Трьох сестер» П. Етвеша (приклад 4.7).

Приклад 4.7.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри», Секвенція Андрія, Монолог Андрія

Андрей (себе) (für sich) p ppp

Андр. Андр. О, где о-но где о- / Oh, ist sie fort, ist sie / O, gdje a---no, gdje a-

Андр. Андр. -но, fort? ку-да уш-ло мо-ё про- / -но, -no, ku-da usch---lo ma---jo pro-

Андр. Андр. -- шло-е ког-да я был мо-лод, ве-сел, / -- gen-heit, als ich noch so mun-ter war, hei-ter / ---schlo-je, kag-da ja byl mo-----lod, we-----sjel,

Андр. Андр. у-мен, ве-сел мо-лод, ве-сел у-мен, / und klug, hei-ter, mun-ter, und klug, / u - mjon, we - sjel, mo - lod, we - sjel u - mjon.

Окрім пластичності вокальної партії Андрія, широкого розвитку набуває музика у виконанні його лейттембуру – фагота. Умовно визначені крайні розділи Монологу, у якому герой висловлює біль за своїм втраченим щасливим минулим, більш монотонні, трапляються мотиви й інтонації з Речитативу: «настоящее стало противно, противно скучно...». Середній розділ, починаючись словами «город наш уже существует двести лет», вирізняється динамічністю, більшою емоційністю: Андрій із боєм говорить, що в рідному місті ні в минулому, ні тепер немає жодної яскравої особистості – усі схожі один на одного (приклад 4.8). Гармонічною підтримкою можна вважати контури великого мінорного терцквартакорду – лейтгармонії опери. Повернення монотонної манери як знак репризного розділу починається з промови (без вокалу) слів «только

едят, пьют, спят, а потом умирают» - над кожним словом в партитурі «висить» фермата.

Приклад 4.8.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри». Секвенція Андрія. Монолог Андрія
(середній розділ)

The musical score consists of four systems, each with piano accompaniment (And.) and vocal lines (And.). The lyrics are provided in three languages: Ukrainian, German, and Russian. The score includes dynamic markings (mf, p, cresc., f), articulation (acc.), and performance instructions like 'sings' and 'hoch gesprochen'. Measure numbers 34, 37, 40, and 42 are indicated at the start of each system.

System 1 (Measures 34-36):

Ukrainian: нав, го - род, город нав су-щест - ву-ет у - же две - - сти лет, в_нем
 German: Stadt, Him - mel, sie e - xi - stiert schon fast zwei - hun - dert Jah - - - re, mit
 Russian: nach, go - - - rod, go - rod nach su - schtschest - - wu - jet u - - she dwe - - - sti let, w njom

System 2 (Measures 37-40):

Ukrainian: сто тис-сяч жите-лей, в_нем сто тис-сяч жите-лей и нет ни одного, ко-
 German: vie - len Be - woh - nern... so vie - len Be - woh - nern, und kei - ner von ih - nen fällt
 Russian: sto tysjatsch shi - te - - lej... w njom sto tys - jatsch shi - te - - lej i njet ni ad - no - wo, ka -

System 3 (Measures 40-41):

Ukrainian: -то - рий не был... не был бы по-хож на других, ни одного под -
 German: r - gend - wie auf... Kei - n ein - - zi - ger un - ter ih - nen, kein ein - zi - ger, der
 Russian: -to - - ruy nje byl... nje byl by pa - chosh na dru - gich, ni ad - no - wo pad -

System 4 (Measures 42-45):

Ukrainian: -вих - ни - ка ни в про - шлом, ни в_настояем, ни одного ученого.
 German: et - was schafft, nicht frü - - her, nicht heut - zu - ta - ge, kein ein - zi - ger Wissen - schaft -
 Russian: -wish - - ni - ka, ni w pro - - schiom, ni w na - sto - ja - schtschem, ni ad - no - go u - tschjo - no - wo,

Поява Наташі перериває музику Андрія (№21). Разом з героїнею, звичайно, з'являється також її різка музика. Вона шукає Андрія, промовляє декілька фраз французькою – її вокальна партія знову збагачена нестерпними фальцетами.

З'являється Анфіса та повідомляє Наташу про прихід Протопопова. Ця ситуація рятує Андрія від неприємного для нього спілкування зі своєю дружиною. Таким чином, герої «розбігаються» – Наташа на ліво, Андрій з Доктором

швидко направо, поки «жена не остановила» – «з силою затріснуючи двері» (вказівка з партитури), таким чином завершуючи Другу Секвенцію опери.

У Секвенції Маші (№22) відтворено більш ранні події. Не дивно, що все починається з іменин Ірини, як у першій дії п'єси А. Чехова. Головний її персонаж – найважливіша людина в житті Маші – підполковник Вершинін. Самі ж іменини здаються сірими та нудними до появи підполковника: Анфіса подає чай, який в даному випадку слугує не лише теплим напоєм, а стає одним із чинників тембральної драматургії для передачі «нецікавої» атмосфери (значну частину партії героїв складає постукування ручкою ложки по чашці, а вокальні моменти відсутні - приклад 4.9).

Приклад 4.9.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри», Секвенція Маші (№22)

1 постоянно помешивают ложкой в чашке
kontinuierlich mit dem Löffel in der Tasse rühren

2 стучать ручкой ложки
mit dem Löffelstiel klopfen

3 стучать головкой ложки
mit dem Löffelkopf klopfen

4 положить ложку в чашку
den Löffel auf die Untertasse legen

Ma.
Ir.
Tuz.
Fed.
Rod.
Dok.

Нет, ничего.
Nein, nicht besonders.
Njet, ni-tsche-wo.

(согласяясь)
(zustimmend)

Нет.
Njet.

(сомневаясь)
(anzweifelnd)

Нет?
Nein?
Njet?

(равнодушно)
(unbeteiligt)

Нет.
Nein.
Njet.

1 (J ca. 100) 2 3
* 1 (J ca. 100) 2 3
* 1 (J ca. 100) 3 3

Підполковник привернув увагу трьох сестер тим, що прибув із Москви, міста їх давньої мрії. Партію Вершиніна прикрашає приємна музика у вигляді квазі-джазових гармоній музики електричного фортепіано. Після виразного ви-

конання підполковником мелодичної фрази «Будущее земли невообразимо прекрасно» (у партитурі уточнюється: «тихо, з певною театральністю»), Маша, якій весь день було невесело, і вона хотіла піти з іменин, вирішує залишатися у компанії Вершиніна. Завершенням даного номеру і, водночас, початком наступного, будуть її «розтягнуті» слова «я остаюсь...» (приклад 4.10).

Приклад 4.10.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри». Секвенція Маші. Аріозо Вершиніна

(тихо, с определённой театральностью, свободно, вневременно)
(leise, mit einer gewissen Theatralität, frei, zeitlos)

Вер.
Ver.

Бу - ду - щее зем - ли невообрази - - - мо пре - крас - - но.
Die Zu - künft der Welt ist unvor - stell - - - bar phan - tas - tisch.
Bu - durschtscheje zem - li nje-wo-ob-ra-ji - - - - - mo pre - - kras - - - no.

colla parte

Ped.

Вершиніну, харизматичному персонажу, протиставляється чоловік Маші Кулігін, нудний учитель гімназії (№23). Тут композитор виявляє своє мистецтво мінімальними штрихами створювати різні образи, навіть типи темпераменту: характеризуючи нуднуватого Кулігіна, він застосовує лише своєчасні фермати і ноти, перетримані за допомогою ліг. Скільки б Кулігін не співав про кохання своїй дружині, вона не відповідає взаємністю і не може приховати свого роздратування.

У цій секвенції є дещо дивна любовна сцена Маші і підполковника Вершиніна (№24). Особливо затишну, навіть «салонну» атмосферу, створюють мерехтливі пасажі і фігурації фортепіано, на тлі якого лейттембри героїв – кларнет (Маша) і флюгельгорн (Вершинін) мають виразні сольні репліки. Речитативний початок сцени складає їхній дует, який також нагадує характерну творчості Чехова «розмову глухих»: полковник протягом сцени декілька раз, в найрізноманітніших ритмічних та інтонаційних варіантах, промовляє «чаю хочеться..», а Маша у відповідь щоразу вставляє власні репліки, уривками розповідаючи про своє минуле життя. Їх дивний, і, водночас, теплий діалог переросте у

широке ліричне аріозо Вершиніна, звернене до Маші і сповнене слів кохання. Однак, любовні освідчення перериваються появою Анфіси, яка подає нарешті чай і приносить Вершиніну листа від його нездорової дружини, до якої він одразу поспішив, залишаючи Машу. В кінці номеру стає зрозуміло, що Наташа весь час була присутня під час любовного дуету, згасає свічку.

У «**Пожежній музиці**» (№25) секвенції Маші найбільш яскраво розкривається образ Ольги, яка не має в опері своєї окремої секвенції, тут вона вперше заговорила про свої бажання, бо досі турбувалася про чуже щастя, намагалася налагодити стосунки у родині. В її короткому аріозо можна дізнатися, що для її простого щастя було би достатньо того, що вже мають її сестри – сімейного затишку. Тим часом, Маша признається сестрам про їхнє кохання з Вершиніним; її партія написана в декламаційній манері, оркестр підтримує її репліки у схвильованому характері.

Прощальною сценою (№26) завершується опера. Сестри залишилися – офіцери поїхали. Тихі флажолети альтів і віолончелі утримують контури головної теми – «Куда всё ушло», її востаннє проінтонує Ольга. Показовим є завершення опери – тривалий, ніби сирена, глибокий і переможний звук саксофона – лейттембу Наташі. (4.11).

Приклад 4.11.

Петер Етвеш. Опера «Три сестри». Секвенція Маші. Прощальна сцена

The image shows a musical score for the final scene of the opera 'Three Sisters' by Peter Eötvös. It consists of four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vla.), Violoncello (Vcl.), and the vocal line for Olga. The vocal line includes the lyrics 'Бо - же мой! Ку - да всё уш - ло.' and features performance markings such as 'mp', 'molto legato', 'f', 'p', 'mf', and 'p'. The orchestration includes various dynamics and articulations, with a prominent saxophone sound mentioned in the text as a leitmotif for Natasha.

Навряд чи можна говорити про одну велику кульмінацію або розв'язку в цій опері. Хоча й музика «Трьох сестер» П. Етвеша звучить *attaca*, кожна її секвенція сприймається окремо, незалежно від інших, кожна з них є завершеним цілим, своєрідною *камерною оперою зі своїм центральним героєм* і головними персонажами. Та й чи доречно тут слово «розв'язка»? Посилаючись на А. Чехова, логічно стверджувати, що у кожній секвенції розв'язкою буде «нерозв'язання проблем».

Щодо головних персонажів, то у секвенції Ірини всебічно зображені барон Тузенбах і штабс-капітан Солений, передусім, завдяки їхнім любовним свідченням. У секвенції Андрія розкриває свої найглибші переживання доктор Чебутикін – в ансамблях (сцена пожежі) і в дуеті з Андрієм. З Машею і її музичною сферою пов'язані її чоловік Кулігін і полковник Вершинін. Дві, не менш важливі дійові особи не мають своїх секвенцій, але супроводжують усю музику опери – Ольга, старша сестра, їх наставниця, присутня в кожній секвенції і в найважливіших колективних номерах відіграє роль порадиці, ніби урівноважуючи ситуацію. Наташа зі своєю грубуватого-кolorитною музикою, позначеною «рефреном» опери, відповідає «лейтмотиву злої долі».

Важливе об'єднувальне значення в драматургії опери мають сцени, повторювані в кожній секвенції. Найбільш повні вони у секвенції Ірини, а в інших – композитор акцентує лише на образах і подіях, які стосуються головного героя, ніби доповнюючи певними фактами картини. Такими є сцена пожежі, або «Пожежна музика», як зазначено у партитурі, вона в усіх секвенціях виявляє себе стрімкими пасажами всього оркестру, зображуючи «шум міста, яке горить», а в секвенції Ірини – вказуючи на конфлікт між героями, а точніше, між Соленим і Тузенбахом. У секвенції Андрія вона доповнюється образом нещасливого Доктора, який зізнається, що не вміє лікувати, а в секвенції Маші – образом Ольги, яка вперше заговорила про свої мрії. Музика Наташі, або ж «Рефрен», у кожній секвенції еволюціонує, стаючи поступово більш упевненою завдяки потужнішим тембрам і великій кількості ударних інструментів. Сцена

прощання зображена аналогічно – у секвенції Ірини наголошено на дуелі, в Андрія – на прощанні з Доктором, у Маші – на від'їзді полковника Вершиніна. Композитор не дотримується хронології подій у драмі А. Чехова, а за потреби вільно зміщує їх у часі, щоб якнайповніше відтворити характери героїв.

Своєрідно зображує П. Етвеш і головні постаті: Ірина і Маша, порівняно з Андрієм, менш яскраві. Їх образи є повними лише тоді, коли йдеться про тріо сестер, не даремне композитор вдався до засобів театру *кабукі*, згідно з яким герої зображені в однакових тонах, в однакових масках. Окремі партії сестер містять найзагальніші фрази: «я всё забыла... постарела, похудела» – у секвенції Ірини, «мне всё надоело» часто повторюється у партії Маші. Натомість Андрій у своєму філософському монолозі зумів сформулювати головну причину їхнього страждання. Повне непорозуміння героїв, або ж «розмова глухих» в А. Чехова, як відзначає Н. Берковський, найбільш повно розкриваються у квазі-фіналах секвенцій, коли великі ансамблі персонажів утворюють абсурдну, неспівзвучну музику, у якій кожен викрикує щось своє.

Нарешті, слід назвати ще один важливий формотворний чинник в опері Етвеша, який походить із самого тексту п'єси Чехова: символ числа «три», що більш чи менш помітним чином проявляється на різних рівнях драматургії твору. Крім того, що твір поділений на три секвенції, композитор вирішив розмістити в кожній з них число номерів, які діляться на три, за винятком останньої секвенції, де не вистачає для цього одного номеру, в результаті чого виникає відчуття незавершеності драми, наче питання зависло у повітрі¹⁵⁷. Не можна не помітити те, що подібний прийом, коли шляхом постійного й пропорційного зменшення кількості номерів досягається відчуття пришвидшення часу, зближує підхід до написання даної опери з технікою кіномистецтва.

Щодо музичного простору, то композитор навіть оркестровими засобами розділяє три різні місця подій в кожній секвенції, komponуючи більш багаті на переклички й імітації музику, переважно більш довгими й протягнутими трива-

¹⁵⁷ Розповів композитор під час лекції на міжнародних майстер-класах по композиції в м. Будапешт (09.02.2017).

лостями, для сцен, які відбуваються *в саду*, більш конкретні й точні звучання – для сцен *у будинку*, а найбільш затишні, часом у поєднанні з елементами популярної музики автор зберігає для сцен *у салоні*.

Помітним стає також наявність кількох «трикутників» щодо відносин між героями: Ірина-Тузенбах-Солений, Маша-Кулигін-Вершинін, Андрій-сестри-Наташа; головною проблемою в таких трикутниках для центральних героїв стає неможливість чи нездатність вибору. Часом ці «трикутні» зв'язки проникають і в ладо-гармонічну структуру побудови твору: особливо що стосується сестер, переважна частина музичного матеріалу їхнього зображення базується на співзвуччях з терцовим співвідношенням між звуками. Показовим є в цьому плані також перший нотний приклад, наведений з Прологу: у тризвуччі, що зображує тріо сестер, середня лінія є нестійкою, знаходиться постійно в русі, утворюючи в середині квінти щоразу інші інтервальні співвідношення. Подібні приклади протягом опери зустрічаються перш за все в тих моментах, коли герой вагається у виборі, приближуючись щоразу до одної з крайніх нот акорду.

У зв'язку з вищеназваними чинниками драматургії музики Етвеша пригадуються слова самого композитора, який ніколи не скривав, що йому не цікаво писати просто музику. Його мета – створити комплексний твір мистецтва, а публіці пропонує стати учасником свого роду ритуальної події. В його музиці головними являються елементи театру. За словами автора, музика – це церемонія у первісному розумінні цього слова.

Зважаючи на час написання опери П. Етвеша «Три сестри», на особливості побудови і виражальних засобів, її можна розглядати у світлі естетики домінуючого тоді стилю – постмодернізму. Насамперед відзначимо вільний, універсальний музичний стиль опери, відсутність зв'язку з будь-яким конкретним музично-історичним явищем. Тут не можна не згадати поняття «рефлексії». За словами Г. Григор'євої: «<...> Сутнісні характеристики художнього мислення другої половини ХХ століття випливають із таких положень: універсальною філософсько-естетичною категорією є рефлексія, яка відображає “підсумок”

сучасного, новоеклектичного етапу культури <...>» [118, с. 27]. А якщо трактувати рефлексію як зосередження суб'єкта на самому собі, на змісті і функції своєї свідомості, а саме – на особистісних структурах (цінностях, інтересах, мотивах), на особливостях мислення, прийняття рішень, на емоційних реакціях, поведінкових шаблонах, можна стверджувати, що кожна із секвенцій опери демонструє такий глибокий самоаналіз конкретного чеховського персонажа. Безперечно, актуальною в цій опері є індивідуальність концептуального вирішення, характерна для того часу, створення принципово нового виду програмності, у якій побут, події, точне відображення сюжетної лінії відходять на другий план, а на першому – авторське розуміння філософсько-естетичних категорій («гармонії й хаосу»), вічних питань («життя і смерть»). Композитори-постмодерністи торкалися у своїх творах багатьох проблем, а в опері «Три сестри» порушується передусім проблема плину часу. В опері Час також є персонажем, поряд із героями в кожній секвенції, у кожного з них склалися свої відносини з Часом. Недаремне оперу обрамлено чеховською фразою «Куда всё ушло?», якою виражено трагедію кожного з її героїв. Усе це, як і «хаотичні» фінальні сцени, «розмови глухих», зрештою, використання тембру контртенорів у виконанні жіночих ролей, дає підстави вважати оперу Петера Етвеша «Три сестри» унікальним явищем постмодернізму.

Музика супроводжувала все життя і творчість Антона Павловича Чехова. О. Зінькевич, розкриваючи роль музики у чеховських драмах, зазначає: «У “Трьох сестрах” герої, відповідно до чеховських ремарок, “тихо насвистують”, “наспівують тихо”, “тихо награють”, грають на фортепіано, скрипці, гітарі, арфі, танцюють і співають народну пісню “Ах, вы, сени мои”. Але вся ця розмаїта музика звучить завжди “ледь чутно”, “тихо” – у загальному емоційному ключі всієї п'єси <...>» . Далі О. Зінькевич згадує монолог сестер, називаючи його своєрідним «оперним тріо». Особливо показовими є слова Ольги: «Музика грає так весело, бадьоро, і хочеться жити! О боже мій! Мине час і ми підемо навіки, нас забудуть... але страждання наші обернуться на радість для тих, хто житиме

після нас, щастя і мир настануть на землі... Музика грає так весело, так радісно, і, здається, ще трохи, і ми дізнаємося, навіщо ми живемо, навіщо страждаємо...» [48]. Власне, з цього музичного моменту чеховської драми і виростає опера Петера Етвеша «Три сестри».

4.2. Композиційні та стильові особливості опери Петера Етвеша «Ангели в Америці»

«...Я не знаю, может это просто животный инстинкт.
Я не знаю, если умереть - это значит поступить более смело.
Но я узнаю свою привычку.
Свою страсть к желанию жить.
Мы живем, минуя надежду.
Но сумей я разыскать надежду хоть где-нибудь –
этого хватит и большего мне не надо.
Этого так недостаточно, это так несовершенно, но...
Все равно, благословите меня.
Я хочу еще жизни.»
(Прайор Вальтер з «Ангелів в Америці» Т. Кушнера).

Незважаючи на те, що кожна з дванадцяти опер Етвеша створена за унікальною концепцією, в якій щоразу віддається перевага якомусь конкретному компоненту цього синтетичного жанру: музиці, вербальній стороні твору чи певним суто театральним засобам, мабуть, саме «Ангели в Америці» викликають найбільше дискусій стосовно розстановки акцентів над цими складовими. Будучи вірним своїм принципам, Етвеш вчергове створив комплексний твір мистецтва, умови музичного оформлення якого, як завжди, диктує сам лібрето – його мова, стиль та людські відносини, які в ньому зображуються.

Під час загальної характеристики оперної творчості Етвеша уже згадувалося, що прем'єра «Ангелів в Америці» відбулася 23 листопада 2004 року в паризькому театрі Шатле (Théâtre du Châtelet) у постановці Філіпа Кальваріо (Philippe Calvario) – диригував сам композитор.

За словами Н. О. Висоцької, шляхи американської драматургії останньої третини ХХ століття визначалися, з одного боку, наявністю національної традиції, з іншого, – внутрішніми соціально-культурними процесами в країні, та-

кими як децентралізація театрального життя США і вплив ідей мультикультуралізму. Вона визнає драму наймолодшим серед усіх літературних жанрів в американській літературі, адже протягом століть він спирався на європейську, зокрема англійську національну традицію і виконував лише розважальну й морально-виховну функції. Засновником американської національної драматургії вважають Юджіна О'Нілла (Eugene Gladstone O'Neill, 1888–1953), який визначив напрями її подальшого розвитку. Такі драматургічні мотиви, як відчуття провини, образ строгого батька, образ жорстокого Бога та протистояння Йому людей, набули втілення передусім у творчості Ю. О'Нілла, яка мала вплив і на автора «Ангелів в Америці», хоча Т. Кушнер визнає відображення в ній творчих ідей таких американських митців кінця ХХ століття: Теннесі Вільямса (Tennessee Williams), Джона Гуара (John Guare), Чарльза Лудлама (Charles Braun Ludlam), Марії Ірен Форнез (María Irene Fornés) та Керіл Черчіль (Caryl Churchill) [24].

Отже, Тоні Кушнер (нар. 1956) – американський письменник, відомий своїми драматургічними постановками і сценаріями до художніх фільмів. Він неодноразово співпрацював із режисером Стівеном Спілбергом (Steven Spielberg) як співавтор сценаріїв до фільмів, найпопулярніші серед них – «Лінкольн» («Lincoln») і «Мюнхен» («Munich»), які здобули багато премій на престижних кінофестивалях світу. Та найбільшої популярності Т. Кушнеру принесла його картина «Ангели в Америці» («Angels in America»), за яку він одержав Пулітцерівську премію (1993).

За авторським визначенням, жанр «Ангели в Америці» – «гей-фантазія». У п'єсі дві частини: перша частина – «Кінець тисячоліття наближається», друга – «Перебудова». У цьому фантасмагоричному дійстві мозаїчно представлене все американське суспільство: старозавітні євреї і протестанти, темношкірі та мормони, гомосексуалісти і їх самотні збожеволілі дружини, політики і навіть примари – усі вони створюють загальну картину ментального стану Америки 1980-х. Глобальна проблема – хвороба СНІД, яка спіткала передусім геїв. Од-

нак у творі СНІД – не просто драма окремих особистостей, це втілення моральної недуги суспільства.

Текст Т. Кушнера містить роздуми на політичну тему, однак в опері її немає. Композитор говорить: «<...> Я б не міг допустити, щоб Рональд Рейган був присутнім на сцені, адже такий реалізм одразу б зруйнував нарративний зв'язок між творчим світом сцени і глядачами» [166, с. 202]. Композитора цікавлять передусім долі особистостей, їхні світи, часом навіть вигадані. Якщо у Т. Кушнера уявний світ прямо пропорційний реальності, то у П. Етвеша перший цілком переважає.

На перший план композитор виносить долю Прайора, хлопця, життя якого отруєє СНІД. Він, незважаючи на жахливе самопочуття, на зраду коханого й друзів, продовжує боротися за життя. У своїй уяві він створює ідеальний світ – світ ангелів, які пропонують герою надію на безсмертя. У своїх мареннях Прайор кілька разів зустрічається з ангелом, та з часом він розчаровується у небесних істотах і звинувачує Бога у безсиллі щодо людських страждань. Тому він вирішує не приймати пропозицію ангелів і повертається на землю, щоб боротися за себе і за людство. Події відбуваються на межі життя і смерті, тому в певних моментах в опері перетинається невидима лінія – межа між реальністю й галюцинаціями.

У творчості П. Етвеша ця опера цікава і в жанровому плані. За авторським визначенням, «Ангели в Америці» – це мюзикл, хоч і несподіваний для композитора, який визнає, що в усіх його операх на першому плані перебуває театр, а не музика. Як відомо, на відміну від оперети, основу якої становить музика твору, у мюзиклі вона відіграє роль лише одного з формотворчих компонентів, а якщо позбавити мюзикл музики, п'єса буде придатною для постановки у драматичному театрі. Однак це не знижує жанр, тим більше, що П. Етвеш не визнає панування опери над іншими жанрами, зокрема над оперетою і мюзиклом, навпаки, він не бачить відмінностей між ними. Для достовірного відтворення особливостей цього жанру композитор, працюючи над оперою, здійснив поїзду до Нью Йорка, щоб глибше ознайомитися з бродвейськими мюзиклами.

Композитор, тонко реагуючи на компоненти театру типу жестів, пластики і руху, не лише дає багату й точну музичну характеристику окремим персонажам, а створює своєрідну музичну атмосферу відносини між ними, а також середовище, у яке вони потрапляють у певних ситуаціях. П. Етвеш дуже вміло оперує подібними «музиками станів», подаючи більш випукло то окремого індивіда, то його зв'язки з іншими персонажами, то дає можливість домінувати навколишнім обставинам, які часом навіть поглинають героя. Він зберігає структуру й назви частин п'єси американського драматурга. Загалом опера має дві дії, розділені на сімнадцять розгорнутих сцен.

В оперній версії цієї драми представлені всі ті же персонажі, що і в Кушнера та використовується той же прийом «перевдягання» головних героїв у другорядні протягом дійства:

- *Ангел*: сопрано;
- *Харпер (Harper Pitt)*, дружина Джо (а також Етель Розенберг [Ethel Rosenberg] та Ангел Антарктики): сопрано;
- *Ханна (Hannah Pitt)*, мати Джо (а також равін Хемельвітц [Rabbi Chemelwitz], доктор Хенрі та Ангел Азії): мецо-сопрано;
- *Джо (Joe Pitt)*, чоловік Харпер (а також Дух Прайора Вальтера (предка XVIII століття) та Ангел Європи): баритон;
- *Прайор (Prior Walter)*, бойфренд Луїза: ліричний баритон;
- *Луїс (Louis Ironson)*, бойфренд Прайора (а також Ангел Океанії): тенор;
- *Беліз (Belize)*, темношкірий медбрат (а також уявний друг Харпер - містер Лайз [Mr. Lies], жебрачка зі **Сцени 9**, Ангел Африканії): контртенор;
- *Рой Кон (Roy Cohn)*, адвокат (а також Дух Прайора Вальтера (приєдка XIII століття), Ангел Австралії): бас-баритон;
- вокальне тріо: сопрано, мецо-сопрано, баритон.

Оскільки композитор не практикує введення слухачів у атмосферу твору виключно оркестровими замобами (типу увертюри), одразу на початку твору відкривається широка палітра різного роду вокального мелосу на фоні як акус-

тичних, так і електро-акустичних звучань. Таким чином, конфлікт драми зображується уже в першій сцені, у якій композитор вводить слухача в атмосферу єврейського поховального ритуалу. Розгортається справжній театр абсурду: на фоні всього оркестру з флажолетами та *glissando* струнних та електрогітари в'юються гнучкі перебільшено скорботні пасажі зі східними інтонаціями в партії Раввіна, який часто й непомітно переходить зі стилю *lamentoso* на декламаційний, з комічною повільністю називаючи імена присутніх рідних покійної (приклад 4.12). Ця напружена атмосфера, відповідно до п'єси Т. Кушнера, накладається на звуки сирен і шум автотраси, записи яких є також складовою партитури.

Приклад 4.12.

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 1

135 RABBI
cean,who brought with us to A - me - ri - ca the

141 RABBI
vil - la - ges of Russ - ia and Li - thu - a - ni - a and

143 RABBI
how we strugg - - led and how we fought

Серед рідних покійної – її внук Луїс, коханий головного героя драми. Очевидно Прайор, приїхавши на місце трауру щоб підтримати Луїса, вибрав не найкращий момент для повідомлення про свою смертельну хворобу. Під час ритуалу між ними відбувається напружений діалог, у цей момент оркестровка зводиться до мінімуму і нагадує скоріше техніку пуантилізму. Після розмови Прайор розуміє, що відтепер він покинутий і залишається наодинці з хворобою (приклад 4.13).

У наступних сценах композитор демонструє своє мислення категоріями кіномистецтва, створюючи музику таким чином, щоб можна було з легкістю «перемикатися» з одного кадру в інший не лише візуально, а й слухово.

Приклад 4.13

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 1.

(PRIOR removes his jacket, rolls up his sleeve, shows LOUIS a dark-purple spot on the underside of his arm.)

212

LOUIS

Know what? PRIOR (quiet) What?

PRIOR

Sec. Sec.

212

Fl. 2 Picc. *f* *pp* FL 2 change to Alto FL.

Cl. 1-2 in A *f* *pp*

Sax. 1 S *f* *pp* change to Alto sax.

Sax. 2 A *f* *pp*

Tr. whisper *f* *mf*

Trb. whisper *f*

Perc. 1 (Vibr.) Bass-Dr. (muted) *f* *p*

Perc. 2 (Mar.) *f* *p* (heavy beater)

Guit. *f* *f* *f* *f* *f*

Зокрема у **Сцені 2**, яка знайомить з наступними чотирма важливими діючими особами – Джо, Роєм Кон, Харпером та її уявним другом містером Лайсом, на сцені уможлиблюється одночасний показ одразу двох кадрів з двох різних місць подій: з правої сторони сцени зустрічають глядача декорації кабінету адвоката Роя Кона до якого якраз навідується Джо, а з лівої – кімната Харпер, яка бачить галюцинації, роздумує над способами самогубства – аж поки не з'являється її уявний друг, якому вдається її «заспокоїти». Неймовірно тонко створена музика в таких одночасних сценах: більш реальна й грубувата музика, яка характеризує Роя, зі всіма супроводжуючими звукоєфектами (із CD-записами), які імітують телефонні розмови й «діловитий» спосіб життя герою, переплітаються з нереальними «космічними» звучаннями музики Харпер. Композитор протиставляє не лише різні інструментальні штрихи, а й наділяє героїв

різними типами вокалу: у Роя переважає *инпрехитімме*, у Харпер – традиційний вокал, який часто переривається розмовними репліками героїні, яка здивовано коментує свої нові несподівані видіння.

Композитор навіть не намагається приховувати, що фаворитом його музики є нещаслива дружина Джо – *Харпер*, яка проживає свої дні не виходячи з домівки, ночами не дочікуючись свого чоловіка-мормона. Харпер зловживає пігулками валіуму, під впливом яких вона «живе у власному світі». Образ Харпер з її мареннями, починаючи зі **Сцени 3** опери, практично, не покидає дійство, її присутність, щонайменше, є фоном для різних картин і подій. Оскільки Харпер небагато часу проводить у реальності, для її точної характеристики композитор обрав незвичний інструмент – синтезатор, створюючи сім різних синтетичних звучань для відтворення емоційно-психологічного стану героїні. Саме **Сцена 3** є однією з найбільш вишуканих моментів опери, з найбільш яскравою музичною передачею її галюцинацій, особливо коли з'являється в її уяві незнайомий для неї образ Прайора, який і звертає її увагу про «нетрадиційність» Джо. Їхній спільний сон супроводжує сформоване в попередніх операх пульсуюче «оркестрове поле» П. Етвеша. Кульмінація в усіх сценах-галюцинаціях Харпер посилюється *glissando* струнної групи оркестру (приклад 4.14).

Приклад 4.14.

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці». Сцена 3

80 get it. I don't understand this: If I didn't ever see you before and I don't think I did, then I

85 don't think you should be here, in this hal-lu-ti - na-tion, be-cause in my ex-pe-ri-ance the mind, which is where hal-luei-na-tions come from,

89 shouldn't be able to make up a-ny-thing that wasn't there from the re-al world. The world. Fi-nite. Ter-ri-bly,

Головному герою Прайору П. Етвеш, хоч і дає всебічну характеристику, однак втілює її лише в колективних сценах у вигляді діалогів. Натомість, більша частина персонажів має сольну характеристику, часто у поєднанні з конкретним лейттембром. Яскравим прикладом такої характеристики є партія Луїса, зокрема в четвертій сцені опери. Його образ поєднується з тембром електрогітари. Цей прийом не випадковий: П. Етвеш партію Луїса писав спеціально для вокаліста, колишнього лідера однієї прогресивної у 1990-х роках фінської рок-групи Топі Лехтіпуу (Торі Валттері Лехтіпуу), який співав, рухаючись на сцені з гітарою в руках. Його вокальна партія містить тут виключно естрадні інтонації, що відповідно вимагає неакадемічної манери співу. Його ніби безтурботно-романтичні інтонації, які уособлюють їхній із Прайором домашній затишок, немовби спрямовані на те, щоб відволіктися від думки про страшну хворобу, і лише оркестр час від часу нагадує про невідворотність смерті. (приклад 4.15).

Приклад 4.15.

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 4

The musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'LOUIS'. It contains the lyrics: 'Jews don't have a ny clear textual guide to the af-ter-life, e-ven that it e-xists. I don't think much ab-out'. The middle staff is for the guitar, labeled 'Guit. (LOUIS)'. The bottom staff is for another guitar, labeled 'Guit.'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *p secco*, *pp*, *p*, *mf*, and *f*.

Подібний виступ також демонструє Луїс у восьмій сцені опери, але вже у присутності іншого персонажу, Джо – мормона, людини принципів, совісного адвоката, який нещодавно зрозумів та визнав для себе свою інакшість.

Ця сцена опери є важливою передусім тим, що тут вперше на фоні флажолетних мерехтінь струнних та фрулато дерев'яних духових Прайору, під час його гарячки, чується голос Ангела, який говорить про його «вибраність». Композитор наділяє цю небесну істоту тембром драматичного сопрано (приклад 4.16).

Приклад 4.16

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 4 (поява Ангела)

The image shows a musical score for a soprano voice (Angel) from Peter Eötvös's opera 'Angels in America', Scene 4. The score is presented in four systems, each starting with a 'CD' icon and a measure number. The lyrics are: 'Look up! Look up! Pre-pare the way. The in - fi - nite des-cent a breath in air floa - - - - ting down. Glo - - - n - a...'. The music is written in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated across measures.

Широкою палітрою різноманітних музичних, а також суто театральних засобів, Етвеш демонструє у **Сцені 5** напружену психологічну атмосферу, яка панує між подружжям Джо та Харпер. Обоє героїв є нещасливими в житті: Джо, відданий мормон, не знає, як бути зі своєю «інакшістю»; Харпер, яка нещодавно тільки запідозрила про гомосексуальність свого чоловіка, починає бути повністю залежною від пігулок валіуму. Їхні музичні світи – світ галюцинацій Харпер та більш «приземлені» звучання Джо, при зіткненні створюють відчутний дискомфорт, несумісність. Харпер постійно відчувається психологічно задавленою своїм впертим чоловіком, а коли вона все ж вирішиться його спита-

ти про його сексуальну орієнтацію – Джо просто тікає, залишаючи питання своєї дружини та саму оперну сцену незавершеними.

Сцена 6 опери присвячена детальнішому розкриттю характеру Роя Кона. Відомо, що Рой Кон, – реальна історична особа, американський політик, юрист, який став популярним завдяки своїй антикомуністичній та «антигомосексуальній» діяльності при сенаторі Дж. Маккарті, а також як учасник сторони звинувачення у справі подружжя Розенберг¹⁵⁸. У музичній характеристиці цього негативного персонажа композитор ніби «приземлюється», звучання стають більш реальними, навіть брутальними. Його репліки часто супроводжуються ритмічними рисунками мембранофонів. Під час драми виявляється, що сам Рой також гомосексуаліст і згодом помирає від СНІДу. Про його смертельний діагноз повідомляє лікар Хенрі, якому, як уже вище було зазначено, композитор доручає жіночий голос. Цікаво спостерігати протягом всієї опери, зокрема в цій сцені, використання композитором у якості супроводу всіх реплік Хенрі вокального тріо, що явно викликає асоціації з мюзиклом. У його передсмертній агонії час від часу з'являється дух Етель Розенберг, яку, з вини Роя, було страчено на електричному стільці. Етель не так часто присутня «фізично» на сцені, однак маючи меланхолійну й дещо нав'язливу лейт-тему у виконанні соло альта, має можливість супроводжувати протягом всієї опери всі агонії Роя (приклад 4.17).

¹⁵⁸ 5 квітня 1951 року одноставним рішенням журі присяжних подружжя Юліус і Етель Розенберг були засуджені Нью-Йоркським судом до смертної кари за передачу Радянському Союзу американських секретних матеріалів щодо створення атомної зброї. Саме завдяки цій інформації в СРСР уже в 1949 році було проведено перше випробування атомної бомби. 19 червня 1953 року Етель і Юліус Розенберги були страчені на електричному стільці і стали першими цивільними американцями, засудженими до смерті за шпигунство.

Приклад 4.17

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 6 (лейттема Етель Розенберг)

155 $\text{♩} = 76$

ETHEL

HENRY *mf* You have AIDS, Roy.

ROY what is my diagnosis, Henry? *p*

Vla. 155 *Sola poco s. p.* *pp*

Vc. *vibr.* *pp*

(ETHEL ROSENBERG appears sitting on a chair)

У **Сцені 7** драматургічно вибудовується тричастинна форма, крайні розділи якої відбуваються у госпіталі, куди потрапив Прайор, а короткий середній – в Центральному Парку Нью-Йорку.

У першому розділі сцени, крім Прайора та Луїса, важливою є присутність Беліза, працівника лікарні, справжнього дрег-королеви та близького друга Прайора. Це є єдиним персонажем опери, якого Етвеш наділяє тембром контртенору. Порівняно з літературним оригіналом, в опері цьому персонажу приділяється значно менше уваги. Однак, як у п'єсі Кушнера, так і на оперній сцені, він є важливою особою для стабілізації психологічної ситуації між героями, зокрема, стає підтримкою для Прайора, коли його покидає Луїс в госпіталі, злякавшись від можливої смерті свого партнера.

Особливо важко змиритися з обставинами мормонці Ханні, матері Джо, яка, дізнавшись про *інакшість* свого сина, спочатку рішуче протестує. Але протягом дії опери її образ поступово облагороджується, і вона стає моральною підтримкою не лише для Джо, а й для інших *нетрадиційних* представників суспільства, не визнаних її церквою. П. Етвеш звичайними оркестровими засобами здійснює її «відхід» від строгої принциповості до милосердя, що драматургічно відповідає в опері періоду, починаючи від дзвінка Джо, коли він зізнається ма-

тері в гомосексуалізмі (сцена сьома), далі її образ зазнає суттєвих змін протягом сцен і розмов із Харпер (сцени сьома і тринадцята) – аж до знайомства з Прайором та її допомоги у боротьбі з хворобою.

Не можна не милуватися розкішними аріозо Ангела, який другий раз з'явиться в уяві Прайора в третьому розділі даної сцени тоді, коли той лежить важко хворим у госпіталі. Слід відмітити, що тривалість ангельських аріозо з кожним разом стають довшими та впевненішими – як сама вокальна партія, так і оркестрова підтримка, щоразу Ангел говорить все більше Прайору про його призначення на небесах. Для Прайора, який знаходиться на межі життя та смерті та покинутий Луїсом, єдиною втіхою стають приходи Ангела, з яким він не хоче прощатись (приклад 4.18):

Приклад 4.18.

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 7

152 VOICE

PRIOR *pp*

Not now. Soon I

You have a beau-ti-ful voice, it sounds like... like a per-fect-ly tuned, tight string, balanc-ed, the truth... Stay with me.

156 VOICE

TRACK 19 celestial

will re-turn, I will re-veal my-self to you. I am glo-ri-ous, glo-ri-ous.

165 VOICE

fade out

My heart my coun-te-nance and my mes-sage. You must pre-pare.

PRIOR *f*

For what? For what? I

mp ♩ = 120

Події **Сцени 8** переносяться знову до Центрального Парку, де Джо блукає посеред ночі, після складної розмови з матір'ю. Йому важко передусім самому собі зізнатися, що на нічні прогулянки його спонукає бажання потрапити в компанію гомосексуалістів. Атмосферу нічного парку, де водяться самотні, не-

традиційної орієнтації чоловіки, вичікуючи своїх потенційних партнерів, композитор створює «інтимними» репліками й гнучкими перекличками двох альтових флейт, двох кларнетів та двох саксофонів на фоні пульсуючого поля струнної групи, в якій звучить майже джазовий нонакорд, однак, деякими розщепленими тонами дещо викривлюється ця гармонія та стає насторожуючою. Звичайно, крізь фактури чутно репліки гітари – лейт-інструменту Луїса, який також знаходиться в парку. На такому фоні відбувається знайомство та перша розмова Луїса з Джо. Сцену вони покидатимуть уже разом.

Як уже вище було зазначено, для створення цієї опери необхідно було скоротити текст Кушнера щонайменше на третину. Однак, цікаво спостерігати, як композитор, крім драматургічно важливих сцен п'єси, залишив також кілька зовсім другорядних на перший погляд, які є цінними в доповненні музики тонкими, іноді комічними моментами, які допомагають передати дух американського суспільства 90-х років. Такою є і **Сцена 9**, під час якої Ханна приїжджає до Нью-Йорку щоб вплинути на свого сина. Заблукавши, вона запитує дороги до Брукліну у місцевих жебраків. Розмову Ханни з Жінкою (яку виконує той же чоловічий тембр, що і Беліза) супроводжує й коментує вокальне тріо (приклад 4.19).

Приклад 4.19

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 9

The musical score is written in 6/4 time. It features four vocal parts: HANN. (P), WOM. (mf), and a VOCAL TRIO consisting of Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The lyrics are: HANN. 'how to get to Brook - lyn? Man - hat - tan? May be you know. I don't sup-pose you'; WOM. 'Don't know. Never been.'; VOCAL TRIO 'not fun-ny, not fun-ny, not fun-ny, not fun-ny.'

У **Сцені 10**, подібно Сцені 2, протікають одночасно дві картини: з одного боку зображується палата Прайора, в якій відбувається його суперечка з Луї-

сом, з іншого – спальня Харпер та Джо, який знову намірений покинути свою дружину й відправитись до Центрального Парку. У Харпер знову галюцинації, кличе свого уявного друга містера Лайса, який одразу же з'являється в яскравому рожевому костюмі та тішить Харпер.

Завершується перша дія опери **Сценою 11**, під час якої Прайор, крім Ангела, який цього разу фізично з'являється на сцені, а не лише у формі голосу з неба, зустрічає в своїх мареннях своїх древніх предків XIII та XVIII століття, які критикують Прайора за його спосіб життя і вимагають продовжити їхній рід.

Друга дія опери розпочинається в домі Прайора. Всю **Сцену 12** цього дійства займає спілкування Прайора та Ангела, який являється та, рушійною силою, «з під плити на кухні біля раковини» добуває книгу мудрості та священні окуляри для її читання і дарує Прайору. Ангел називає його чимало разів проком, щоразу по-різному інтонуючи та оспівуючи у високому регістрі слово *Prophet* (приклад 4.20).

Приклад 4.20

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 12

ANGEL 155
O - pen me Pro - - - - phet. O - pen

ANGEL 162
me Pro - - - - phet. O - pen me Pro - - - - phet. I

ANGEL 171
I am the Book. Read

♩ = 132

Незважаючи на багатократні питання Прайора, чому саме він вибраний і що від нього очікують на небесах, відповіді він конкретної в даній сцені так і не отримує.

Сцена 13 опери є потрійною та демонструє три різні діалоги: Харпер розповідає Ханні про свої галюцинації про Антарктику, які, як їй здається, вона бачила по телебаченні; наступний «кадр», події якого відбуваються уже на сценічному підвищенні, звучить під супроводом гітари - любовна сцена Джо та Луїс; паралельно Прайор розповідає Безілу про свої марення з Ангелом, наче вони реальні, а його друг старається всіма силами переконати його, що це просто галюцинації і ні в якому разі не можна їм піддаватися.

Оскільки події в даній сцені відбуваються одночасно, композитору потрібно було дуже ретельно підійти до komponування музичної тканини, щоб усі важливі репліки й музичні лінії прослуховувалися. Крім того, що ним була створена гнучка вокальна «сітка» героїв, де кожен штрих та виконавська вказівка є надзвичайно важливими в акустичному плані, він також використовує звичні уже темброві сфери характеристик героїв для «перемикання кадрів» сцени: синтетичні семпли галюцинацій Харпер, електро-гітару Луїса та флажолетно-мерехтливу фактуру струнних, коли Прайор розповідає про прихід Ангела. Таким чином, звичайними акустичними засобами композитор досягає, практично, кіно-ефекту на оперній сцені.

Сцена 14 змальовує передсмертні страждання Роя Кона. В останні хвилини життя навідується востаннє до герою дух Етель Розенберг, яка, начебто, хоче зрозуміти, чи здатна вона пробачити вчинок Роя. Після лейттеми Етель у соло альт, звучить її коротке арізо, яке оформлене лише звуковисотно, а в ритмічному плані отримує повну свободу (приклад 4.21). Зрештою, Рой помирає під час єврейської пісеньки *a capella* у виконанні Етель, яку він сам «замовив» у неї:

Приклад 4.21

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці». Сцена 14 (пісня Етель
Розенберг)

115 (silence) (slow) *ppp*
ETHEL
Shteit a bo - cher shteit un tracht, tracht un tracht a gan - tze nacht:

124
ETHEL
ve - men tzu ne - - - men um nit far - she - - - men, um nit far - she - - - men,

131
ETHEL
Tum - - - ba-la, Tum - - - ba-la, Tum - - - ba-la-lai - - - ke, Tum - - - ba-la, Tum - - - ba-la...

Останні три **Сцени** – **15**, **16** та **17** – звучать *attaca*, створюючи великий, безперервний фінал у тричастинній формі, крайні розділи якого відбуваються на землі, а центральний – на небесах.

Спершу демонструються муки хворого Прайора, якого до лікарні повторно привела Ханна, до якої він навідався в спільноту мормонів, щоб поговорити про її сина, який «забрав» від нього коханого Луїса. В палаті, в присутності Беліза та Ханни (яка, як виявляється, теж здатна бачити Ангела), знову чуються Прайору голоси з неба, приходить знову Ангел та веде за собою «Пророка».

На Небі героя зустрічає дивна картина, далека від звичних уяв про ідилію раю: ангели-хранителі різних куточків землі (Антарктики, Азії, Африканії, Океанії, Європи та Австралії)¹⁵⁹, яких, як уже було зазначено, виконують попередні персонажі дійства, у несподівано хаотичній та неорганізованій атмосфері проводять збори щодо нових планів спасіння землі. Небесні істоти наче й не наділені надзвичайними здібностями, серед руїн їхнього саду, захищаючись від холодного вітру шарфами й шапками, по радіо-хвилі дізнаються про катастро-

¹⁵⁹ Ангел, який щоразу навідується до Прайору, є ангелом-хранителем Сполучених Штатів.

фи, які спіткали землю. Вони раді вітати Пророка, який має їм допомогти досягнути головної мети – повернути Бога на Землю. Прайор, розчарований у безпомічності ангелів та називаючи Бога зрадником, на якого «треба обов'язково подати в суд», він повертає ангелам книгу мудрості та вирішує повернутися на Землю. Безнадійними є прохання ангелів, які в Етвеша оформлені у вигляді прекрасного семиголосного вокального ансамблю, де оспівується перспектива прекрасного небесного існування без страждань та хвороб: Прайор вибирає життя на Землі, навіть якщо в муках, він готовий боротися за себе і за життя всього людства, не чекаючи на появу Бога.

Аналогічно п'єсі Кушнера, остання сцена відбувається в Центральному Парку Нью-Йорку, біля Фонтану Бетезда (Bethesda), де герої, разом з Прайором, співають свого роду гімн життю. «Більше життя» («More Life») – оспівується фраза у партії кожного з героїв, завершуючи урочисто дійство (приклад 4.22).

Приклад 4.22.

Петер Етвеш. Опера «Ангели в Америці», Сцена 17 (Фінал)

The musical score is presented in a standard orchestral format. The vocal parts (ANGEL, PRIOR, and VOCAL TRIO) are at the top, with lyrics 'More Life.' written below the notes. The instrumental parts include Flute 1-2 (alto), Clarinet 1-2 (in A), Bass Clarinet, Saxophone 1 (B-flat), Saxophone 2 (Tenor), Trumpet (C), and Trombone (C). The score includes various dynamic markings (pp, p, mf, f) and performance instructions such as 'Soli a2', 'Klezmer vibr.', and 'flut. ord.'.

Отже, Петер Етвеш, у своїй четвертій повномасштабній опері «Ангели в Америці», створив неординарний театральний твір, який охоплює різноманітні музичні стилі, жанрові прояви та композиційні техніки. Завдяки перевазі театральності над музикою і специфічному стилю, наближеному до естрадного, цей твір дійсно можна визнати мюзиклом, як це пропонує сам композитор. Крім цього, є ще кілька ознак, типічних даному жанру. Слід звернути увагу на саму мову, адже в опері передбачено виконання виключно англійською мовою, що також тісно пов'язаною з жанром твору. Переконливою частиною дійства є й вокальне тріо, запозичене з американського шоу, яке пронизує більшість сцен в опері, а в партитурі зазначене як один із персонажів. Усі вокальні голоси посилені мікрофонами. До цього прийому композитор уже звертався, створюючи так звані «Klangtheater» (звуковий театр) «Перетинаючи міст мрій» («As I Crossed a Bridge of Dreams»). У цьому випадку мікрофони є важливими акустично, оскільки постановка камерна, підкреслено навіть шепіт виконавців. Щодо «Ангелів в Америці» – це прямий натяк на бродвейські вистави, у яких вокальні голоси й інструментальний ансамбль посилюються мікрофонами.

Зрештою, сама тематика драми Т. Кушнера дещо зациклена на людських відносинах, зображених в американському стилі (з тяжінням до сюжетності і, подібно до «фотореалізму», до дуже збільшеного «знімку повсякденності»), передбачає оперу не в чистому вигляді.

Справді, музика «Ангелів в Америці» органічна для «мюзиклу». Та не менш важлива й філософська складова драми в опері, для втілення якої композитор неодноразово порушує жанрові межі, вносячи в музику нотки абсурду. Це стосується найбільших «абсурдних сцен»: сцена друга, присвячена образу Роя Кона, у якій композитор, крім грубуватого характеру, зображує атмосферу його робочого місця з натовпом квапливих людей, «імітацію зайнятості» шляхом включення в партитуру записів телефонних дзвінків та розмов з абсурдно високими голосами. Такою є сцена третя, яка розгортається уві сні Харпер як її дивна розмова з Прайором; абсурд переважає і в мареннях Прайора (сцени чет-

верта, сьома, дванадцята, п'ятнадцята, шістнадцята) та і сцені одинадцятій, з появою духів предків Прайора у його сні. Фактично, кожна нова сцена вимагає й нової музично-виконавської техніки, тому композитор вільно чергує академічний та естрадний стиль вокалу з технікою *sprechstimme*. Не можна не згадати і прийому, застосованого в передостанній сцені, який сьогодні часто трапляється у творах драматично-театрального та кіномистецтва: виконання кількох ролей одним актором. Таким чином, в опері зіставляються небо і земля, світло і тінь, реальне і надреальне, життя і смерть. Незважаючи на авторський коментар щодо визначення жанру, ці категорії не набули б повноцінного втілення виключно в межах мюзиклу, тому опера «Ангели в Америці» демонструє виразально багатий і різноманітний, цілком органічний, комплексний вид жанру опери.

Висновки до четвертого розділу

Дві розглянуті повномасштабні опери угорського композитора Петера Етвеша, «Три сестри» та «Ангели в Америці», які за часом написання віддалені одна від одної більш ніж на десять років, можливо, не є показовими в плані еволюції композиторського стилю, однак все ж звертають увагу на тенденцію сміливого залучення до театрального твору нових та неочікуваних виразових компонентів, розширення композиційної техніки загалом.

Починаючи з «Трьох сестер» за А. Чеховим, на відміну від попереднього досвіду створення перших двох камерних опер із зображенням ритуалу та простежуванням емоційних станів, для Етвеша цікавими стають для театральної реалізації справжні літературні шедеври, з конкретними сюжетами, яскравими персонажами та драмами їхніх відносин. Він сміливо експериментує з акустикою, використовуючи кілька інструментальних колективів одночасно; не лише в рамках опери, а й для характеристики одного персонажу, використовує кілька видів вокальної техніки; підбирає тембри героїв згідно їхньому психологічному образу, а не гендеру. Багатими інструментальними та електро-акустичними засобами автор у всіх своїх театральних опусах створює звучання, відповідні

конкретному простору – відкритому чи замкнутому. Особливе відчуття плину часу, яке вже проявлялося у «Харакірі» Етвеша, у великих операх композитора втілюється на різних рівнях оперної побудови. Щодо цього яскравим прикладом є опера «Три сестри», в якій автор, замість традиційного поділу на дії, оформлює музичний матеріал «секвенціями» - послідовністю подій, яку він в разі потреби скорочує, або навпаки, доповнює.

Нарешті, варто підкреслити, що вибрані опери для аналізу мають багато спільних рис за тематикою: обидва літературні першоджерела до опер демонструють складні проблеми суспільства на стику століть, хоча й за часом сюжети віддалені на сто років. Однак, якщо персонажі драми Чехова є пасивними й нездатними до боротьби за власне щастя і постійно знаходяться в очікуванні на когось, хто може змінити їхній побут, то кушнерівський Прайор Вальтер, незважаючи на смертельну хворобу, готовий боротися не лише за своє життя, а й всього людства загалом. Відповідно, герої чеховської п'єси, хоча й відтворені надзвичайно вишукано в музичному плані, стають рівними, позбавлені будь-якого блиску чи яскравості, на що вже вказує найперший очевидний знак – вручення ролей сестер однаковим тембрам, контртенорам. Натомість, кушнерівські персонажі – це низка яскравих темпераментів з такими ж контрастними музичними світами: відчайдушний Прайор, сентиментальний Луїс зі своєю гітарою, Харпер з неймовірними галюцинаціями, Рой з прямолінійними, але дуже колоритними музичними проявами; в «Ангелах» навіть уявні персонажі супроводжуються унікальними мотивами, як Етель Розенберг чи Містер Лайс.

Розглянувши оперну творчість Петера Етвеша можна помітити дуже цінну якість театрального композитора сучасного типу: він насамперед виконує функцію режисера у своїх операх, і лише потім стає композитором. Звідси й виникає часта перевага театральних та літературних засобів у його операх над музичними. Адже в сучасній академічній музиці, яка пропонує використання небаченої кількості звуко-виражальних засобів, складно створити комплексний твір мистецтва, підібравши найбільш доречну музичну мову для його правдиво-

го втілення. Усвідомлюючи сценарій твору як вихідну точку для створення своїх опер, Етвеш повністю піддається його ідеї та настрою, стаючи «музичним провідником» між словом та дійством.

ВИСНОВКИ

Узагальнюючи результати проведеного дослідження у відповідності до наукової мети і поставлених завдань, можна зробити наступний висновок: оперна спадщина Петера Етвеша, яка є визнаною та високо оціненою у світовій музичній культурі, відіграє принципово важливу роль у розвитку сучасної угорської академічної музики. Без перебільшень, театральні опуси угорського митця слугують прикладом для його молодших співвітчизників. Будучи також талановитим педагогом, Етвеш веде успішну просвітницьку діяльність, передаючи свій досвід юним композиторам та диригентам.

Дослідження опер Петера Етвеша пов'язане з реалізацією *наукової мети* пропонованої роботи, яка полягає у висвітленні творчого доробку митця у контексті угорської національної музичної культури ХХ–ХХІ століть.

У результаті здійсненого дослідження вирішені наступні *задачі*:

- створено панораму розвитку угорської музики періоду ХХ–ХХІ століть та визначено основні історико-політичні чинники впливу на творче життя країни;
- визначено імена найбільш вагомих творчих особистостей зазначеного періоду, з діяльністю яких пов'язане становлення національної композиторської школи в Угорщині;
- виявлено умови зародження жанру опери національного типу в Угорщині та досліджено динаміку його розвитку протягом наступних століть;
- створено особистісного та творчого портрету сучасного угорського композитора Петера Етвеша та визначено жанрові й образно-тематичні пріоритети в його творчості;
- створено оглядову характеристику оперної творчості П. Етвеша як провідної сфери його композиторської діяльності;
- розглянуто формування театального мислення митця на основі детального аналізу двох перших камерних опер П. Етвеша;
- здійснено детального аналізу опери «Три сестри» за п'єсою А. Чехова;

- розглянуто оперу П. Етвеша «Ангели в Америці» як яскравого прикладу зрілого театрального опусу композитора;
- визначено основні композиційно-стильові параметри оперної творчості Петера Етвеша;
- виявлено стильові тенденції сучасної музики в Угорщині та ролі в її розвитку Петера Етвеша.

Процес становлення угорської національної композиторської школи зайняв довгі століття. З'ясовано, що подібна ситуація пов'язана передусім зі знаходженням території Угорщини практично на всіх етапах історії під гнітом інших держав, що не дозволяло країні довгий час віднайти власне музичне обличчя. В той час як в Європі спостерігався рівномірний та стабільний розвиток професійного музичного мистецтва – як композиторського, так і виконавського, Угорщина задовільнялася запрошеними музикантами з сусідніх країн, які презентували публіці новинки світової музики.

Перші вагомі результати в професійному музичному житті Угорщини були помітні лише починаючи з доби романтизму: активно почало розвиватися приватне викладання, засновувалися музичні школи, нотні видання, філармонії та виконавські колективи. До кінця XIX століття в країні активно функціонували театри різного спрямування, як у столиці, так і в провінції.

Незважаючи на позитивні зміни у розвитку музичного мистецтва, в угорців гостро стояло питання про знаходження професійної музики саме угорського зразку, винайдення власної музичної мови, яка б вирізняла угорську музику в потоці інших національних культур, які себе яскраво почали проявляти в епоху романтизму. Процес пошуку «справжнього угорського» мав різноманітний характер. Очевидним виходом із ситуації стали експерименти поєднання фольклору з жанровими надбаннями професійної музики. Тривалий час угорські композитори зверталися переважно лише до поверхневого пласту народної музики, а саме до вербункошу – особливого стилю народного музикування, який, з одного боку, відкривав широкі інтонаційно-ритмічні можливості для нових тво-

рів, однак у плані форми, через свою передбачуваність та шаблонність, став надзвичайно швидко вичерпаним у своїх перспективах та прижився лише в салонному середовищі. Молодій угорській професійній музиці був потрібен час для подолання бар'єрів «поверхневості» та копнути значно глибше – до старовинних архаїчних ладів.

Паралельно проводилася робота в напрямку заснування *опери угорського національного зразку*. У процесі дослідження вияснено, що композитори провели безліч експериментів роботи з угорськими ритмоінтонаціями, шукали способи поєднання європейських оперних форм з угорським національним колоритом, героями ставали історичні персонажі їхньої батьківщини. Тривалі творчі пошуки зрештою викристалізувались у якісний театральний продукт у творчості видатного композитора та мистецького діяча Угорщини Ференца Еркеля. Після успіху монументальної опери «Банк бан» Еркеля справедливо вважають засновником національної угорської опери. Саме Еркелю та його геніальному співвітчизнику, всесвітньо визнаному митцю Ференцу Лісту, вдалося вперше надати вербункошним мотивам психологічної глибини та вивести угорську музику на якісно новий професійний рівень.

Спільними зусиллями Еркеля та Ліста була реалізована також чи не найважливіша подія музичного життя Будапешту та Угорщини взагалі: в 1875 році вони стали засновниками будапештської національної музичної академії, яка стала закладом, де викладали кращі музиканти країни, а також запрошені (Лістом) професори з-закордону. Академія з кожним роком розширювала освітню програму та давала надзвичайно якісну освіту юним музикантам. Вона стала альма-матер для наступного покоління талановитих композиторів, серед яких виявились Бела Барток та Золтан Кодай.

XX століття збагатило світову музичну культуру новими виразовими засобами: композитори по-новому переосмислили жанрові та виразові надбання попередніх епох, стали засновниками принципово нових напрямлень. Перед угорськими митцями, творчість яких припадало на початок минулого століття,

стояла складна задача освоєння композиційних технік, передбачених течіями нової музики та їх виразових засобів. Процес сприйняття нової естетики в Угорщині відбувався доволі повільно та обережно, що пов'язано перш за все із загальним відставанням у розвитку музичного мистецтва у порівнянні із західною Європою, яке виявилось непросто надолужити. Більшість композиторів продовжують творити в душі романтичних традицій. Тому, революційні ідеї Б. Бартока та його свіжа музична мова не була оцінена належним чином його сучасниками-співвітчизниками. Водночас, ентузіазм угорського генія у сфері дослідження угорського фольклору завжди викликав поваги та підтримки у культурному середовищі Угорщини. Етномузикологічні колекції Бартока та Кодая відкрили нове поле для музичних експериментів. Саме вони вперше звернулися до архаїчної угорської музики та намагалися її повноцінно та правдиво передати музичними засобами. Поєднання ладово колоритного та ритмічно-химерного старовинного угорського фольклору з новими композиторськими техніками давали найнеочікуваніші результати, які стали основою одної з найбільш специфічних течій музики ХХ століття – **неофольклоризму**.

Вищезгадані митці визнали угорську мову з її специфічною ритмічною природою та мелодикою як важливий формотворний чинник у музиці. Тому, в їхніх інтересах була також робота в області вокальної та театральної музики.

З. Кодай відомий всьому світу як автор вражаючої кількості вокально-інструментальних опусів. На відміну від Бартока, Кодай у своїх творах переважно намагався «згладжувати» метричну асиметрію угорської мови та пристосувати до класичних побудов. Незважаючи на це, митцю вдавалося віртуозно передавати специфіку кожної з національних культур, досліджених ним під час експедицій, що особливо проявилось у жанрово- та національно- контрастних епізодах його відомої комічної опери «Гарі Янош».

Барток натомість навмисно підкреслював інтонаційні, ладові та ритмічні *нестабільності* угорської музики, що відобразилося як в інструментальній, так і у вокально-інструментальній спадщині автора. Справжньою подією світового

музичного мистецтва стала поява опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» (1911), яка стала ідеальним прикладом поєднання музики та прозодії угорського мовлення.

Незважаючи на велику кількість талановитих сучасників Бартока та Кодая, які спершу видавалися навіть перспективнішими від них, творчість саме названих митців стала орієнтиром для наступних поколінь. Поки угорська професійна музика ще все була у пошуковій стадії розвитку, у стрімкому темпі розвивалися нові музичні технології впродовж ХХ століття. Угорські митці знову відчували гостру потребу в оновленні. Були засновані чимало об'єднань та організацій музикантів-прихильників авангарду. Смілива музична мова Бартока давала новий поштовх до появи шедеврів. Однак розвиток був знову блокований - цього разу радянською цензурою. Окремим угорським музикантам вдалося емігрувати з Угорщини та реалізувати свій талант у західноєвропейському музичному просторі. До них відносяться творчі постаті Д. Лігеті та Д. Куртага, імена яких стоять в одному ряду з найбільш прогресивними музикантами другої половини ХХ століття.

Одним з важливих завдань дисертації було виявлення основних *тенденцій сучасної музики* Угорщини. У зв'язку з цим в дисертації наголошено про величезний внесок угорських композиторів, які залишились в Угорщині (передусім це Е. Петровіч, О. Бозаї, Ш. Болошшо та Ш. Соколай). Крім того, що вони вели активну педагогічну діяльність, вони стали творцями угорської опери сучасного типу. Деякі їхні театральні опуси (особливо Ш. Соколая) зазнали успіху зокрема за межами Угорщини.

Сьогодні Угорщина максимально наближена до європейського музичного простору. Існує безліч програм, завдяки яким угорські музиканти мають можливість набути досвіду за кордоном. Сучасна угорська музика являє собою калейдоскоп різностилевої музики. Старше покоління композиторів (З. Єнеї, Л. Відовські, Л. Шарі), які донині день ведуть активну педагогічну діяльність в академії, після тривалого захоплення європейським авангардом, у своїх творах

повернулися до своєрідної «нової простоти». Їхні молодші колеги творчо поєднують засоби академічної музики з популярною музикою та джазовими елементами. Композиторська молодь Угорщини відкрита до найновітнішої музики, відвідує міжнародні майстер-класи, бере участь у різноманітних проектах.

Дослідження творчості П. Етвеша, одного з найбільш активних просовувачів сучасної музики Угорщини, дало можливість оцінити всі сфери його діяльності. Шляхом створення *особистісного* та *творчого портрету*, а також *жанрової характеристики творчості Петера Етвеша*, виявлено три основні сфери його діяльності:

Як диригент, за рекомендацією П'єра Булеза молодий угорський композитор отримав право керувати престижними музичними колективами світу. Серед колективів, якими керував Етвеш (та продовжує співпрацю) є Ensemble InterContemporain (директором якого став у 1991 році), лондонського BBC оркестру, нідерландського камерного оркестру, штутгартського радіо-оркестру, віденського симфонічного оркестру; в подальшому, зарекомендувавши себе також як прекрасного оперно-симфонічного диригента, Етвеш отримав запрошення на співпрацю з такими театрами як *La Scala*, брюсельський *La Monnaie*, *Festival Opera Glyndebourne*, паризька *Theatre du Chatelet*, *Staatsoper Vienna*, *Staatsoper Hamburg* та ін. У репертуар Етвеша-диригента входять насамперед твори, які належать періоду від початку минулого століття – і до сьогодення.

Як педагог, крім того що Етвеш регулярно був запрошеним педагогом різних музичних вузів Європи, мабуть його найвагомим внеском в освітню сферу стало заснування Міжнародного Фонду «Етвеш-інституту» в 1991 році за ініціативою відомих угорських музикантів. У 2004 році Міжнародний Фонд «Етвеш-інститут» розширює свою діяльність засновуючи нову фундацію – міжнародний фонд сучасної музики «Етвеш». Саме з цього року почалося долучання до міжнародних курсів та семінарів молодих композиторів, музикознавців, драматургів. Інститут щороку проводить щонайменше три міжнародні композиторсько-диригентські майстер-класи під проводом самого Етвеша, а також

запрошуючи до Будапешту інших видатних творчих особистостей зі всього світу.

Надзвичайно широка жанрова палітра Етвеша *як композитора*. Його перу належить велика кількість *вокальних ансамблів* та *хорів*, *оркестрові* та *камерно-оркестрові* твори (з/без солістів), *інструментальні ансамблі*, *сольні інструментальні* твори, *електро-акустичні* та *мультимедійні твори*, *музика до театру* та *фільмів*, а також невелика кількість опусів зі специфічним складом. Незважаючи на те, що більшу частину свого творчого життя, особливо в період становлення, композитор проводив у спілкуванні з європейським музичним простором, на його інструментальній музиці в першу чергу відзначився вплив бартоківського підходу до використання та співставлення тембрів.

На талант Етвеша звернули увагу ще в 70-х роках минулого століття, коли мав нагоду стати спочатку учасником, а згодом і диригентом знаменитого Штокхаузен-ансамблю. Незважаючи на невпинні пошуки в області композиції протягом раннього періоду творчості (який умовно можна розділити на будапештський та кельнський), молодому композитору спершу вдалося проявити себе саме як талановитий інтерпретатор сучасної музики. Тоді ще митець не роздумував про кар'єру оперного композитора, однак уже відбувався процес формування його театральної естетики та немов на підсвідомому рівні набирав враження для майбутніх проектів.

Під час розмов та інтерв'ю з композитором, яке відбулося у листопаді 2016 року було виявлено, що прем'єра першої повномасштабної опери «Три сестри» у 1998 році стала доленосною подією у житті та творчості Етвеша. Після шаленого успіху «Трьох сестер» композитору стали поступати замовлення на створення нових опер від провідних оперних театрів світу: розпочалася нова сторінка композиторської творчості Етвеша. На нинішній день, крім вражаючої кількості камерно-інструментальних, вокальних та оркестрових творів, *угорський митець є автором дванадцяти унікальних за своєю природою опер*.

Під час створення *оглядової характеристики оперної творчості П. Етвеша*, передбаченої завданнями дисертації, виявлено наступний жанровий розподіл опер, що опирається на авторську класифікацію композитора:

- **камерні опери** («Харакірі», «Радамес», «Без крові»);
- **повномасштабні опери** («Три сестри», «Балкон», «Ангели в Америці», «Леді Сарашіна», «Про кохання та інших демонів», «Трагедія диявола», «Ліліт»);
- **музичний театр** («Перетинаючи міст мрій», «Золотий дракон»).

З'ясовано, що під «музичним театром» композитор розуміє особливий різновид опери, в якому *словесні та театральні* елементи домінують над музичними.

У своїх операх композитор звертається до широкої палітри світової літератури. Лібрето його опер створюються на основі сюжетів взятих з різних епох: починаючи з середньовіччя (як щоденник придворної японської дами-поетеси Сарашіна), через класиків XIX–XX століть (А. Чехов, Ж. Жене, Г. Г. Маркес, І. Балінт), і аж до сьогоденних днів – його сучасників (Т. Кушнер, А. Барікко). Відповідно, географія та розмаїття культури, представлена в його театральних творах, також широка: Японія, Росія, Франція, Америка, Колумбія та ін.

Подібно до Б. Бартока, Етвеш у своїх операх ретельно слідує за ритмомелодикою мовлення. У більшості випадків автор вибирає мову-оригінал літературного першоджерела. У партіях героїв опер Етвеша є можливість почути авторську інтерпретацію надзвичайно вільної та пластичної японської мови, виділення «прекрасних відкритих голосних звуків» (авторське визначення) російської мови, найрізноманітніші прояви (від речитативу до кантени) англійської, німецької, французької, італійської, іспанської мов. Звертає увагу на себе той факт, що з цієї палітри не вистачає рідної мови автора: Етвеш наразі ще не створив угорсько-мовну оперу. Появу такого опусу чекає від митця вся його батьківщина, а композитор тим часом усвідомлює неминучість порівняння майбутнього твору з шедевром Б. Бартока (оперою «Замок герцога Синя Боро-

да»), краще від якого ще нікому не вдавалося передати особливості угорської мови.

Хоча й далеко не в кожній опері композитор слідує хронології подій літературного твору, найголовнішою задачею при створенні кожного з театральних опусів Етвеш вбачає якомога більш правдиву передачу тематики та стилістики твору, його філософської складової, атмосфери та колориту суспільства, що фігурує в сюжеті, багатій психологічній портретній характеристиці головних персонажів. Звідси й виникає таке музично-стилістичне та жанрове розмаїття в рамках опер угорського композитора. Однак, подібні контрасти не викликають враження роздробленості твору, адже композитор щоразу ретельно слідкує невидимою зв'язуючою лінією всіх складових опери; такими об'єднуючими символами стають інтонації, тембри музичних інструментів, конкретні ритмічні фігури тощо. Таким чином, кожна опера Етвеша – це унікальне явище в його композиторському доробку. Звідси і ствердження композитора про те, що він не прагне автобіографічності та не шукає власного музичного стилю, а «приховується за літературним твором».

За всієї неповторності опер Петера Етвеша, після детального розгляду чотирьох різних за жанром та етапами створення прикладів у цій області, можна виділити низку композиційно-драматургічних параметрів театральних опусів митця.

Найперші театральні твори Етвеша, камерні опери «Харакірі» та «Радамес», були написані на два десятки років раніше першого повномасштабного проекту, однак вже вони демонструють важливі риси театального мислення композитора. Ідея створення названих опусів виникла в 1970-х роках під час концертної поїздки до Японії. Місто Осака подарувало молодому композитору безцінний досвід: заглиблення у філософію японського театру, освоєння художньої складової таких різновидів театру як *но*, *бунраку*, *кабукі*. Навіть згодом, при створенні опусів у жанрі великої опери, Етвеш неодноразово наголошував на перевазі особливостей *театру східного зразку* над європейським. Звідси по-

ходять надзвичайно важливі риси театрального мислення автора, притаманні без винятку всім його опусам, не залежно від тематики – **ритуальність**, акцент не на події твору, а на самому процесі її розгортання та переживання героями.

Відповідно, уже в перших операх у композитора почало формуватися сприйняття категорії **часу** та виникло багато ідей щодо її музичного втілення. В камерній опері «Харакірі» дроворуб, що виступає як специфічний ударний інструмент, відповідає за плин часу та своїми ударами сигналізує приближення неминучого «кінця». Подібний ефект наділяє музику високою психологічною напругою. Далі можна спостерігати за експериментами з часом і в повномасштабних операх Етвеша: «Трьох сестер» оформлює композитор не у звичайних діях, а у секвенціях, розповідаючи в кожній з них аналогічну історію, однак щоразу з ракурсу іншого герою та скорочуючи кожна з секвенцій також символізуючи швидкоплинність часу; у багатій на подієвість опері «Ангели в Америці», де переплітаються багато сюжетних ліній, композитор навпаки, схильний до періодичного заповільнення та розгляду конкретних подій чи відносин між героями наче через збільшувальне скло. Подібний прийом визиває аналогії з прийомами кіномистецтва, у сфері якого П. Етвеш також мав нагоду набути досвіду.

У кожній опері Етвеша велика увага приділяється диференціації музичними засобами **простору**, в якому, згідно сценарію, відбувається дійство. Саме для цього композитору часом необхідні кілька інструментальних ансамблів, розташованих в дуже конкретних місцях сцени, щоб передавати більш відкриті та більш закриті («салонні») звучання. Крім того, подібно Б. Бартоку, Етвеш уміло володіє технікою передачі «музики станів»: атмосферності набуває кожне місце подій, кожні людські відносини, а також такі психологічні стани як *меланхолія* та *ностальгія*.

П. Етвеш є майстром створення **абсурдних ситуацій** на сцені: абсолютна невідповідність змісту озвученого тексту з дійством на сцені (як у «Харакірі»); багатомовність персонажів, «театр в середині театру», виконання одним артис-

том любовного дуету (як у «Радамесі»), «розмова глухих» (як в «Тьрох сестрах»), велика кількість галюцинацій персонажів (як в «Ангелах в Америці»). Названі риси зближують оперну творчість Етвеша, особливо раннього періоду, зі здобутками естетики постмодернізму, а також викликають аналогію з творчістю ще одного угорського генія ХХ століття – Д. Лігеті, особливо з його «скандальною» оперою «Великий Мрець».

Крім віртуозного володіння оркестровими засобами, які продемонстровані в операх Етвеша, та знаходження ідеального балансу між акустичними та синтетичними звуковими засобами в партитурі, окремої уваги заслуговує підхід композитора до створення вокальних партій. В його операх персонажі розділяються також за характером вокального мелосу: речитатив, кантилена, розмова, фальцети. Етвеш щоразу ретельно підбирає тембр своїх героїв, деколи проводячи цікаві експерименти, зокрема вручаючи жіночим персонажам чоловічі голоси та навпаки. В оперній творчості композитора поширеним є використання контртенору, особливо у випадках коли ставиться за мету показ гендерної нейтральності.

Зрештою зазначимо, що пропонована дисертація є першим дослідженням творчості Петера Етвеша в Україні та є принципово відкритою для подальших наукових пошуків. Серед пріоритетних напрямків дослідження музики угорського митця можна виділити наступні: 1) аналіз інших оперних опусів П. Етвеша, які не ввійшли до аналітичної частини даної роботи, а також компаративне їхнє дослідження; 2) розгляд опер П. Етвеша в контексті не лише угорської, а також західноєвропейської музичної культури; 3) дослідження жанрової специфіки опер П. Етвеша, визначення балансу музичних та театральних компонентів в кожному окремому випадку; 4) розгляд симфонічних творів митця, в яких особливо прослідковується продовження традицій творчості угорських композиторів минулого століття – Б. Бартока, З. Кодая, Д. Лігеті, Д. Куртага; 5) аналіз інтерпретаторської діяльності Петера Етвеша.

У представленій дисертації доведено, що Петер Етвеш є гідним продовжувачем наведеного списку імен видатних угорських композиторів. Етвеш вже майже два десятиріччя піклується про те, щоб в себе на батьківщині звучала актуальна музика та щоб молоді музиканти мали можливість брати участь у якісних освітніх програмах.

Підтвердженням цього є думки самого Етвеша: «<...> Пригадую себе молодим <...> та своє колишнє бажання побачити світ, країну за країною. Безперечно, коли я пишу оперу, продовжую цю подорож через музику та театр. Мої угорські корені надто сильні, в молоді роки я себе почував як герой із казки, хлопчик, який хоче бачити світ все з вищої та вищої точки, немов вилазячи все вище на дерево, що сягає небес, однак його корені дуже міцно й глибоко знаходяться в землі.<...> В той день, коли я дійсно пересік кордони та хотів адаптуватися в іншу культуру, несподівано для себе зрозумів, що це неможливо.<...> Я проживав, навчався, працював у цих країнах, однак у глибині свого серця завжди залишався угорцем, який на десятиріччя покинув свою батьківщину та немов острів, пливе по світовому океану. Обожаю цю безкінечну подорож! Але за всіма спостерігаю на відстані, повсюди почуваюсь чужим. Думаю, що в певному сенсі я компенсую ці емоції в музиці, під час створення якої намагаюся якомога глибше зануритися в певну культуру як композитор, оскільки мені «приватній особі» цього зробити так і не вдалось» [166, с. 199].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура. Ленинград : Музыка, 1981. 196 с.
2. Адорно Т. Социология музыки. Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. 445 с.
3. Александрова Л. В. О значении квартовой гармонии в сочинениях Б. Бартока // Новосибирская государственная консерватория: науч. метод. зап. ски. Новосибирск, 1970. Вып. 5. С. 195–216.
4. Александрова Л. В. Про структурний принцип музичної мови творів Б. Бартока // Сучасна музика. Київ : Муз. Україна, 1973. Вип. 1. С. 285–334.
5. Анализ вокальных произведений : уч. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
6. Анарина Н. Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. Москва : Наталис, 2008. 336 с.
7. Аппиньянези Р. Доклад Юкио Мисимы императору. Москва : АСТ, 2005. 784 с.
8. Арановский М. Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. : исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 286 с.
9. Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. Москва : ГМИ, 1921. 117 с.
10. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Санкт-Петербург ; Москва : Симпозиум, 2000. 443 с.
11. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
12. Асафьев Б. Новая музыка // Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. С. 160–174.
13. Асафьев Б. (И. Глебов). Книга о Стравинском. Москва : Музыка, 1977. 276 с.

14.Богданова І. Альфредо Каталані та міланська Скапільятура: панорама взаємозв'язків // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2012. Вип. 41 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 125–134.

15.Богданова І. Епістолярна спадщина Альфредо Каталані та оперна культура Італії останньої третини ХІХ ст. // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 46. С. 147-157.

16.Богданова І. Жанрово-драматургічні новації в оперній творчості Альфредо Каталані // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць. Київ : Софія, 2009. Вип. 5. С. 13–19.

17.Богданова І. Альфредо Каталані та італійська музична культура останньої третини ХІХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2014. 262 с.

18.Бердников Г. П. Чехов-драматург. Москва : Искусство, 1981. 358 с.

19.Берковский Н. Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр. Статьи разных лет. Москва : Искусство, 1969. С. 48–184.

20.Букина Т. Французская grand opera и «музыка будущего»: фрагменты эристического турнира // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 2004. № 3. С. 79–94.

21.Варгафтик А. Песочные часы // Музыкальная жизнь. Москва : Композитор, 1999. № 3. С. 37–38.

22.Вейс П. Венгрия. Музыка // Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Восточной Европы. Москва : Наука, 1979. С. 288–290.

23.Верди Дж. Избранные письма Москва : Государственное музыкальное издательство, 1959. 675 с.

24.Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання. Миколаїв : МДГУ ім. Петра Могили, 2002. С. 167–196.

25.Володина И. П. Луиджи Капуана и литературная теория веризма (1860–1880). Ленинград : Издательство ленинградского университета, 1975. 159 с.

- 26.Галушко Н. Эстетические принципы немецкой романтической оперы // Анализ, концепции, критика. Ленинград : Музыка, 1977. С. 141–153.
- 27.Геккель Л. Б. Барток // Исполнителю, педагогу, слушателю. Ленинград : Сов. композитор, 1988. С. 150–153.
- 28.Гнатів Т. Бела Барток: опера "Замок герцога Синя Борода" на перехресті культур // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 33 : Музика у просторі культури. С. 303–314.
- 29.Гнатів Т. Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»: на підступах до моноопери // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 18. С. 138–144.
- 30.Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ : Муз. Україна, 1973. С. 311.
- 31.Данилевич Л. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 456 с.
- 32.Денисов Э. Ударные инструменты у Б. Бартока // Ударные инструменты в современном оркестре. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 59–92.
- 33.Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность : сб. ст. Москва, 1969. Вып. 6. С. 478–525.
- 34.Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. 208 с.
- 35.Дмитриев Г. Некоторые аспекты драматургической роли на примере Концерта для оркестра Б. Бартока. Очерк 3 // О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва : Сов. композитор, 1981. С. 88–134.
- 36.Дорати А. Бартокиана (несколько воспоминаний) // Советская музыка. Москва : Композитор, 1981. № 12. С. 111–114.
- 37.Дробинцева М. А. «Ангелы в Америке» Тони Кушнера // Американская драматургия: новые открытия: матлы междунар. науч.-практич. конф. 25–27 ноября 2011 г./ отв. ред. Ю. А. Клейман. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2012. С. 51–56.

38.Жаркова В. Об уникальности художественной структуры оперы "Дитя и волшебство" Мориса Равеля и ее современных сценических реализациях // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Харків, 2013. № 6. С. 245–259.

39.Жаркова В. История музыки в 5 приближениях // Київське музикознавство: зб. наук. пр. Київ, 2016. Вип. 53. С. 185–196.

40.Задерацкий В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1995. С. 544.

41.Зеленина М. Е. Барток Б. // Зарубежная музыка XX века. Москва : Книга, 1978. С. 36–43.

42.Зинькевич Е. Музыка как молчание // Музыка та культура абсурду XX століття : зб. мат. Суми, 1997. С. 9-13.

43.Зинькевич Е. Безымянное пространство русской оперы (1870–1880-е гг.) // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Избранные статьи. Київ : Задруга, 2001. С. 130–147.

44.Зинькевич Е. С. Методологические аспекты проблемы традиции и новаторства // Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении : сб. научн. трудов. Киев : КГК, 1985. С. 65–80.

45.Зинькевич Е. Феномен музыкальной свалки, или дрейф в БСС в чеховском римейке А. Жолдака // Ростовская электронная газета. Ростов на Дону, 2001. №14/68. URL: http://old.relga.ru/n68/art68_2.htm (дата обращения: 15.01.2019).

46.Зинькевич Е. Чехов и опера: попытки взаимодействия // Оперный театр вчера, сегодня, завтра : сб. ст. Ростов-на Дону, 2010. С. 206–218.

47.Зинькевич Е. Парадоксы целостности // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. И. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 10-20.

48.Зинькевич О. Якби Чехов був музикантом. Київ : Муз. Україна, 1980. 136 с.

- 49.Зінькевич О. Антон Чехов та українська опера // Сучасність. Київ : Вид. група "Сучасність", 2001. № 5. С. 111–119.
- 50.История западноевропейского театра : в 8 т. Москва : Искусство, 1963. Т. 3. 688 с.
- 51.История зарубежной музыки. XX век / ред. Н. А. Гаврилова: уч. пособие. Москва : Academia XXI, 2005. 574 с.
- 52.Иванова І.Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII- XIX століття : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
- 53.Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Пуччини и современная опера // Вопросы современной музыки. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 202–222.
- 54.Кириллина Л. Драма – опера – роман // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 1997. № 3. С. 3-15.
- 55.Кодай З. Бела Барток // Кодай З. Избранные статьи. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 104–144.
- 56.Кокорева Л. Язык символизма – поэтический и музыкальный // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 2002. № 4. С. 143–151.
- 57.Кондрашин К. Барток. Концерт для оркестра.// Мир дирижера. (Технология вдохновения). Ленинград : Музыка, 1976. С. 118–133.
- 58.Конен В.Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Москва : Музыка, 1974. Изд. 2-е. 376 с.
- 59.Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва : МГК. им. П. И. Чайковского, 2007. 173 с.
- 60.Корчова О. Веризм і Пуччіні – діалектика взаємозв'язку // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. праць, присвячених ювілею професора Т. Ф. Гнатів. Київ, 2006. Вип. 44. С. 65–74.

61.Корчова О. О. Джузеппе Верді, Ріхард Вагнер і Джакомо Пуччіні як творці авторського музичного театру // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн., 2010. № 2 (7). С. 36–43.

62.Корчова О. О. Музичний театр Дж.Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ ст. (на матеріалі пізньої творчості композитора) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 198 с.

63.Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Ф. Листа. Москва : Музыка, 1974. 141 с.

64.Кречмар Г. История оперы. Под ред. и с предисловием Игоря Глебова. Ленинград : Academia, 1925. 406 с.

65.Кругликов С. Оперный сезон. Конец русского оперного сезона и его итоги. Две труппы итальянцев // Артист. Москва : Типо-литография, 1891. № 14. С. 108–115.

66.Кулешова Г. Г. Вопросы драматургии оперы. Минск : Наука и техника, 1979. 230 с.

67.Кулешова Г.Г. Композиция оперы. Минск : Наука и техника, 1983. 175 с.

68.Левая Т. Русская музыка начала ХХ века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. С. 15.

69.Левик Б. В. Рихард Вагнер. Москва, : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. Изд. 2-е. 448 с.

70.Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва : Сов. композитор, 1978. 352 с.

71.Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : уч. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

72.Малинковская А. Бела Барток — педагог. Ленинград : Музыка, 1985. С. 100.

73.Мартынов И. И. Бела Барток. Москва : Сов. композитор, 1968. 288 с.

74.Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1984. Вып. V. С. 5–17.

75.Мильштейн Я. Ф. Лист : в 2 т. Москва : Гос. муз. изд., 1956. Т. 1. 431 с.

76.Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : уч. пособие. Киев : Типографія «Клякса», 2012. 272 с.

77.Мугинштейн М. Переменные функции в оперной драматургии // Советская музыка. Москва : Композитор, 1978. № 4. С. 39-42.

78.Музыка Австрии и Германии XIX века : в 3 кн. / ред. Т. Э. Цытович. Москва : Музыка, 1975. Кн. 2. 526 с.

79.Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

80.Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

81.Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке : уч. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

82.Неболюбова Л. С. Системно-стилевые проблемы австрогерманского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля: тематический сборник научных трудов. Киев : КГУ им. П. И. Чайковского, 1993. С. 55–70.

83.Неболюбова Л. С. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX-XX веков: Густав Малер, Рихард Штраус : учеб. пособие. Киев : Муз. Україна, 1990. 168 с.

84.Неболюбова Л. С. «Саломея» Рихарда Штрауса: на перепутьях парадокса (До 150 річчя від дня народження Рихарда Штрауса) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2015. № 1 (26). С. 39-48.

85.Неболюбова Л. С. Роман «Мастер і Маргарита» Михайла Булгакова: симфонічні рефлексії // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2013. № 1 (18). С. 92–105.

86.Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1969. С. 798.

87.Паисов Ю. Симметричные и геометризованные ладовые структуры в политональности Б. Бартока // Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. Москва : Сов. композитор, 1977. С. 193–209.

88.Пальцевич Ю. М. Формат мовлення та його музична складова (тези доповіді на конференції НАККиМ) // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : мат-ли Дев'ятої міжнар. наук.-творч. конф. Київ : НАККиМ, 2016. С. 138–140.

89.Поспелов П. Русская опера на чужбине [электронный ресурс] // Известия. Москва, 2001. URL: <https://iz.ru/news/250725> (дата обращения: 14.01.2019).

90.Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. Москва : Изд. АН СССР, 1957. 369 с.

91.Ровенко А. Теоретические основы стреттно-интонационной полифонии Б. Бартока // Теоретические проблемы полифонии : сб. трудов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1980. Вып. 52. С. 104-131.

92.Романова Л. В. Специфика художественного мира в опере Золтана Кодая «Хари Янош» [электронный ресурс] // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship : науч. журнал. Уфа, 2014. №1. URL: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/viewFile/166/160> (дата обращения: 09.01.2019).

93.Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.

94.Савицька Н. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2006. Вип. 20 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 188–197.

95.Савицька Н. Незавершені оперні проекти як фактори корекції біографічного сценарію композитора // Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ, 2010. С. 310–326.

96.Сакало О. Романтична драма та романтична опера: шляхи еволюції // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 2000. Вип. 29. С. 160–170.

97.Сакало О. "Мадам Батерфлай" Джакомо Пуччіні: жанрова генеза та ідейно-сміслові акценти // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник, 2014. Вип. 40. С. 4–24.

98.Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. ст. Київ, 2010. Вип. 89. С. 399–414.

99.Самойленко О. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2010. № 6 (7). С. 11–19.

100.Самойленко А. Автор и герой в музыкальной деятельности. Статья первая // Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Одеса : Друк. дім, 2010. Вип. 11. С. 167–178.

101.Самойленко А. Автор и герой в музыкальной деятельности. Статья вторая // Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Одеса : Друк. дім, 2010. Вип. 12 С. 31–40.

102.Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Б.Бартока позднего периода творчества // Проблемы музыкальной науки. Москва, 1972. Вып. 1. С. 256–297.

103.Сигитов С. Этапы творческой эволюции Бартока.// Из истории музыки XX века : сб. ст. Москва : Музыка, 1971. С. 189–207.

104.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 447 с.

105.Сокачик Р. М. «Три сестри» Петера Етвеша. Початок оперної творчості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 3 (28).С. 44–53.

106.Сокачик Р. М. «Ангели в Америці» Петера Етвеша: специфіка музично-театральної драматургії, принципи характеристик, трактовка оперного жанру

// Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. № 4 (33). С. 92–98.

107. Сокачик Р. М. «Концерт для оркестру Б. Бартока: драматургія, концепція та специфіка жанру // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2017. Вип. 118. С. 239–248.

108. Сокачик Р. М. «Харакірі» та «Радамес» Петера Етвеша: європейське прочитання японських традицій в оперній драматургії ХХ століття // Українське музикознавство. 2017. Вип. 43. С. 166–176.

109. Сокачик Р. Н. «Харакири» Петера Этвеша: использование японских традиций в начале творческого пути автора // Восточно Европейский научный журнал. 2018. Вып. 5 (33). Ч. 3. С. 17–21.

110. Соколов А. С. Музыкальная композиция ХХ века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.

111. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки ХХ века. Горький, 1977. С. 12–23.

112. Соллертинский И. И. Драматургия оперного либретто // Соллертинский И. И. Критические статьи. Ленинград : Гос. муз. изд., 1963. С. 91–107.

113. Соловцова Л. «Аида» Джузеппе Верди. Москва : Музгиз, 1954. 77 с.

114. Соснін О. В., Воронкова В. Г., Постол О. Є. Сучасні міжнародні системи та глобальний розвиток (соціально-політичні, соціально-економічні, соціально-антропологічні виміри) : навч. посіб. Київ : Центр навчальної літератури, 2015. 556 с.

URL:

https://pidruchniki.com/74058/politologiya/suchasni_mizhnarodni_sistemi_ta_global_niy_rozvitok (дата звернення: 16.01.19)

115. Ставиченко А. Последние оперы Рихарда Штрауса (к проблеме типологии поздних этапов в искусстве) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2014. 198 с.

- 116.Твердохлебов И. Ю. Три сестры // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1978. Т. 13. С. 421–464.
- 117.Театр парадокса / сост. И. Дюшен. Москва : Искусство, 1991. 300 с.
- 118.Теория современной композиции : уч. пос. / Г. В. Григорьева и др.; редкол.: В. С. Ценова (отв. ред.) и др. Москва : Музыка, 2005. 616 с.
- 119.Холопова В. О теории Эрнэ Лендваи. (Введение в мир формы и гармонии Бартока) // Проблемы музыкальной науки. Москва, 1972. Вып. 1. С. 326–358.
- 120.Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 2004. № 6. С. 165–168.
- 121.Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
- 122.Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 245 с.
- 123.Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
- 124.Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. Москва : Музыка, 1984. 214 с.
- 125.Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
- 126.Чекан Ю. "Оперний слід" у прозі Ю. Андруховича // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 13. С. 125–131.
- 127.Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія Київ : Логос, 2009. 228 с.
- 128.Чекан Ю. Історія музики – XXI: екстенсифікація чи інтенсифікація? // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип.120. С. 23-38.
- 129.Чекан Ю. Комунікативна тріада "композитор-виконавець-слухач" у сучасному соціокультурному просторі та проблеми музичної освіти Професійна

мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. Київ : Київ. унів. ім. Бориса Грінченка, 2016. С 464-472.

130. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття: нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.

131. Черкашина М. Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 1995. № 1. С. 53–60.

132. Черкашина М. Историческая опера как метажанр («Коронация Поппеи Монтеверди, «Юлий Цезарь в Египте» Генделя, «Гугеноты» Мейербера) // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 1997. № 1. С. 70–74.

133. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма: опыт исследования. Київ : Муз. Україна, 1986. 149 с.

134. Черкашина-Губаренко М. Р. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере ХІХ века // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 13. С. 4-12.

135. Черкашина М. Мюнхенский фестиваль-2007 // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 2008. № 2. С. 28-38.

136. Черкашина М. Опера для всех: [Байройт — Мюнхен] // Музыкальная академия. Москва : Композитор, 2002. № 4. С. 167-174.

137. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58-67.

138. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ, 2009. № 4 (5). С. 142–153.

139. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. № 1 (1). С. 118–125.

140. Чехов А. Три сестры. Киев : Азбука, 2010. 288 с.

141. Чижик І. Типи звуковисотної організації в музиці Бартока // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1980. Вип. 5. С. 118–130.
142. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. Москва : НЛЮ, 2003. Изд. 3-е. 574 с.
143. Шамина В. Б. Американская драма XX века: основные тенденции развития. Lambert Academic Publishing, 2011. 218 с.
144. Шестакова Д. В. Музыка і слово: діалог у п'єсі Антона Чехова «Три сестри» та в її інтерпретації в однойменній опері Петера Етвеша // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 3 (20). С. 86–92.
145. Шёнберг А. Отношение к тексту // Стиль и мысль : статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. Москва : Композитор, 2006. С. 24–31.
146. Эслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. С. 205–239.
147. Ярустовский Б. М. Краткий обзор (военных) симфоний других западных авторов // Симфонии о войне и мире. Москва : Наука, 1966. С. 260–312.
148. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века : в 2 кн. Москва : Музыка, 1971. Кн . 360 с.
149. Albera P. Musiques en Creation // Entretien avec Peter Eötvös. Contrechamps-Festival d'Automne à Paris, 1989. P. 120–128.
150. Albert I. Születésének 125. évfordulóján – Poldini Edére emlékezünk // Opraélet : művészeti folyóirat. Budapest : Budapesti Operabarát Alapítvány, 1994. Vol. 3. No. 4. Old. 4–5.
151. Albert M. Találkozások Ligetivel Miskolctól Münchenig. Eötvös Péter és Rácz Zoltán Ligeti Györgyről // Muzsika. Budapest : Lapkiadó Publishing House, 2003. Vol. 46. No. 5. (2003/05): Old. 17–19.

152.Ábrányi K. Erkel Ferenc élete és működése [digitális forrás]. Budapest : Buschmann F. könyvnyomdája, 1895. <http://mek.oszk.hu/08600/08689/> (hozzáférés: 09.01.2019).

153.Balázs B. A kékszakállú herceg vára – szöveg (CD Booklet) // Deutsche Gramophon, 1998. Old. 29–69.

154.Bartók B. A Magyar népdal. [digitális forrás]. Budapest : Rózsavölgyi és társa, 1924. 227 old. URL: <http://real-eod.mtak.hu/2639/1/14873.pdf> (hozzáférés: 12.01.19).

155.Bartók B. Önéletrajz: írások a zenéről [digitális forrás]. Budapest : Egyetemi nyomda, 1946. URL: <http://mek.oszk.hu/14800/14874/14874.pdf> (hozzáférés: 15.01.2019).

156.Beckles Willson R. Фамилия и инициалы Sensucht als Mythos. Zur musikalischen Dramaturgie in Peter Eötvös' Oper Die „drei Schwestern” // Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös / Neue Zeitschrift für Musik. Mainz: Schott, 2005. S. 17–24.

157.Björn H. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera // Music and Letters. Oxford : Oxford University Press, 2006. Vol. 87. No 1. P. 72–81.

158.Bobula I. A magyar nép eredete. Budapest : Anahita-Ninti Bt., 2000. 205 old.

159.Boros A. 30 év magyar operái. Budapest : Zeneműkiadó, 1979. Old. 161–171.

160.Boulez P. Sprengt die Opernhäuser in die Luft! [elektronische Ressource] // Der Spiegel. Hamburg, 1967/ No. 40. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46353389.html> (Datum der Behandlung: 15.01.2019).

161.Breuer J. Petrovics Emil: C'est la guerre // Miért szép századunk operája? (Szerk. Várnai Péter). Budapest : Gondolat, 1979. Old. 415–435.

162.Csobó P. G Il castrato. Csonka test, csonka szellem? [digitális forrás] // A Vörös postakocsi online. Debrecen, 2010. URL: www.avorospostakocsi.hu/2010/02/01/il-castrato (hozzáférés: 15.01.2019).

163.Domanovszky Sándor. Magyar művelődéstörténet [digitális forrás]. URL: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Domanovszky-domanovszky-magyar-muvelodestortenet-1/> (hozzáférés:11.01.2019).

164.Dobszay L. Magyar zenetörténet [digitális forrás]. Budapest : Mezőgazda kiadó, 1998. URL: https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_522_Magyar_zenetortenet/adatok.html (hozzáférés: 10.01.19).

165.Erkel Ferenc emlékkönyv [digitális forrás] / szerk. Fabó Bertalan. Budapest : Pátria Ny., 1910.URL: <http://mek.oszk.hu/08600/08689/> (hozzáférés: 09.01.2019).

166.Eötvös P. – Amaral P. Parlando-rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők [hungarian translation J. Jancsó]. Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2015. 310 old.

167.Eötvös P. – Adrien, Jean-Marie. Time domain computation of three-dimensional acoustic field by retarded-potential technique holophonic synthesis // Proceeding of the International Computer Music Conference (Glasgow 1990). San Francisco : Computer Music Association,1990. P. 108–111.

168.Eötvös P. Ein Führer zu den Bühnenerken [elektronische Ressource]. Mainz : Schott, 2014. URL: https://issuu.com/schott/docs/kat_3178_web (Datum der Behandlung: 09.01.2019).

169.Eősze L. Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban. Budapest : Zeneműkiadó, 1971. 159 old.

170.Eősze L. Örökségünk Kodály: Válogatott tanulmányok. Budapest : Osiris Kiadó, 2000. 303 old.

171.Ferenc Erkel Operas Critical Edition [electronic resource] // Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and the Széchényi National Library, Budapest (General editor: Tibor Tallián). Budapest : Rózsavölgyi és Társa. URL: http://www.zti.hu/erkel/erkel_en.htm (date of access: 09.01.2019)

172.Fricke S. Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspekte der ungarischen Musik (Über Peter Eötvös und ein komponiertes Harakiri). Saarbrücken : Pfau, 1999.186 s.

173.Frideczky F. Magyar zeneszerzők. Budapest : Athenaeum Kiadó, 2000. 200 old.

174.Friss G. Ránki György: Pomádé király új ruhája // 55 híres opera. Budapest : Móra, 1993. Old. 352-358.

175.Gál György Sándor. Liszt Ferenc életének regénye. Budapest : Zeneműkiadó, 1979. 5. kiad. 718 old.

176.Gárdonyi Zoltán. Liszt Ferenc magyar stilusa [digitális forrás]. Budapest : az orsz. Széchenyi könyvtár kiadása, 1936. URL: <http://mek.oszk.hu/06800/06801/06801.pdf> (hozzáférés: 15.01.2019).

177.Gier A. Göttliche, menschliche und teuflische Komödien: europäische Welttheater Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert (Romanische Literaturen und Kulturen). University of Bamberg Press, 2011. 314 s.

178.Halász P. Kurtág György. Buskapest : Mágus Kiadó, 1998. 32 old.

179.Hohmaier S. Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Peter Eötvös and their Relation to Ernő Lendvai's Theories. // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 43.évf./3-4. P. 223–234.

180.Interview de Peter Eötvös par Claude Delangle // APES (Association Internationale Pour l'Essor du Saxophone). Lyon : APES, 1990. No. 14. P. 14-18).

181.J. Györi L. A zenei hang fizikai jelenség // Kritika 1992/3. Budapest : Népszabadság RT. Old. 31-33.

182.Ki kicsoda a magyar zeneéletben? [szerk.Székely András]. Budapest : Zeneműkiadó, 1979. 412 old.

183.Kovács I. A zeneszerző-Dohnányi [digitális forrás] // Parlando (Zenepedagógiai folyóirat). URL: <http://www.parlando.hu/2012/2012-5/2012-5-06-Kovacs.htm> (hozzáférés: 09.01.2019).

184.Köhler A. Stille sehen – unsichtbares hören. Peter Eötvös im Gespräch mit Armin Köhler // Donaueschinger Musiktage 1999 programfüzete. Saarbrücken : Pfau, 1999. P. 73–75.

185.Kunkel M. Kosmoi - Peter Eötvös Schriften, Gespräche, Dokumente. // Musik-Akademie der Stadt Basel. Basel : Pfau Verlag, 2007. 332 s.

186.Lady S. As I Crossed a Bridge of Dreams: Recollections of a Woman in 11th-Century Japan. London : Penguin Classics, 1989. 176 p.

187.Lendvai E. Bartók kromatikája. Az aranymetszés-rendszer // Bartók dramaturgiája. Budapest : Akkord, 1993. Old. 29–43.

188.Les opéras de Peter Eötvös Entre orient et occident / Sous la direction de M. Grabócz. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2012. 174 p.

189.Ligeti György - Kerékfy Márton. Ligeti György válogatott írásai. Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2010. 476 old.

190.Magyar folklór szöveggyűjtemény. Szerk. Voigt Vilmos. Budapest : Osiris, 2005. 846 old.

191.Magyar színházművészeti lexikon [digitális forrás]. Budapest : Akadémiai kiadó, 1994. URL: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/index.html> (hozzáférés: 11.01.2019).

192.Magyar zene. Zenetudományi folyóirat / Szerkesztő Péteri Judit. Budapest, 2012. L.évfolyam, 4. szám. 479 p.

193.Magyarország a XX. században (öt kötetben) [digitális forrás]. Szekszárd : Babits Kiadó, 1996–2000. URL: <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/index.html> (hozzáférés: 11.01.2019).

194.Márquez G. G. Of Love and Other Demons. London : Penguin, 2014. 176 p.

195.Megyeri Krisztina. Eötvös Péter Love and other demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszközei : doktori értekezés / Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti egyetem, 2013. 266 old.

196.Molnár A. A zenetörténet szociológiája [digitális forrás]. Budapest : Franklin-Társulat, 1923. URL: http://mtdaportal.extra.hu/books/molnar_antal_a_zenetortenet_szociologiaja.pdf (hozzáférés: 09.01.2019).

197. Music theatre in the changing society: The influence of the technical media. Paris : Unesco, 1968. 144 p.
198. Németh A. Operahősök lexikona. Budapest : Anno, 2000. 237 p.
199. Németh A. A magyar opera története. Budapest : Zeneműkiadó, 1987. 215 old.
200. Nyffeler M. Von der Utopie des Metiers. Dirigieren als Praxis der Veränderung. Portrait and interview with Peter Eötvös // Neue Zeitschrift für Musik. Mainz : Schott, 1/2002. P. 16–22.
201. Pannon-enciklopédia – Magyar nyelv és irodalom. Budapest : Urbis, 2008. 474 old.
202. Petrovics E. Farkas Ferenc évszazada. [digitális forrás] // Muzsika. Budapest : Lapkiadó Publishing House, 2005. Vol. 48. No 12. URL: http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1903 (hozzáférés: 09.01.2019).
203. Pintér É. Bittersüsse Gesänge. Die Drei Madrigalkomödien von Peter Eötvös // Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös / Edition Neue Zeitschrift für Musik. Alte Oper Frankfurt. Mainz : Schott, 2005. Old. 27–37.
204. Rác J. Komikus-utópisztikus opera tizenkét képben. «Az ördög tragédiája» sajtóvisszhangjából // Muzsika. Budapest : Lapkiadó Publishing House, 2010. Vol. 53. No 4. Old. 16–18.
205. Rivals A. Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös. Château-Gontier : Éditions Aedam Musicae, 2012. 182 p.
206. Rhode G. Die Stadt, die Musik und der Puff. Das 54. Musikfestival von Aix-en-Provence mit einer neuer Eötvös Oper // Opernwelt. 2002, 09/10. P. 40–44.
207. Roelcke E. Der Taktstock Peter Eötvös. Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2000. P. 128–131.
208. Romsics I. Magyarország története. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2016. 1036 p.

209.Routledge Handbook of Asian Theatre. [англ.] / Edited by Siyuan Liu. Routledge, 2016. 578 p.

210.Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination. Lebanon : Northeastern University Press, 2003. 429 p.

211.Szabolcsi B. A magyar zenetörténet kézikönyve (Szerkesztő Bónis Ferenc, Czigány Gyula). Budapest : Zeneműkiadó vállalat, 1979. 370 p.

212.Szabolcsi Bence. A magyar zene évszázadai (két kötetben)[digitális forrás]. URL: <http://mek.oszk.hu/02000/02044/html/index.html> (hozzáférés: 09.01.2019)

213.Szabolcsi B., Tóth A. Zenei lexikon (3 kötetben). 1 kötet. Budapest : Győző Andor, 1930. 587 old.

214.Szabolcsi B., Tóth A. Zenei lexikon (3 kötetben). 2 kötet. Budapest : Zeneműkiadó, 1965. 725 old.

215.Szabolcsi B., Tóth A. Zenei lexikon (3 kötetben). 3 kötet. Budapest : Zeneműkiadó. 1965. 767 old.

216.Szitha T. A «rejtett» alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő. Eötvös Péter Kurtág Györgyről// Muzsika. Budapest : Lapkiadó Publishing House, 2011. Vol. 54. No. 11. Old. 36–37.

217.Tallián T. Igor Sztravinszkij: Az aranyifjú útja // Várnai Péter (szerk.): Miért szép századunk operája? Budapest : Gondolat, 1979. Old. 383–414.

218.Till G. Opera. Budapest : Zeneműkiadó, 1973. Old. 405–409.

219.Tony K. Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. New York : Theatre Communications Group, 2004. 292 p.

220.Ulm R. Ich sehe mich als "Testpiloten" für Neue Musik // Eine Sprache der Gegenwart - musica viva 1945-95. Mainz : Serie Piper, 1995. P. 332–339).

221.Varga B. A. Composing and/or conducting - Péter Eötvös or his dilemma // The New Hungarian Quarterly. Budapest : Lapkiadó Publishing House. vol. XXVIII. No. 105. P. 218–225.

222.Varga B. A. 3 kérdés 82 zeneszerző (3 questions 82 composers). Budapest : Zeneműkiadó, 1986. P. 101–109.

223.Varga O. Magyarország története (Szerzői magánkiadás). Budapest, 1895. 864 p.

224.Váczi T. Beszélgetés Eötvös Péterrel az elektronikus zenéről // Muzsika. Budapest : Lapkiadó Publishing House, 1986. Vol. 29. No. 12. Old. 29–33.

225.Werner U. 20 Jahre Junge Deutsche Philharmonie. Das Sinfonieorchester: Perspektiven einer Institution, oder eine Institution ohne Zukunft? Regensburg : ConBrio Verlagsgesellschaft, 1994. P. 90–97.

226.Winkler G. Barangolás az operák világában (4 kötetben). Budapest : Tudomány kiadó KFT, 2004. I kötet. 800 old.

227.Winkler G. Barangolás az operák világában (4 kötetben). Budapest : Tudomány kiadó KFT, 2005. II kötet. 1008 old.

228.Winkler G. Barangolás az operák világában (4 kötetben). Budapest : Tudomány kiadó KFT, 2006. III kötet. 856 old.

229.Winkler G. Barangolás az operák világában (4 kötetben). Budapest : Tudomány kiadó KFT, 2006. IV kötet. 354 old.

230.Zenetudományi dolgozatok 1995–1996 // A magyar zenetudományi és zenekritikai társaság első tudományos konferenciája (Felelős kiadó Falvy Zoltán). Budapest : MTA Zenetudományi intézete, 1997. 459 old.

231.Zzauer Y. Ligeti und Weöres : die ungarischen Vokalwerke. Saarbrücken : AV Akademikerverlag, 2013. 126 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Короткі біографічні відомості про Петера Етвеша

Відомий сучасний угорський композитор та диригент, Петер Етвеш (угор. Péter Eötvös), народився другого січня 1944 року в місті Секейудворгель (Székelyudvarhely, нині територія Румунії - Odorheiu Secuiesc). Свою музичну освіту отримав спочатку у стінах Будапештської музичної Академії, а згодом у Німеччині, у Вищій Школі музики міста Кельн. Кар'єру розпочав як куратор Комічного театру в Будапешті, після чого став співпрацювати з такими вагомими особистостями як Карлхайнц Штокхаузен та П'єр Булез.

В період з 1968 по 1976 рік був учасником так званого «Штокхаузен-ансамблю», з яким брав участь у концертних турне по Європі та Азії як піаніст. З 1971 по 1979 рік – співробітник кельнської електро-акустичної студії *Westdeutsche Rundfunk* (WDR).

За ініціативою П'єра Булеза, у 1978 році у П. Етвеша з'явилася можливість керувати видатним колективом – Ensemble InterContemporain, під час парижського відкриття IRCAM, після чого, до 1991 року залишився художнім керівником цього ансамблю. Паралельно отримував запрошення для керування іншими колективами світового рівня: 1985–1988 – був першим запрошеним диригентом лондонського BBC оркестру, 1992–1995 – запрошений диригент будапештського Фестиваль-оркестру.

Далі, з 1994 по 2004 рік був головним диригентом нідерландського камерного оркестру, з 1998 по 2001 рік першим запрошеним диригентом Угорського Національного Філармонійного оркестру, з 2003 по 2005 рік запрошений диригент штутгартського радіо-оркестру, з 2003 по 2007 – гетебурзького симфонічного оркестру, з 2009 по 2011 рік – віденського симфонічного оркестру.

По сьогоднішній день керує найкращими оркестрами Європи, зокрема оркестровими колективами міста Берлін, Відень, Лондон, також Ансамблем *Royal Concertgebouw*, регулярно виступає як диригент радіооркестрів Європи. Був запрошеним диригентом найпрестижніших оперних театрів, зокрема міланівської *La Scala*, брюсельської *La Monnaie*, *Festival Opera Glyndebourne*, паризької *Theatre du Chatelet*, *Staatsoper Vienna*, *Staatsoper Hamburg* та ін. Співпрацював з такими знатними режисерами як *Luca Ronconi*, *Robert Altman*, *Klaus-Michael Grüber*, *Robert Wilson*, *Nikolaus Lehnhof* та *Ushio Amagatsu*. П. Етвеш також є частим гостем як композитор та диригент масштабних музичних фестивалей, серед яких в першу чергу слід відмітити Будапештський Весняний Фестиваль¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Угорською *Budapesti Tavaszi Fesztivál* – наймасштабніший культурний фестиваль Угорщини, який функціонує з 1980 року та щовесни запрошує до країни в середньому 50-60 колективів з різних куточків світу.

В 1991 році став засновником *Міжнародного Етвеш Інституту*¹⁶¹, на основі якого в 2004 році була створена фундація *Центр Сучасної музики імені Петера Етвеша*¹⁶², яка надає творчі стипендії, а також організовує міжнародні курси та майстер-класи для композиторів та диригентів.

П. Етвеш довгий час вів активну педагогічну діяльність. Так, з 1992 по 1998 рік був запрошеним професором у місті Карлсруе (Німеччина), з 1998 по 2001 рік – міста Кельн, а з 2002 по 2007 рік знову викладав у Інституті Музики в Карлсруе. Є запрошеним професором міжнародних композиторських та диригентських майстер-класів (Edenkoben, Luzern, Basel, Madrid) та є постійним учасником Барток-семінарії у місті Сомбатгель (Угорщина)¹⁶³.

Петер Етвеш є всесвітньо відомим та визнаним композитором. Йому поступають замовлення від численних колективів світу, зокрема регулярно пише оркестрові твори для берлінського, віденського та нью-йоркського симфонічного оркестрів. Після Глайдборнського Оперного Фестивалю та значної кількості постановок у Мюнхенській Опері, отримав замовлення на створення театральних опусів для Франкфуртського оперного театру. Його оркестрові твори (в першу чергу йдеться мова про наступні: Atlantis, zeroPoints, Shadows, Jet Streams, Levitation, CAP-KO, SEVEN, Cello Concerto Grosso) та практично всі опери знаходяться в репертуарі найпрестижніших колективів світу.

Твори П. Етвеша регулярно отримують нагород міжнародного рівня. Приміром, опера «Три сестри» (1997–1998) за однойменною драмою А. Чехова, після прем'єри в Ліонському театрі, отримала приз французьких критиків, а згодом також – *Prix Claude-Rostand*, в 1999 році *Victoires de la Musique Classique et du Jazz*, приз Академії *Charles Cros*, у 2000 році – *Diapason d'or de l'année*, *ECHO Preis 2000*, *Prix Caecilia* та ін. Після світової слави «Трьох сестер» особливу увагу отримала комічна опера Етвеша за п'єсою Ж. Жене «Балкон», а здійснений фільм про дану оперу отримала престижну ж8 нагороду *Prix Golden Prague*. Що стосується його інструментальних творів, то серед них особливо виділяється його скрипковий концерт з назвою «Seven», який у 2008 році отримав приз *Fondation Prince Pierre de Monaco "Prix de Composition Musicale"*. Сам П. Етвеш є лауреатом численних престижних нагород.

Твори Петера Етвеша друкуються у найпрестижніших нотних видавництвах світу: Editio Musica Budapest, Salabert Paris, Ricordi München та у Schott Music Mainz. Записи його музики тиражуються при таких студіях як IS AG, BMC, col legno, Deutsche Grammophon, ECM, EMI, Erato, Gramophon AB, Hungaroton та Kairos Wien. Петер Етвеш також є почесним членом берлінської Академії Мистецтв, будапештської Академії мистецтв імені Сечені, дрезденської Академії мистецтв та шведської Королівської академії.

¹⁶¹ Nemzetközi Eötvös Intézet Alapítvány

¹⁶² Eötvös Péter Kortárszenei Alapítvány

¹⁶³ Bartók Szeminárium – один з найпрестижніших музичних подій Угорщини, який функціонує вже 50 років та ще в 1984 році був розширений до масштабу фестивалю.

Додаток Б
Список творів Петера Етвеша

ОПЕРИ

Senza sangue (2014/15)
Der goldene Drache / Golden Dragon (2013/14)
Paradise Reloaded (Lilith) (2012/13)
Die Tragödie des Teufels (2009)
Love and other Demons (2007)
Lady Sarashina (2007)
Angels in America (2002-2004)
Le Balcon (2001/02)
"As I Crossed a Bridge of Dreams" (1998-99)
Three sisters (1996-97)
Radames (1975/97)
Harakiri (1973)

ВОКАЛЬНІ АНСАМБЛІ

Goretsch! Goretsch! (2016)
Die lange Reise (2014)
Herbsttag (2011)
Schiller, energische Schönheit (2010)
Solitude / Egyedül (1956/2006)
Drei Madrigalkomödien (1963/90)

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ

Secret kiss (2018)
da capo (2013/2014)
Dodici (2013)
Octet Plus (2008)
Octet (2008)

Sonata per sei (2006)
Snatches of a conversation (2001)
Paris-Dakar (2000)
Brass - The Metal Space (1990)
Steine (1985-90)
Intervalles-Intérieurs (1981)
Windsequenzen (1975/1987)

ОРКЕСТРОВІ ТВОРИ

Alhambra - violin concerto (2018)
Per Luciano Berio (2003/ orch. 2018)
Reading Malevich (2017/18)
Multiversum (2017)
Alle vittime senza nome (2016)
Dialog mit Mozart (2016)
Halleluja - Oratorium balbulum (2015)
Hommage à Domenico Scarlatti (2013)
Speaking drums - percussion concerto (2012/13)
DoReMi -violin concerto (2012)
The gliding of the eagle in the skies (2011)
Levitation (2007)
Cello Concerto Grosso (2010/11)
Konzert für zwei Klaviere (2007)
Seven - violin concerto (2006)
CAP-KO - piano concerto (2005)
IMA (2002)
Jet Stream - trumpet concerto (2002)

zeroPoints (1999)
 Replica - viola concerto (1998)
 Two monologues (1998)
 Shadows (1996)
 Psychokosmos (1993)
 Atlantis (1995)
 Triangel - percussion concerto (1993)
 Chinese Opera (1986)

COJO-TBOPI

Lisztomania (2018) --piano four hands
 désaccord 2 - pour deux altos (2018)
 Joyce (2018) - for clarinet solo
 Sentimental (2017) solo trumpet
 "Now, Miss!" (2016) - violin, violoncello
 Joyce (2017) - clarinet and string quartet
 The sirens cycle (2015/16) - soprano and string quartet
 Molto Tranquillo (2015) - trio
 para Paloma (2015) - violin solo
 O rose! (2015) - piano solo
 a Call (2015) - violin solo
 Lectures différentes (2014) - sax.quartet
 New Psalm (2012/13) - perc. solo
 Cadenza (2008) - flute solo
 Dances of the Brush-footed Butterfly (2012) - piano solo

Natasha (2006) - soprano, vl, cl, pno
 Encore (2005) - string quartet
 Erdenklavier-Himmelklavier nr. 2. (2003/2006) - piano solo
 Un taxi l'attend, mais Tchekhov préfère aller à pied. (2004) - piano solo
 Erdenklavier-Himmelklavier nr. 1. (2003) - piano solo
 Zwei Promenaden (1993/2001) - perc., keyboard, tuba
 Derwisch Tanz (1993/2001) - one or three clarinets
 Korrespondenz (1992) - string quartet
 Kosmos (1961/99) - solo or two pianos
 Two poems to Polly (1998) - violoncello solo
 Psy (1996) - trio
 Thunder (1993) - percussion solo
 Psalm 151 (1993) - solo or four percussion
 "Now, Miss!" (1972) - violin, synthesizer with tape
 5 Klavierstücke (1959/60/61) - piano solo

ЕЛЕКТРО-АКУСТИЧНІ ТВОРИ

Elektrochronik (1974)
 Music for New York (1971)
 Cricketmusic (1970)
 Mese (Märchen/Tale/Conte) (1968)

Додаток В
Інтерв'ю з Петером Етвешем

(12.11.2016, м. Будапешт, ВМС - Budapest Music Center)

Рената Сокачик ***Хотілося би розпочати нашу розмову з «романтичного» запитання: чи могли би Ви згадати якусь конкретну подію, з якої розпочалися заняття музикою, Ваше музичне життя?***

Петер Етвеш Найперша подія – це власне моє народження. З тих пір я і композитор. Звичайно, всі сприятливі умови для музикування були забезпечені в сім'ї, адже батьки займалися музикою, зокрема мама була піаністкою. Пам'ятаю себе зовсім ще малою дитиною, приблизно чотирирічною, коли розпочалося моє перше знайомство з буквами за друкарською машиною. Паралельно знайомився також з нотами та з великим захопленням малював кружечки на нотному папері.

РС ***Тобто, стартового пункту творчості назвати важко.***

ПЕ Не можливо, я б сказав. Все розпочалося з «манії» переписування нот інших композиторів: дитячих п'єс Моцарта, Бетховена, Бартока. Досить рано, у дитячому віці, виникла потреба у створенні власної «партитури», адже категорично не погоджувався з творчим надбанням своїх попередників (сміється).

РС ***Насправді, знайома ситуація. І ось, «кружечки» на нотному папері поступово призвели до того, що зараз Ви займаєте провідне місце серед оперних композиторів сучасності. На композиторському сайті Петера Етвеша можна ознайомитися практично зі всіма жанрами творчості. Крім дійсно приголомшеної кількості камерно-інструментальних та симфонічних творів Ви на сьогодні є автором дванадцяти опер.***

ПЕ Саме так, враховуючи камерні опери.

- РС* ***Різниця між камерними та повномасштабними операми очевидна: відіграє роль як масштаб, так і виконавський склад твору. Однак, Ви виділяєте також третю жанрову категорію серед своїх опер – «музичний театр». Розкажіть, будь ласка, більше про ці опуси.***
- ПЕ* Жанрова приналежність опер залежить від того, яку роль відіграють суто театральні елементи, наскільки вони домінують (якщо домінують, як у випадку «музичного театру») над музичними. Тобто, постає класичне питання: *Prima la musica, dopo le parole*, або ж *Prima le parole, dopo la musica*.
- РС* ***Складається враження, що в переважній більшості Ваших опер саме словесні елементи визначають музичний розвиток.***
- ПЕ* Абсолютно. В кожному творі намагаюся строго слідкувати за мелодикою тексту лібрето. Коли слово на сцені синхронізується зі своєю власною ритмомелодикою – тоді і виникає його найбільш правдива музична інтерпретація. Відповідно, будь-яка мінімальна розсинхронізація слова з музикою відбувається не випадково, вона несе конкретне драматичне значення в опері.
- РС* ***Що саме мається на увазі?***
- ПЕ* Коли ставиться за мету пряма передача словесного сенсу, в своїх театральних опусах я дотримуюся природнього темпу й ритму тексту. Як тільки починаю відхилятися від цих параметрів – зупиняючись, витримуючи ноту, або, навпаки, повторюючи, ритмізуючи конкретні мотиви, - з цього моменту й розпочинається *опера*. З цього моменту театр перестає бути просто театром.
- РС* ***Отже, справа в надвичайно тонко розставлених акцентах, балансу музики і слова.***
- ПЕ* Безперечно. Незважаючи на те, що театральні твори розділені всього на три жанрові різновиди, співвідношення цих елементів у кожному з дванадцяти опусів є унікальним.

РС **Відомо, що Ваша кар'єра оперного композитора розпочалася зі вдалої прем'єри опери «Три сестри» за п'єсою Антона Чехова в 1998 році. Однак, за два десятиріччя до появи цієї надзвичайної опери вже проводилися експерименти в області музичного театру – це камерні опери «Харакірі» та «Радамес», перша з яких присвячена ряду трагічних подій. Чи була спокуса після успіху «Трьох сестер» переглянути ранні твори, можливо, навіть розширити?**

ПЕ Концепція камерних опер не передбачає допрацювання чи розширення. Однак, «Радамес» дійсно має дві версії, друга з яких є більш практичною з точки зору виконавства. Оригінал опери був створений ще в 1976 році для досить специфічного інструментального складу: сякухаті, туба та препарований орган. Ці інструменти супроводжували дивакувату дію чотирьох акторів на сцені. З роками, на жаль, прийшлося зробити висновок, що подібний склад є непрактичним для виконання: знайти сякухаті і виконавця, який впорається грою на цьому непростому інструменті, було дуже складно. Зрештою, була створена версія з участю інструментів, які супроводжують наше музичне життя: саксофону, валторни та туби.

РС **Цікаво, що у товаристві мідних опинився саксофон..**

ПЕ Була ідея використання труби, але, зрештою я вибрав більш співучий за тембром саксофон, звучання якого органічно поєднався з партіями акторів.

РС **І другий виконавський варіант став основним, репертуарним.**

ПЕ Так. До першого вже десятиріччями не звертаємось.

РС **Чи прийшло відразу після прем'єри «Трьох сестер» усвідомлення того, що опера – це той жанр, якому хочеться присвятити подальше творче життя?**

ПЕ Відверто кажучи, успіх «Трьох сестер» я сприйняв дещо скептично. В ті часи, ця опера мені здавалася досить традиційною (хоча, мабуть, це не зовсім так). Важливим було усвідомлення того, якого роду театральна музика буде максимально втілювати мої ідеї, моє власне розуміння категорії театру в музиці. Тому, важливим був наступний крок – початок роботи над *музичним театром* «As I crossed a bridge of dreams». Робота проходила в прекрасному місті Донаушінген, - в *місті музичних експериментів*, тож я мав можливість та часу на пошуки самого себе. В моєму розпорядженні не було оперної сцени в класичному розумінні поняття, тож я звертав увагу на зовсім інші виразові речі, на суто звукові, так би мовити. В результаті, вийшов театральний продукт, що за жанром найбільше тяжіє до так званого «звукового театру», до його сценізованого різновиду.

РС ***Я так розумію, цей жанр дійсно більше відповідає Вашій естетиці. Чи є ще щось подібне у Вашому доробку?***

ПЕ Так, справді, це та естетика, в якій мені було би комфортно творити. Однак, на жаль, це майже неможливо і «As I crossed...» є єдиною в своєму жанрі оперою в моєму доробку. Це і не зовсім опера, і не суто театр, то ж відповідної сцени, де вона могла би виконуватися, просто не існує. Хіба власний театр побудувати! (*сміється*). На мій погляд, цього сенсу немає робити.

РС ***Повертаючись до «Трьох сестер», опери, яка, на мій погляд, аж ніяк не сприймається як традиційна. І справа не лише у застосуванні чоловічих тембрів (контртенорів) при відтворенні жіночих ролей: оперу Ви розділяєте на секвенції. Здається, це вперше в історії музики. Чому відмовились від звичних дій?***

ПЕ Все дуже просто. Опера розділена на три секвенції, в кожній з яких події повторюються, але з нового ракурсу – з ракурсу іншого персонажу. Було би нелогічно діями позначати повторення подій. Це, скоріш, послідовність подій, з погляду конкретного герою. Тому і було застосовано секвенцію

замість дії.

РС ***А що можете сказати про свою останню оперу, «Без крові»? Наскільки ця опера інновативна? Чи свідомо були використані аналогічні з бартоківською «Синьою Бородою» виразові засоби?***

ПЕ Написання опери «Без крові» мало передусім практичне значення. Фактично, вона була створена, щоб виконувати функцію своєрідної прелюдії до «Синьої бороди». Відомо, що постановка камерної опери Бартока є проблематичною у всьому світі, і це пов'язано не лише з мовою (адже досвід показує, що угорську складно освоювати), а також з хронометражем: вона закоротка, щоб самотійно заповнити театральний вечір. Тому, було вирішено сторити оперу з аналогічним складом виконавців, щоб не приходилося замінювати музикантів оркестру тощо. В цьому плані, бездоганним є режисерська інтерпретація Дмитрія Чернякова в Гамбурзькій опері. За його версією, дві опери звучать без перерви, без антракту

РС ***Цікаво. Але ж, наскільки пригадую, сюжети двох опер нічого спільного між собою не мають...***

ПЕ На перший погляд, ці дві історії кардинально різні, однак, в обох випадках змальовуються відносини чоловіка та жінки. Дуже символічно, що в останній сцені «Без крові» герої направляються до кімнати в готелі. За версією Черняковського, саме з цього моменту, з фіналу попередньої опери, розпочинаються події опери Бартока: герої доходять не до кімнати готелю, а до замку Герцога Синя Борода.

РС ***Чи можете виділити з дванадцяти опер якусь центральну, наразі, найбільш значущу?***

ПЕ Одну конкретну виділити, мабуть, неможливо, так як кожна з опер є унікальною за тематикою, за стилістикою і, відповідно, кожна з них має свою публіку. Я ніколи не прагнув себе повторювати, чи винайти свій власний композиторський стиль. На моє переконання, в області жанру опери це недоречно, адже кожен новий сюжет диктує новий

унікальний набір виразових засобів.

РС ***І все ж, незважаючи на розмаїття та неповторність опер, чи можете назвати якусь хоча би одну характерну рису, яка супроводжує всю оперну творчість?***

ПЕ Очевидним є звернення передусім до жіночих образів. Музичне втілення внутрішнього світу жінки для мене завжди був цікавішим процесом, ніж створення якогось чоловічого портрету. Можливо, наразі просто ще не знайшов відповідного чоловічого образу.

РС ***Насправді, неймовірні психологічні портрети зустрічають в кожній з Ваших опер. Чи можна стверджувати, що подієвість при виборі сюжету відіграє другорядне значення?***

ПЕ Для мене найголовніше – наявність конфлікту в сюжеті, його максимальне драматичне втілення, на яке вже накладуються відповідні сюжетні події. Моя задача – зробити глядача співучасником дії, а не лише спостерігачем. Щоб публіка мала контакту з героями, співпереживала та реагувала на будь-які зміни сценічного дійства.

РС ***Буває, коли композитор не хоче відмовитися від своїх принципів та пише, в першу чергу, для себе. Чи можна сказати, що Ви пишете передусім для публіки? Чи приходиться багатьма жертвувати зі свого «композиторського»?***

ПЕ Ні про які жертви мова не йдеться, хоча й дійсно я пишу для публіки передусім. І вважаю, що інакше й бути не може в жанрах сценічного мистецтва. Можливо, моє переконання сягає ще з молодості, коли мені було років двадцять (чи навіть менше), і я тісно був пов'язаний з кіномистецтвом. Тому я моментально, навіть за диригентським пультом, навіть спиною до публіки відчуваю віддачу з зали і прекрасно розумію, наскільки я зумів залучити відвідувачів до дійства.

РС ***Дійсно приголомшливо, наскільки Вам майстерно вдаєть-***

ся щоразу створювати театральний опус, під час постановки якого всім цікаво, всі максимально залучені до дійства: актори, оркестранти і, як Ви підкреслювали, також публіка.

ПЕ Знову ж таки, це все досвід співпраці з кіномистецтвом. Коли мова йдеться про акторів-вокалістів, то переважно мені щастить орієнтуватися на конкретного артиста при створенні партій героїв, з яким заключаємо контракт. Однак, бувають також знайомства з артистами прямо під час першої репетиції. Це теж цікавий досвід, адже є можливість почути несподівану інтерпретацію своєї музики, як музичну, так і психологічну.

РС ***Наскільки Ви втручаєтесь в сам процес постановки, режисерську роботу, сценічну гру?***

ПЕ Раніше старався максимально контролювати цей процес, однак, з того нічого позитивного не виходило (*сміється*). Роль режисера за останні десятиріччя кардинально змінився. Тепер він є співавтором, творцем, має власне бачення й концепцію конкретного сценічного твору. Композитору це досить важко пережити, однак, після того, як партитура готова, опера, будучи сентетичним твором мистецтва, перестає бути суто композиторською власністю. Вона потрапляє до рук спеціалістів, художників різного напрямку.

РС ***Невже завжди вдається уникнути конфлікту?***

ПЕ Конфлікти трапляються, безперечно. Допустимо, незважаючи на моє неабияке задоволення режисерським рішенням щодо моєї останньої опери Чернявським, в ході співпраці виникало багато серйозних проблем. Найперша й найголовніша була - сприйняття новели Барікко, його героїв, зовсім по-різному. В моїй опері головна героїня (яка в партитурі так і значиться - *Жінка*) отримала надзвичайно динамічну роль, з рішучим характером, вона повинна була домінувати і вести за собою *Чоловіка*. Мої творчі погляди не співпали з концепцією Чернявського, який у *Чоловікові* прагнув віднайти характерні риси Синьої Бороди, героя бартоківської

опери, йому віддати ведучу роль, щоб потім опери логічно слідували *attaca*, про що я вже сьогодні згадував.

РС ***Як же складно знайти компромісу в такому творчому колективі!***

ПЕ Особливо багато має пожертвувати композитор. Якби я знав наперед ідею Чернявського, я би зовсім іншим ритмом, іншим музичним характером наділив би героїню «Безв крові». Адже першотворцем характерів в опері є саме композитор.

РС ***Не лише людських характерів, а й атмосфери, звучання різних місць і просторів..***

ПЕ Саме так. В цьому плані, мені надзвичайно пощастило з Юшіо Амагацу, режисером моєї першої повномасштабної опери, «Три сестри». Це була перша опера, яку поставив японський маестро. Він відомий у світі як хореограф естетики *буто*. Для Амагацу головним завданням було створити особливу атмосферу та єдність сцени мінімальними засобами. В результаті, глядачів-слухачів зустрічає аскетична сцена, сповнена символами, головним серед яких є *трикутник*. І тут ідеться мова не лише про трійку сестер: хто уважно читав Чехова, той помітив, що кожен з героїв в певний момент опиняється перед вибором між двома *чогось*, в своєрідному трикутнику. Амагацу вдалося на сцені розташувати героїв так, щоби щоразу явними були всі трикутні співвідношення.

РС ***Звучить неймовірно. І постановка дійсно вражає глибиною...***

ПЕ Після кількох репетицій я спитав у Амагацу «Як тобі вдасться настільки відчувати те, що я хотів передати цією музикою?», на що він скромно відповів: «Я не відчуваю, все в партитурі написано» (*сміється*). І дійсно, я навіть виписував дрібними буквами в партитурі кількість кроків, яку має зробити конкретний актор при виході на сцену. Це все практичні моменти, щоб розуміти, скільки музики треба компонувати для виходу герою. Інша справа, що далеко не кожен режисер буде перейматися такими «дрібничками».

- РС* **Також вже давно хотіла запитати Вас про процес пошуку лібрето, сюжетів до опер. Вони всі різноматні у Вашому доробку, розглядаються найрізноманітніші культури. Яким чином Ви знаходите матеріал? Чи, можливо, він знаходить Вас?**
- ПЕ* Пошук сюжету – така ж кропітка робота, як і компонування музики. Ми з дружиною надзвичайно багато читаємо, відштовхуємось від певної тематики та поринаємо в пошуки сюжету. Історія, в першу чергу, має відповідати можливостям театру (кількості акторів, оркестрантів і т.д.), від якого поступає замовлення.
- РС* **І все ж буває, коли сюжет знаходить Вас. В книзі Амараля читала про випадок з «Ангелами в Америці».**
- ПЕ* Звичайно, бувають винятки. До масштабної п'єси Кушнера, мабуть, я би не звернувся, якби не *почув*, читаючи її під час одного довгого перельоту.
- РС* **Хочу також задати питання, яким Вас, підозрюю, часто турбують: чи варто очікувати в майбутньому угорськомовну оперу від Етвеша?**
- ПЕ* Питання логічне, часто його задають, обіцяти, на жаль, нічого не можу. Тут знову ж таки треба згадати оперу Бартока, в якій музичне втілення досить специфічної угорської мови є ідеальним. Барток є взірцем, тож всі решта угорськомовні вокальні опуси автоматично підлягають порівнянню з ним. Щоразу, коли я сам експериментую з угорським текстом, ловлю себе на тому, що ці всі мотиви, інтонації вже десь чув. І прекрасно розумію, де і в кого саме.
- РС* **Тому простіше з іноземними мовами..**
- ПЕ* Це дійсно цікаво, але коли мова не рідна, то звертається увага на такі інтонаційні особливості, не помітні носіям.
- РС* **В будь-якому випадку і будь-якою мовою, з нетерпінням чекає на нові театральні опуси Петера Етвеша! Безмежно вдячна за цікаву та натхненнерозмову**

Додаток Г Нотні приклади

Нотний приклад №1

Партитура камерної опери Петера Етвеша «Харакірі»
(G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin)

Harakiri

Szene mit Musik

Peter Eötvös
(* 1944)

1.1

RECIT. **f** sh(i)ki:tuou o wa:u:mai wo ka:su:ta noni so no sh(i)tan:i:aru ta:ta (k)tsu:bu no en dō uane o ...

1.2

RECIT. **p** sh(i)ki:tuou o wa:u:mai wo ka:su:ta noni so no sh(i)tan:i:aru ta:ta (k)tsu:bu no en dō uane o ...

1.3

NARRAT.

... aber eine einzige Bitte sogar unter sieben Missetaten...
... but a single plea even under seven misdeeds...
... de a borțoșzenă în mizericordă alături...

1.4

RECIT. **pp** sh(i)ki:tuou o wa:u:mai wo ka:su:ta noni so no sh(i)tan:i:aru ta:ta (k)tsu:bu no en dō uane o ...

attacca
subito

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved
Tutti i diritti riservati

Sy 3225/01

©1997 by G. Ricordi & Co.
Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin
ISMN 979-0-2042-3225-3

8.2. 8.3. 8.4.

RECIT. mi o no ri da shi te mi ta

NARRAT. lehne mich aus dem Fenster, and I lean out of the window, és kinézek az ablakon.

HOLZ-HACKER (Flöte folgen)

1. *ZEITLOS*
dolcissimo
schwebend
pppp

2. *ord.*
esp.
ord. dolcissimo
schwebend
pppp

V.

9.1. [Füreinander] 9.2. 9.3. 9.4. 9.5. 9.6. 9.7.

RECIT. omote niva - yūbe tanan de o ita ta yū shi ga chōdo kitakoro datta

NARRAT. die Larzasi (ich habe es noch abends bestellt) the light jerry (I ordered the beer by telephone) a szabony (meg este rendeltem szilárdon)

HILZ-HACKER

1. *a tempo*

2. *pp* *ff* *mp* *p*

vibr. *percutiv.* *pppp* *articulato*

G.P.

G.P.

G.P.

G.P.

auf gol 8yértek!

20 8

10 4

M. MURRAY

10.1 [voneinander]

RECIT. wa ta shi wa

NARRAT. Die erste Matruze habe ich meiner Mutter zurückgebracht. Die zweite Matruze hat mir mein Onkel mitgebracht. Vaszawien sa ebto maruok de ayamaik.

HOLZ-HACKER (im dieser Position bleiben) f

1. +SINGEN +SINGEN pp

2. (nur LUFT) (scharf) pp

(das schüt auf den Klöste stehen und sofort weiter)

iff ichite

11.1 [ANEinander]

RECIT. hi ma i me wa

NARRAT. die zweite Matruze meiner Frau. the second matruze to my wife. a matruok maruok a folegennok.

HOLZ-HACKER f

1. ZEITLOS (abstellen) 0 < pp +SINGEN +SINGEN +SINGEN pp

2. pp f

12.1 [AUFeinander]

RECIT. san wa i me wa

NARRAT. die zweite Matruze meiner Frau. the second matruze to my wife. a matruok maruok a folegennok.

HOLZ-HACKER f (aufstellen)

1. pp p pp pp

2. pp pp

17.3
(pendant)

17.4

17.5

17.6

RECIT.

NARRAT.

HOLZ-
HACKER

möglichst legato
Tonlänge variieren

1. *mf*

2. *pp* *mf*

f *mf* *pp* *f* *mf* *f*

17.7

17.8

18.1

18.2

18.3

RECIT.

NARRAT.

HOLZ-
HACKER

1. *ppp*

2. *pp* *ppp*

19.3

RECIT.

NARRAT.

HOLZ-
HACKER

1. *(ca. doppeltes Tempo)*
sim.

2. *(ca. doppeltes Tempo)*
ppp = pp sim.

19.4

RECIT.

NARRAT.

HOLZ-
HACKER

1. *ZEITLOS*
echoton
pp, delictissime

2. *SEHR LANG*
ppp

19.5

19.6

sehr langsame Schwebung
in Länge wie möglich

ppp cresc. bis max.

Sy 3225/01

20.1 [Zueinander]

RECIT.	20.2	20.3	20.4
NARRAT.			
HOLZ-HACKER	G.P. mf p	G.P. p	(40x) p
1.	f	pp sf	f
2.	pp	pp	pp

die () dauert so lange, bis der Reihacker das letzte Holz (langsam) auf den Klotz gestülpt hat

+ SINGEN

+ SINGEN

RECIT.	20.5	20.6	20.7	20.8
NARRAT.				
HOLZ-HACKER	(4x) p	(10x) pp	(2x) pp	(2x) pp
1.	pp sf	ord.	p < f	p
2.	ppp	pp	pp	ppp

langsame Schwab.

langsame Schwab.

+ SINGEN

ord.

ord.

Нотний приклад №2

Партитура камерної опери Петера Етвеша «Радамес» (уринок)

SCHOTT, Mainz

Radames
Kammeroper

Die Partitur ist in C notiert.

1.1 FILMREG.: ...and are wondering how you got here.

1.2 OVERTURE I.

Peter Eötvös
(*1944)

The musical score is for the Overture I of the chamber opera Radames. It is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 63. The key signature has one flat (B-flat). The score includes the following parts:

- SCHAUSPIELER (Actor):** Vocal line starting with a rest, then singing "O ter - ra ad - di - o ad -".
- THEATER-REGISSEUR (Theater Director):** Vocal line starting with a rest, then singing "O ter - ra ad - di - o ad -".
- S.-Sax. in B:** Instrumental line with dynamics *f* and *sim.*
- Horn in F NB.:** Instrumental line with dynamics *f* and *sim.*
- Tuba:** Instrumental line with dynamics *f* and *sim.*
- E-Piano:** Piano accompaniment for E-Piano, Epno+Vibes, Strings, and Ped. (Pedal). Dynamics include *f*, *mf*, and *sfz*. A *Sost. Ped.* (Sostenuto Pedal) marking is present at the bottom.

NB. The French Horn in dynamics as well as in character is to support the vocal part of the SCHAUSPIELER.

1.3 FILMREG.

SCHAUSPIELER
THEATREG.
S.-Sax.
Hn.
Tba.

di - o val - le di...
di - o val - le di...
f *mf*
f *mf*
mf *f*

FILMREG.: ...and don't know how you got here.

2.1 OVERTURE II.

SCHAUSPIELER
FILMREG.
S.-Sax.
Hn.
Tba.

ff
"Sog - no di gau - dio,
f
"Sog - no di gau - dio,
f *sim.*
f *sim.*
ffz *Sost. Ped.*

2.2 FILMREG.

SCHAU-SPIELER
FILM-REG.
S.-Sax.
Hn.
Tba.

che in do - - lor sva-..."

che in do - - lor sva-..."

f *mf*

f *mf*

mf *f*

4

2.3 FILMREG.: ...and you bend down to him, no?

3.1 OVERTURE III.

(♩=76) *ff* (ev. oktav tiefer)

SCHAUSPIELER

OPERNREG.

S.-Sax.

Hn.

Tba.

"si schiu - de il ciel e
(die Textartikulation übertreiben, die Tonhöhen tonlos markieren)

"si schiu - de il ciel e

f *f* *sim.* *sim.*

f *ff*

(♩=76)

ffz *Ped.* *Sost. Ped.*

SCHAUSPIELER

OPERNREG.

S.-Sax.

Hn.

Tba.

l'al - me er - ran..."

l'al - me er - ran..."

f *p* *f* *p*

mf *f*

p *Sost. Ped.*

3.2 OPERNREG. 3.3 FILMR.: ...towards each other again, again.

4.1

4.2 OP.-REG.

(♩=90)(RADAMES in Heldenpose)

f (heroisch)

SCHAU-SPIELER
se quel gue - rrier io fos - si,

S.-Sax. *dolce*
p *pp* *f* *pp*

Hn. *f*

Tba. *dolce* Flatt. ord.
mf *pp* *f* *p*

(♩=90)
(mit r.H. dirigieren)

Epno+Strings *mf* *pp*

(8) Sost. Ped. Ped.

4.3 OPERNREG.

4.4 OP.-R.

SCHAU-SPIELER
se il mio sog - no si av - ve - ras se!

S.-Sax. *pp* *pp* *ppp*

Hn. *mf* *p*

Tba. *p* *pp*

8^{vb} *p* *pp* *pp* *p*

8^{vb} *pp* *p*

8^{vb} *pp* *p*

attaca sub.

5.1 (♩=90)
(RADAMES in Heldenpose)

ff

SCHAUSPIELER
un e - ser - ci - to di pro - di da me gui -

S.-Sax.
f p f pp f pp f pp pp p

Hn.
f

Tba.
fp 8^{vb} *p fp p*

(♩=90)

5.2 OP.-REG. **5.3** FILM-REG.

SCHAUSPIELER
da - to, e la vi - tto - ria,

S.-Sax.
pp p f p pp

Hn.

Tba.
p pp mf pp "f" pp

p pp

8^{vb}
Ped.

5.4
FILM- und
OPERN-REG.

SCHAU-SPIELER

S.-Sax.

Hn.

Tba.

8^{vb}

8^{vb}

G.P.

G.P.

G.P.

G.P.

e il plau - so di Men - fi tu - tta!

pp p pp p < f p f p < ff

p pp p f sub. p < f

p f f

OPERNREG.: ff - decrescendo - p - diminuendo - morendo

6.1 (♩=72-88)

SCHAU-SPIELER

S.-Sax.

Hn.

Tba.

8^{vb}

vibr.

ord. 3

pur ti ri - ve_ ggo, mia dol - ce

pp dolce ppp p > pp

pp (♩=72-88) p > pp

p

(8)

SCHAUSPIELER

A - i da... a te dap - pres -

S.-Sax. *leggiro* *vibr.* *ppp* *ppp < pp* *p*

Hn. *ppp* *pp* *p*

Tba. *leggiro* *pp* *p*

(8)----- | *8^{va}* >----- |

6.2 OPERNREG.

SCHAUSPIELER

so l'a - mor mi gui - da... te so - la,

S.-Sax. *pp* *leggiro* *ppp* *ord.* *p < f p < f*

Hn. *pp* *leggiro* *ppp* *p < f p < f*

Tba. *pp* *leggiro* *p < f p < f*

6.3 FILMREG.

SCHAUSPIELER
A - i - da... gli Dei m'a - scol - ta -

S.-Sax. (seufzend) *p f pp f f*

Hn. *f*

Tba. (seufzend) *p f pp f f*

6.4 FILMREG. 6.5 FILMREG.

SCHAUSPIELER
no, tu mia sa - ra i. ord.

S.-Sax. *pp ppp*

Hn. *p*

Tba. *pp ppp*

ppp

pp sfz Sost.
Ped.
attacca sub. 7.1

7.1 (♩=100) (leicht, wichtigsagend)

THEAT.-REG. Ei - ne un - mit - tel - bar per - sön - li - che Aus - sa - ge

TH.-R. (Eng.) A di - rect - ly per - so - nal state - ment a - bout hu - man ex -

(light, importantly)

(♩=100)

in *Sost. Ped.* halte bis **8.1**

THEAT.-REG. ü - ber mensch - li - che Er - leb - nis - se ist heu - te nicht mehr

TH.-R. (Eng.) pe - ri - ence is no long - er po - ssi - ble. It's all

f

THEAT.-REG. mög - lich. Sie al - le sind aus - ge - lei - er - te Späs - se.

TH.-R. (Eng.) trite, old pranks. That a work to - day e - mer - ges de -

(nachdenken) (leise) (*p*)

(thinking on) (♩=90)

(♩=90)

THEAT.-REG. Dass ein Werk heu - te, trotz die - ser Un mög - lich - keit,

TH.-R. (Eng.) spite _____ this im - po - ssi - bi - li - ty or e - ven as an ex -

THEAT.-REG. o - der viel - leicht ge - ra - de als Aus - druck der Un - mög - lich -

TH.-R. (Eng.) pre - ssion of fu - ti - li - ty is sad _____ and

E-Pno. *f* Ped. _____

THEAT.-REG. keit doch ent - steht, ist trau - rig - he -

TH.-R. (Eng.) he - ro - ic and par - o - dis - tic. [go to next page]

E-Pno. *f* [English version only] Ped. _____

7.2 FILMREG. **(♩=80)** *f*

(sucht das richtige Wort)

THEAT.-REG. ro - isch und pa - ro - dis - tisch. Ent - schei _____ dend

12

THEAT.-REG. *ist a - ber dass die Pa-ro-die nach i-nnen und nicht ge*

TH.-R. (Eng.) *De - ci - - - sive is how - e - ver that the par - o - dy bites its*

f *fp* *gliss.*

(♩=80)

THEAT.-REG. *gen et - was Aus - sen - ste-hen-des wirkt. In*

TH.-R. (Eng.) *own tail and does not have re-le-vance to the ex - ter - nal world. In*

7.3 FILMR. (♩=90)

THEAT.-REG. *dei - ner Rol - le lacht die Kunst sich selbst aus, weil*

TH.-R. (Eng.) *your role Art is laugh - ing its head off, as it is con - stant - ly ob - sessed*

(leicht) *(schimpfend)*

(light) *(annoyingly)*

THEAT.-REG. *— sie noch im-mer mit sich selbst be-schäf-tigt ist [pi -----> u] weil Le -*

TH.-R. (Eng.) *with it - self and on - ly [pi -----> u] im i tates —*

(flüsternd-pfeifen) *(whisper-whistle)*

(♩=100)

THEAT.-
REG.

TH.-R.
(Eng.)

E-Pno.

> p

7.4 FILMREG.: -come on! at me,... ...It's serious now.

ben und Tod nur i-mi-tiert.

Life and Death.

in *Sost. Ped.* halten bis 8.1

8.1 1.x (♩=104)
 8.4 2.x (♩=112)
 8.6 3.x (♩=120)

(AIDA)

SCHAUSPIELER
 Ri - tor - na vin - ci - tor!

S.-Sax.
f

Hn.
f

Tba.
f

8.2 FILMR. 8.5 TH-R. 8.5 OP.-R.
 8.3 TH-R. OP.-R.

1. 2. 3.

E-Pno.
 1.x (♩=104)
 2.x (♩=112)
 3.x (♩=120) (E-pno nur bei 3.x 1. und 2.x tacet)

1. 2. 3.

8^{2♭} *p* 8^{2♭}...

(♩=160) 8.3 *ff*
 THEAT.-REG.
 Nein, oh - ne Ka-me-ra!

(♩=160) 8.5 *f* *mf*
 Noch - mal, mit Ka-me-ra!

TH.-R. (Eng.)
ff *f* *mf*
 No, with - out cam - e - ra! Re - peat with cam - e - ra!

OPERNREG.: - morendo

9.1 (♩=84)
(RADAMES)

SCHAUSPIELER
A - i - da, o - ve sei tu? Ciel!

S.-Sax.
p < > *< f* *pp* > *pp* < *p*

Hn.
mf *fp* *mf* *mf* *p*

Tba.
p < > *< f* *pp* > *pp* < *p*

E-Pno.
8^{vb}.....

9.2 FILM-REG. *p*

9.3 FILM-REG.

9.4 FILM-REG. *p*

9.5 FILM-REG. *mf* *f*

9.6 OPERN-REG.

SCHAUSPIELER
A - i - da! Tu, in ques - ta tom - ba!

S.-Sax.
pp < *p* *pp* *pp* *f* < *ff*

Hn.
pp *pp* *pp* *mf* *f* *fpp*

Tba.
pp < *p* *pp* *pp* < *ff*

E-Pno.
ff > *pppp*
8^{vb}.....
Ped.

Нотний приклад №3

Пролог до опери Петера Етвеша «Три сестри» (клавір, Ricordi)

P. EÖTVÖS

ТРИ СЕСТРЫ / DREI SCHWESTERN

(А. Чехов, А. Tschechow)

Deutsche Übersetzung : Alexander Nitzberg

No. 1

Пролог . Prolog

со сцены звучит гармоника
 von der Bühne hört man Akkordeonklänge

Ольга, Маша, Ирина, Наташа
 Olga, Mascha, Irina, Natalascha

♩ = 96 (Akkordeon - Solo) ♩ = 144 in rilievo

mp *pp* *p* *ppp* *mp* *pp*

p *ppp* *mp* *pp*

p *ppp* *mp* *pp*

♩ = 88 **♩ = 76** rub.

Оль.
Ol.

Мне ка-жет-ся, е-щё не-мно-го, и мы уз-на-ем, за-
 Es fehlt nicht mehr viel, und wir werden er-fah-ren, den
 Mnje ka-shet-sja je-schtscho nje-mno-go, i my uf-na-jem, sa-

Ма.

ка-жет-ся, е-щё не-мно-го, и мы уз-на-ем, за-
 fehlt nicht mehr und wir werden er-fah-ren, den
 ka-shet-sja viel, je-schtscho nje-mno-go, i my uf-na-jem, sa-

Ир.
Ir.

ка-жет-ся, е-щё не-мно-го, и мы уз-на-ем, за-
 fehlt nicht und wir werden er-fah-ren, den
 ka-shet-sja je-schtscho nje-mno-go i my uf-na-jem, sa-

♩ = 88 **♩ = 76** rub.

I.

p. *mp* *pp* *mf* *p* *ppp* *p* *fl.* *mf*

II.

p *pp* *pp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

rubato ♩ = 80 parlando pp

8

Оль.
Ol.

-чен жи - вен, за - - че _____ м стра - да - ен. вре-
Sinn des Seins, den Sinn _____ m des Lei - des. kommt,
-tschem shi - wjom, ja - - - - tsche _____ m stra - da - jem. wre -

(non dim.) pp

Ma.

-чен жи - вен, за - - че _____ м стра - да - ен. вре-
Sinn des Seins, den Sinn _____ m des Lei - des. kommt,
-tschem shi - wjom, ja - - - - tsche _____ m stra - da - jem. wre -

(non dim.) pp

Ир.
Ir.

-чен жи - вен, за - - че _____ м стра - да - ен. При - - дёт вре-
Sinn des Seins, den Sinn _____ m des Lei - des. Die Zeit kommt,
-tschem shi - wjom, ja - - - - tsche _____ m stra - da - jem. Pri - - djot wre -

rubato ♩ = 80 parlando

8

I

mf

fp

pp

mf

pp

fp

pp

fp

pp

II

(8)

ppp

ppp

pp

ppp

ppp

ppp

11

Оль.
Ol.

--- ня, и всё уз -- на -- -- ем для че-го э-ти стра-
 --- und wir wer-den er-fah -- -- ren, was die Ur -- sa-che der
 --- -mja, i wsjo uf -- -- na -- -- jem, dlja tsche-wo e-ti stra-

Ma.

--- ня, и всё уз -- на -- -- ем для че-го э-ти стра-
 --- und wir wer-den er-fah -- -- ren, was die Ur -- sa-che der
 --- -mja, i wsjo uf -- -- na -- -- jem, dlja tsche-wo e-ti stra-

Ир.
Ir.

--- ня, и всё уз -- на -- -- ем для че-го э-ти стра-
 --- und wir wer-den er-fah -- -- ren, was die Ur -- sa-che der
 --- -mja, i wsjo uf -- -- na -- -- jem, dlja tsche-wo e-ti stra-

11

pp *pp* *p*

11

pp *pp*

$\text{♩} = 69$ parlando, poco rubato

16 (non cresc.)

Оль.
Ol.

-да - - - ни... но стра-да - ни - я на-ши пе - рей - дут
Lei - - - den, und aus un - s'rem Lei - de wird Freu - - de
-da - - - ni... No stra - da - - ni - - ja na - schi pe - - rej - - - dut

(non cresc.)

Ma.

-да - - - ни - - - - я, стра-да - ни - я на-ши пе - рей - дут
Lei - - - den ist, und aus un - s'rem Lei - de wird Freu - - de
-da - - - ni - - - - ja, stra - da - - ni - - ja na - schi pe - - rej - - - dut

Ир.
Ir.

-да - - - ни - - - - я, стра-да - ни - я на-ши пе - рей - дут
Lei - - - den ist, und aus un - s'rem Lei - de wird Freu - - de
-da - - - ni - - - - ja, stra - da - - ni - - ja na - schi pe - - rej - - - dut

$\text{♩} = 69$ parlando, poco rubato

16

I

II

pp p mp ppp

fl. mf mf

poco rall. ♩ = 63

21

Оль.
Ol.

в ра - дость для те - х, кто бу - дет жи - ть пос - ле
sprü - hen für all' die spä - ter Le - ben -
wra - dostj dja te - ch, kto bu - djet shi - tj pos - le

Ma.

в ра - дость для те - х, кто бу - дет жи - ть пос - ле
sprü - hen für all' die spä - ter Le - ben -
wra - dostj dja te - ch, kto bu - djet shi - tj pos - le

Ир.
Ir.

в ра - дость для те - х, кто бу - дет жи - ть пос - ле
sprü - hen für all' die spä - ter Le - ben -
wra - dostj dja te - ch, kto bu - djet shi - tj pos - le

poco rall. ♩ = 63

21

I

21

pp mf p mf pp

ppp pp mf

II

21

pp ppp

25 *p*

Оль.
Ol.

нас и по - ня - ну - т доб - рым сло - вом
- den, und sie wer - den uns noch dank - bar
nas i ro - mja - nu - t do - brym slo - wom

(pp) *pp* *p*

Ма.
Ma.

нас и по - ня - ну - т доб - рым сло - вом
- den, und sie wer - den uns noch dank - bar
nas i ro - mja - nu - t do - brym slo - wom

(pp) *pp* *p*

Ир.
Ir.

нас и по - ня - ну - т доб - рым сло - вом
- den, und sie wer - den uns noch dank - bar
nas i ro - mja - nu - t do - brym slo - wom

25

p

pp

con Ped. →

clar.

25

29

Оль.
Ol.

те — х, кто
sein, und
te — ch, kto

те — перь.
an — uns ...
te — — pjer

Ma.

те — х,
sein,
te — ch,

жи — — — — вё_т
den — — — — ken ...
shi — — — — — wjo_t

О,
Oh,
О,

Ир.
Ir.

те — х,
sein,
te — ch,

жи — — — — вё_т
den — — — — ken
shi — — — — — wjo_t

те — перь.
an — uns ...
te — — pjer.

29

pp (pizz.)

mf

p

f

pp

29

p

$\text{♩} = 120$ addolorato (trauernd)

34 *lunga* *pp secco* *lunga*

Оль.
Ol. *lunga* *p* *lunga*

Как и - гра - ет му - - зы - ка !
wie die Tö - ne klin - - ge - - [п].
Kak i - gra - - jet mu - - - - - ю - - ка !

Ma. *lunga* *p* *lunga*

-(o) _____ как и - гра - - ет му - - зы - ка ! O -
-(oh) _____ wie die Tö - - ne klin - - ge - - [п]. Sie
_____ kak i - gra - - jet mu - - - - - ю - - ка ! A - -

Ир.
Ir. *lunga* *pp secco* *lunga*

Как и - гра - ет му - - зы - ка !
wie die Tö - ne klin - - ge - - [п].
Kak i - gra - - jet mu - - - - - ю - - ка !

$\text{♩} = 120$ addolorato

34 *lunga* *lunga*

I *p* *pp* *p* *pp*

con Ped. sempre

II *pp* *ppp*

38

Оль.
Ol.

Лица

О - ни у - хо - дят от нас,
Sie ge - - - hen, von uns da - hin.
A - - ni u - - cho - - - - - djat ot nas.

Ма.
Ma.

Лица

-ни у - хо - дят от нас, о -
ge - hen, sie ge - - - hen von uns da - hin. Der
-ni u - - cho - - - - - djat ot nas. A - -

Ир.
Ir.

Лица

О - ни у - хо - дят от нас,
Sie ge - - - hen von uns da - hin,
A - - ni u - - cho - - - - - djat ot nas.

38

I

p *pp* *p* *pp*

— Ped. —>

38

II

42 *линда*

Оль.
Ol.
о - дин у - шёл, у - шёл, у - шёл.
...Ei - - - ne ging, er ging, er ging.
A - - - din u - - - -schjol, u - - - schjol, u - - - schjol.

Ма.
линда
-дин у - шёл, сов - сем, сов - сем и
Ei - - - ne ging, von uns, von uns für
-din u - - - -schjol, saw - - - sjem saw - - - sjem i

Ир.
Ir.
о - дин у - шёл, у - шёл, у - шёл.
...Ei - - - ne ging, er ging, er ging.
A - - - din u - - - -schjol, u - - - schjol, u - - - schjol.

42 *линда*

I
p pp p pp

Ped. →

42 *линда*

II
pp ppp

♩ = 104

46

Оль.
Ol.

Ма.

Ир.
Ir.

лига

лига

pp

на - всег - да, _____ и на-всег- да. _____
im - mer fort. _____ für im-mer fort. _____
na - -wsjeg-- da, _____ i na-wsjeg- da. _____

лига

♩ = 104

46

лига

ppoco

sf

pp

mp

Ped.

♩ = 104

46

pp

pp

55 *f* (тен.) *pp* *f* *sub. pp*

Оль.
Ol.

- сло — ни — на — ни — ен,
Er — in — ne — rung,
spo — mi — па — ni — jem,

(*pp*) *sub. pp*

Ма.
Ma.

-ся о — дни на —
ganz al — lein und —
sja a — dni на —

(*pp*) *f* *sub. pp*

Ир.
Ir.

-до ра — бо — тать,
-ben, ar — bei — ten,
do ra — bo — talj,

55 *pp* *fl.* *mf* *pp* *p*

Ped. *mf*

55 *f* *p*

II

59

Оль.
Ol.

для нас на - - - - - чне - - - - - тся
und für uns be - - - - - ginnt
dija nas na - - - - - tschnjo - - - - - tsja

Ма.

- чнём на - - - - - шу жизнь сно - - - - -
le - - - - - ben von neu - - - - - et,
- tschnjom na - - - - - schu shj'n sno - - - - -

Ир.
Ir.

толь - - - - - ко ра - - - - - бо - - - - -
nur noch ar - - - - - bel - - - - -
tol - - - - - ko ra - - - - - bo - - - - -

59 *p*

59 *pp*

59 *pp*

The musical score consists of three vocal staves and two piano accompaniment staves. The vocal parts are for Olya (Ol.), Ma, and Ir. The piano parts are labeled I and II. The score includes Russian and German lyrics. The tempo is marked 'Ир.' (Allegretto). Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. There are also trills and accents marked in the piano parts.

69

Оль.
Ol.

нет — — — — — во — — — — — спо — — — — — ни — — — — —
 wird — — — — — zur — — — — — Er — — — — — in — — — — —
 njet — — — — — wo — — — — — -spo — — — — — mi — — — — —

Ма.

— — — — — ста — — — — — нем — — — — — ся — — — — — о — — — — —
 blei — — — — — ben — — — — — ganz — — — — — al — — — — —
 sta — — — — — njem — — — — — -sja — — — — — a — — — — —

Ир.
Ir.

жить, — — — — — на — — — — — до — — — — — ра — — — — —
 nur — — — — — le — — — — — ben, — — — — — ar — — — — —
 shilj, — — — — — na — — — — — do — — — — — ra — — — — —

69

mf = p

mf

mf = p

mf

69

mf

mf

m.d. X

m.d. X

(на заднем плане коротко появляется Наташа со свечой)
 (hinten, ganz kurz, erscheint Natascha mit einer Kerze)

73 *f* *mf*

Оль.
Cl.

-на - - - - ем, для нас на - - - -
 -ne - - - - rung, und für uns
 -na - - - - jem, dja pas nas na - - - -

f *mf*

Ma.

-дни на - - чнён на - - - - шу
 -lein und le - - - - ben - - - - von
 -dni na - - tschnjom na - - - - schu

f *mf*

Ир.
Ir.

-бо - - - - тать толь - - - - ко
 -bei - - - - ten, nur - - - - noch
 -bo - - - - tatj, tol - - - - ko

73 *f* *mf* *mf* *mf*

sax.

f *p* *mf*

73 *f* *mf* *mf* *f*

mf (—)

77

Эль.
Ол.

но - ва - я
be - ginnt ein neu - es
- tschnjot - sja no - wa - ja

Ма.

жизнь сно ва на - ша
neu em, und un - ser
shijn sno wa na - scha

Ир.
л.

ра - бо тать, на - до
ar - bei - ten, nur noch
ra - bo - tatj, na - do

77

I

77

II

(Имя)

81

Оль.
Ol.

жизнь,
Sein,
shijn,
(Имя)

жизнь,
Sein,
shijn,
(Имя)

Ма.

жизнь,
Sein,
shijn,
(Имя)

жизнь,
Sein,
shijn,
(Имя)

Ир.
Ir.

жить,
sein,
shitj,

жить,
sein,
shitj,

81

mf = *f* = *pp* *p* = *mf*

81

f *pp* *p* *ff* *mf* *pp* *f*

85 (мемо)

Оль.
Ol.

жизнь.
Sein.
shijn.

(мемо)

Ма.

жизнь.
Sein.
shijn.

(мемо)

Ир.
Ir.

жизнь.
sein.
shijj.

85

I

pp

p

f

pp

85

II

f

p

f

p

89 (♩ = 40)

Opb.
Cl.

Ma.

Up.
lr.

I

II

mf

p

attacca № 2

Нотний приклад №4

Сцена 4 з опери Петера Етвеша «Ангели в Америці» (партитура, SCHOTT)

Scene four

PRIOR's room: PRIOR, LOUIS, A VOICE (ANGEL)

♩ = 72

A VOICE (Angel)

PRIOR

LOUIS

Louis guitar scord.

Guit. (LOUIS)

Flute 1-2 alto

Clarinet 1-2 in A/2, in Eb

Saxophone 1 (A-Bar.)

Saxophone 2 T

Trumpet (in B)

Trombone

Percussion 1

Percussion 2

Guitar

El. Guitar

Violin con sord.

4 Viola con sord.

3 Violoncello con sord.

2 Double bass

LOUIS

Guit. (LOUIS)

Guit.

af - ter - life, e - ven that it e - xists. I don't think much ab - out

22 $\text{♩} = 72$ $(\text{♩} = 112)$ *pp*

LOUIS see it as a per-pe - tu - al rai - ny Thurs - day af - ter - noon, in March Dead *pp*

Guit. (LOUIS) *p* *pp* *p* *poco sf*

Fl. 1-2 alto *a2* *pp*

Cl. 1-2 in A *a2* *pp*

B.cl. *pp*

Sax. 1 Bar. *pp*

Sax. 2 T *pp*

Tr. *cup* *pp*

Tbn. *cup* *pp*

Perc. 1 (Vibr.) *p* *pp* *p*

Perc. 2 (Mar.) *pp* *p*

Guit. *p* *pp* *p* *poco sf*

El. Guit. *pp* *p*

Cel. *pp*

Ham. L. *pp*

VI. *s. p. div.* *pp* *s. p. div.*

Va. *s. p. div.* *pp* *ord. tr.* *f* *s. p. tr.* *pp*

Vc. *(s. p.)* *pp*

Db. *pizz.* *mf* *p* *arco* *fp*

29 **PRIOR**

PRIOR Eee - ugh... Dead leaves... The po - int, dear, the po-int...

LOUIS leaves...

Fl. 1-2 a2

Cl. 1-2 in A a2

B.cl. *pp*

Sax. 1 Bar. *p*

Sax. 2 T. *p*

Tr. *cup* *p*

Tbn. *cup* *p*

Perc. 1 29 (Vibr.) *p* *pp* *p* *pp* *p*

Perc. 2 (Mar.) *pp* *p* *pp*

El. Guit. *mp* *p* *mp* *pp* *p*

Cel.

Ham.L. *p*

Vl. 29 1. Solo *s. p.* *p* *f* tutti *div.* *p* *pp* ord. pizz. *p*

Va. ord. *tr.* *p* *s. p.* *div.* *p* *pp* *tr.* ord. pizz. *p*

Vc. (s. p.) (non trem.) *pp* *p* *pp* *pp* pizz. ord. *p*

Db. (pizz.) (arco) *mf* *fp*

54 088

(♩ = 72)

35 LOUIS *p* *pp* *p*

That it should be the ques - tions and shape of a life. its to - tal com - ple - xi - ty

Guit. (LOUIS) *sf secco* *sf* *sf*

Fl. 1-2 alto *sf* *mf*

Cl. 1-2 in A *fpp* *fpp*

B.c.l. *p*

Sax. 1 Bar. *sf* *p*

Sax. 2 T *sf* *p*

Tr. cup *sf* *mf*

Tbn. cup *sf* *mf*

Perc. 1 35 (Vibr.) *sf secco* *p*

Perc. 2 (Mar.) *p* *fp*

Guit. *sf secco* *sf* *sf*

El. Guit. *sf*

Va. 35 *tutti* *pizz.* *arco* *s.p.* *tr.* *p*

Db. *sf*

39

LOUIS
ga-thered, ar-ranged and con-si-dered, wich mat-ters in the end, not some stamp of sal-

Guit. (LOUIS)
sf

Fl. 1-2
alto
pp

Cl. 1-2
tr
pp

B.c.l.

Sax. 1
Bar.
mf

Sax. 2
T
mf

Tr.
cup
p
mf

Tbn.
cup
p
mf

Perc. 1
39 (Vib.)
p
p

Perc. 2
(Mar.)
tr
pp
p

Guit.
sf

Ham.L.
pp

Va
39 *tr*
pp
div. ord. IV.
p

Vc.
tutti arco
s. p. *tr*
pp

43 LOUIS
va - tion or dam - na - tion wich dis - per - - - ses all the com - ple - xy -

Fl. 1-2
alto
a2
mf f
Flute 1-2 change to Flute

Cl. 1-2
in A
a2
mf f

B.cl.
f

Sax. 1
Bar.
f
change to Alto Sax.

Sax. 2
T
f

Tr.
cup
f

Tbn.
cup
f

Perc. 1
43 (Vibr.)
mf f p pp

Perc. 2
(Mar.)
mf f p

El. Guit.
vibr. p vibr. mf p p

U.
4+2'

Ham.
L.

VI.
43
2 Soli s. p. div. p

Va.
mf f
2 Soli s. p. div. p

Vc.
tr. p mf div. p

Db.
tutti pizz. mf

46 *pp* *(p)* *mf*

LOUIS ty in some un - sa - tis - fying little de - ci - sion, the ba - lan - cing of the scales... **PRIOR** *mf*

PRIOR

Guit. (LOUIS)

Perc. 1 46 (Vibr.) *p*

Guit. *p*

El. Guit. *p*

VI.

Va.

Vc.

Db. *p*



51 (♩ = 92)

PRIOR like this. Ve-ry... ve-ry Zen. It's... re - as - su - ring - ly in - com - pre - hen - sible and

Fl. 1-2 (in C) 51 Elute *pp* *a2* *flatt.* *pp* *pp*

Cl. 1 in A 1. *pp* *pp*

B.c.l. *ppp* *pp*

Sax. 1 A Alto Sax. *ppp* *pp*

Sax. 2 T *ppp* *pp*

Tbn. *pp* *pp*

Perc. 1 51 (Vibr.) *pp* *pp*

Perc. 2 (Mar.) *pp* *pp*

57

PRIOR use - less. We (p) (in 2) who are a - bout to die. (in 3) thank you. *pp*

Fl. 1-2 57 1. (in 2) (in 3) *pp*

Cl. 1 in A 1. *pp*

B.cl. *pp*

Sax. 1 A *pp*

Sax. 2 T *pp*

Tr. cup *vibrato* *pp* *p*

Tbn. cup *pp*

Perc. 1 57 (Vibr.) (in 2) (in 3) *pp*

Perc. 2 (Mar.) *pp*

|| (♩) = ca 72
mezza voce

62 LOUIS You are not about to die. *mezza voce*

PRIOR (serious) It's not going well, really... two new lesions. My leg hurts... Louis..

Fl. 1-2 62 a2 *pp*

Cl. 1 in A 1. 9 *ppp* *pp (non cresc.)*

Tr. cup *pp*

Perc. 1 62 (Vibr.) *pp*

Perc. 2 (Mar.) *p* *pp*

Cel. *pp*

Ham.L. *pp*

Vl. 62 tutti ord. *vibrato* *pp* *p* *ppp*

Va tutte ord. *vibrato* *pp* *p* *ppp*

Vc. tutti ord. *vibrato* *pp* *p* *ppp* *aliss*

54 088

138 (♩ = 92)

LOUIS

67 *ord. pp* *f* *f* *LOUIS (mf)*

LOUIS You are not about to die. **PRIOR** You are not about to die. Prior? You

PRIOR Louis... I think... something horrible is wrong with me...

Fl. 1-2 *flaut.* *a2* *pp* *ord.* *pp*

Cl. 1-2 *a2* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

B.cl. *pp* *p* *pp*

Sax. 1 *p* *pp* *mp* *pp*

Sax. 2 *pp*

Tr. *cup* *p*

Perc. 1 *67 (Vibr.)* *pp* *Ped.* *(Mar.)*

Perc. 2 *pp* *tr.* *pp*

Guit. *p*

Cel.

Ham. L.

VI. *ppp* *ppp* *ppp*

Va. *ppp* *ppp*

Vc. *ppp* *ppp*

Db. *pp* *arco*

71 **poco più mosso** LOUIS *pp*

LOUIS
love me. **PRIOR** What... What... if...

PRIOR
Yes.

Fl. 1-2
a2 *pp*

Cl. 1-2
in A *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

B.cl.

Sax. 1
A *pp* *pp* *pp*

Sax. 2
T *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Tr.
cup *pp* *pp* *pp*

Tbn.
cup *pp*

Perc. 1
71 (Vibr.) arco *pp*

Perc. 2
(Mar.) *tr*

Guit.
pp

poco più mosso

71

Vi.

Va.

Vc.

Db.

76

LOUIS

What if I walked out on this? Would you hate me forever? (kisses LOUIS on the forehead) PRIOR

PRIOR

Yes. I can't

Fl. 1-2

Cl. 1-2 in A

B.cl.

Sax. 1 A

Sax. 2 T

Tr. *cup*

Tbn. *cup*

Perc. 1 (Vibr.)

Perc. 2 (Mar.)

Guit.

VI.

Va.

Vc.

Db.

TRACK 13 car horn

CD

81 LOUIS *f* (starting to exit) (LOUIS exits.)

LOUIS Oh God... you're on fire, your head is on fire. I'm calling the ambulance.

PRIOR *f* breathe... No, wait. I don't want to go to the hospital. Please let me lie here, just...

Fl. 1-2 *a2*

Cl. 1-2 in A *a2*
ppp *pp* *ppp* *pp* *ppp*

B.cl.

Sax. 1 A *pp* *pp* *pp*

Sax. 2 T *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Tr. *cup* *pp* *pp*

Tbn. *cup*

Perc. 1 (Vibr.) *81*

Perc. 2 (Mar.) *tr*

Guit.

Vl. *81*

Va

Vc.

Db.

TRACK 14 celestial

CD

A VOICE
(Angel)

PRIOR
Louis... No! No! don't call, you'll send me there and I won't come back, please,

Fl. 1-2
a2 ϕ ord. *tr* *pp* *p*

Cl. 1-2
in A a2 *pp* *PPP* *pp* *p* *mf*

B.cl.

Sax. 1
A *pp*

Sax. 2
T *pp*

Tr.
cup *pp* *p*

Tbn.
cup *p*

Perc. 1
(Vibr.) *f* *p* (hard)

Perc. 2
(Mar.) *pp* *p*

Guit.

El. Guit.
(reverb) *p* *mf* *f*

VI.
pp *p*

Va.
pp

Vc.
pp

Db.
pp div.

86 *rit.* - - - -

CD

91 **rit.** $\text{♩} = 72$

VOICE (invisible) (f) = ca 92

A VOICE (Angel) Look up! (Looking up, not seeing anyone)

PRIOR please, please please Hel-lo!

Fl. 1-2 *a2* *p* *mf* *mf* *f* *pp*

Cl. 1-2 in A *a2* *p* *mf* *mf* *f* *pp*

B.cl. *p* *mf* *mf* *f* *pp* B.cl. change to Db.cl.

Sax. 1 A *p* *mf* *mf* *f* *pp*

Sax. 2 T *p* *mf* *mf* *f* *pp*

Tr. cap. *mf* *f* *ff*

Tbn. cap. *mf* *f* *ff*

Perc. 1 (Vibr.) *mf* *f* *ff* *mf* *p*

Perc. 2 (Mar.) *pp* *p* *mf* *f* *pp*

El. Guit.

VI. *mf* *f* *f* *p*

Va. *mf* *f* *f* *p*

Vc. *mf* *f* *f* *mf* *div.*

Db. *mf* *f* *f* *mf*

colla parte

54 088

CD

96

A VOICE
(Angel)

Look up! Pre-pare the way!

VOICE

PRIOR Who is that? **PRIOR (f)**

96

Perc. 1

(Vibr.)

Perc. 2

Gbp.

pp *p* *mf*

96

VI.

mf *f*

Va.

mf *f*

Vc.

p *mf* *f*

Db.

p *mf* *f*

101

CD

A VOICE (Angel)
Look up! Look up! Pre-pare the way.

PRIOR
don't see any...

Fl. 1-2
a2
pp

Cl. 2 in E \flat
Cl. 2 change to Clar. in E \flat
pp

Sax. 1 A
pp

Tr.
(ev. Picc-Tp) open
pp

Perc. 1
(Vibr.)
f p

Perc. 2
(Gls.)
f p

VI.
p pp

Va
p pp

Vc.
p pp (trem.)

Db.
p pp (trem.)

CD

A VOICE
(Angel)
The in - fi - nite des-cent a breath in

Fl. 1-2
106 *p* *mf* *mf* *flatt.*

Cl. 2
in E^b
p *mf* *tr.*

Sax. 1
A
p *mf*

Tr.
mf *f*

Perc. 1
106 (Vibr.) *mf* *f*

Perc. 2
15 (Gls.) *pp* *p* *mf* *L.v.* (Ped.) *f*

El. Guit.
reverb (quasi trumpet) *pp* *p* *mf* *f*

Cel.

U.
4'+2' (Leslie fast) *p*

Ham.
8'+4'+2' *p* *f* *mf*

L.

106 (trem.) *f* *mf* *p*

VI.
(trem.) *f* *mf* *p*

Va.
(trem.) *f* *mf* *p*

Vc.
(trem.) *f* *mf* *p*

Db.
f *mf* *p*

54 088

CD

A VOICE (Angel)
air floa - - - - - ting down - - - - - Glo - - - ri - a...

Fl. 1-2
pp a2

Cl. 2 in Eb
pp

Sax. 1 A
ord.
pp

Tr.
f

Perc. 1
111 (Vibr.)
pp Ped. p pp p mf

Perc. 2
15 (Crot.)
(hard) Crotales
pp p pp f l.v.

Cel.
mf f

U.
mf

Ham.
mf

L.

VI.
pp

Va.
pp

Vc.
pp 1. 2. 3.

Db.
pp

148

116

CD

A VOICE (Angel)

PRIOR

Fl. 1-2

Cl. 2 in E \flat

Sax. 1 A

Tr.

Perc. I

Cel.

U. Ham.

L.

VI.

Va.

Vc.

Db.

116

(p) *(pp)* *(f)* *(mf)*

Hello? Is that it? Hello! What the fuck?...

Cl. 2 change to Clar. in A

(Vibr.) *L.v.*

sub. p

120 *mezza voce* *(p)* *poco gliss.*

PRIOR

Poor me. Poor, poor me. Why me? Why poor, poor me? Oh, I don't feel good right now. I re-ally don't Why me? Why...?

1. Solo ord. *tutte s. p.* *tr...*

Va.

f > pp

1. Solo ord. *tutti s. p.* *tr...*

Vc.

f > pp

1. Solo ord. *a2 s. p.* *tr...*

Db.

f > pp *(attacca)*

Додаток Д
Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості
про апробацію результатів дослідження

1. Сокачик Р. М. «Три сестри» Петера Етвеша. Початок оперної творчості // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2015. № 3(28). С. 44–53.

2. Сокачик Р. М. «Ангели в Америці» Петера Етвеша: специфіка музично-театральної драматургії, принципи характеристик, трактовка оперного жанру // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2016. № 4 (33). С. 92–98.

3. Сокачик Р. М. «Концерт для оркестру Б. Бартока: драматургія, концепція та специфіка жанру // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2017. Вип. 118. С. 239–248.

4. Сокачик Р. М. «Харакірі» та «Радамес» Петера Етвеша: європейське прочитання японських традицій в оперній драматургії ХХ століття // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник. 2017. Вип. 43. С. 166–176.

5. Сокачик Р. Н. «Харакири» Петера Этвеша: использование японских традиций в начале творческого пути автора // Восточно Европейский научный журнал. 2018. Вып. 5(33). Ч. 3. С. 17–21.

Апробація результатів дисертації. Дослідження оперної творчості П.Етвеша розпочалося в 2015 році та було обговорено на засіданнях кафедри історії зарубіжної музики, а в подальшому – на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. До початку роботи над дисертацією та протягом дослідження були розглянуті також композиторські методи інших угорських композиторів – попередників П.Етвеша, що допомогло створити цілісну картину угорської музики від ХХ століття до сьогодення. Так, даній дисертації передувала магістерська робота «*Концерт для оркестру Б. Бартока: драматургія, концепція та специфіка жанру*». У вересні 2016 року, в рамках фестивалю сучасної музики *Kyiv Contemporary Music Days(KCMD)*, за участі дисертанта була організована укра-

їнська прем'єра Концерту для скрипки та оркестру Дьордя Лігеті. Основні положення дисертаційного дослідження були викладені на конференціях: П'ятнадцята («Музичний твір в аурі інтерпретацій», 3-5 квітня 2015 року) та Шістнадцята («Композиційно-драматургічна єдність музичного твору», 1-3 квітня 2016 року) науково-практичні конференції українського товариства аналізу музики; П'ята міжнародна науково-практична конференція «Національні оперні та балетні традиції у європейському контексті» (27-29 квітня 2015 року); Шоста міжнародна науково-практична конференція «Класична і сучасна опера: проблеми музично-сценічного втілення» (24-26 лютого 2016 року); XIII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (17-19 березня 2017 року).