

УДК 782.6

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220572>

Цитування:

Татарнікова А.А. Символіка національної слави у «Вільному стрільці» К.М. Вебера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. №2. С. 221-226.

Tatarnikova A. (2020). The symbolism of national glory in the “Freischütz” by K. M. Weber. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 221-226 [in Ukrainian].

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, докторант, старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6310-8276>
angelikatatarnikova75@gmail.com

СИМВОЛІКА НАЦІОНАЛЬНОЇ СЛАВИ У «ВІЛЬНОМУ СТРІЛЬЦІ» К.М. ВЕБЕРА

Мета дослідження – виділення у сукупній виразності знаменитої опери К. М. Вебера засоби втілення національної слави через духовну велич героїв згідно містеріально-театральним традиціям німецького культурного світу. **Методологічною основою** виступає аналітичний, історико-компаративний, міждисциплінарний методи, як вони втілені в працях О. Лосева, В. Личковаха, герменевтичний зріз інтонаційного музикознавчого підходу, як це маємо у роботах Б.Асаф'єва, а також у розробках О. Маркової, О. Муравської та ін. **Наукова новизна** зумовлена новаційним ракурсом подання виразності названої опери К. М. Вебера як втілення релігійних ідеалів Нерозділеної церкви, що стали у центрі уваги бідермаєра як національно-художнього переломлення ідей Реставрації. **Висновки.** Національна слава як суто культурно-мистецьке надбання німецької нації в умовах державних і конфесійних розмежувань, усвідомлювалася на хвилі бідермаєра на рівні виявлення духовної обраності героїв, що в музичному поданні освячувалося традиціями «Хубертової меси» з символікою валторнових висотностей та тембральності, а в сюжетному розкладі – висуненням фігури Самітника, рудименту першохристиянських чеснот, який в ранг подвигу ставить дії Агати в Спокутування гріха свого обранця. Хор, що завершує оперу, піднімає на рівень національного уславлення жіночу відданість; і це – новий поворот національного мислення як здобутку «нового світу» відносин у пам'ять забутої і поновленої слави першохристиянської жертвості.

Ключові слова: слава, німецький національний театр, бідермаєр, німецька традиція, містерія.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, докторант, преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Символика национальной славы в «Вольном стрелке» К. М. Вебера

Цель исследования – выделение в обобщенной выразительности знаменитой оперы К. М. Вебера средств воплощения национальной славы через духовное величие героев в соответствии с мистеріально-театральными традициями немецкого культурного мира. **Методологической основой** выступает аналитический, историко-компаративный, междисциплинарный методы, представленные в трудах А. Лосева, В. Лычковаха, герменевтический срез интонационного музыковедческого похода, который находим в работах Б. Асафьева, а также в разработках Е. Марковой, О. Муравской и др. **Научная новизна** обусловлена новационным ракурсом подачи выразительности названной оперы К. М. Вебера как воплощения религиозных идеалов Неразделенной церкви, находившихся в центре внимания бидермайера как национально-художественного преломления идей Реставрации. **Выводы.** Национальная слава как культурно-художественное достояние немецкой нации в условиях государственных и конфессионных размежеваний осознавалась на волне бидермайера на уровне выявления духовной избранности героев, освященной в музыкальной интерпретации традициями «Хубертовой мессы» с показательной для нее символикой валторновых высотностей и тембральности, а в сюжетном раскладе – выдвиганием фигуры Отшельника как рудимента первохристианских добродетелей, ставящего в ранг подвига действия Агаты в Испытание греха своего избранника. Завершающий оперу хор поднимает на уровень национального славления женскую преданность, и это являет собой новый поворот национального мышления в память о забытой и возрожденной славе первохристианской жертвенности.

Ключевые слова: слава, немецкий национальный театр, бидермайер, немецкая традиция, мистерия.

Tatarnikova Anzhelika, candidate of pedagogical sciences, doctoral candidate, lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova

The symbolism of national glory in the "Freischütz" by K. M. Weber

The purpose of the study is to highlight in the generalized expressiveness of the famous opera by K.M. Weber the means of embodying national glory through the spiritual greatness of heroes in accordance with the mysterious and theatrical traditions of the German cultural world. **The methodological basis** is the analytical, historical, comparative, interdisciplinary methods presented in the works of A. Losev, V. Lychkovakh, as well as the hermeneutic section of the intonational musicological expedition, which we find in the works of B. Asafiev, as well as in the works of E. Markova, O. Muravskaya, etc. **The scientific novelty** is due to the innovative perspective of expressing the named opera by K. M. Weber as the embodiment of the religious ideals of the Undivided Church, which were in the center of attention of Biedermeier as national-artistic refraction of the ideas of the Restoration. **Conclusions.** The national fame as the cultural and artistic heritage of the German nation in the conditions of the state and confessional delimitations was recognized in the Biedermeier wave at the level of revealing the spiritual chosenness of heroes, consecrated in the musical interpretation by the traditions of the «Hubert Mass» with indicative symbols of horn heights and timbre, and in the plot, the nomination of the figure of the Hermit as a vestige of primitive Christian virtues, placing the chosen one at the rank of a feat of action of Agatha in Atonement but. The final chorus raises female devotion to the level of national glorification; and this represents a new turn in national thinking in memory of the forgotten and revived glory of the first Christian sacrifice.

Key words: glory, German national theater, Biedermeier, German tradition, mystery.

Актуальність роботи зумовлена увагою культури сучасності до відродження релігійних засад мислення і поведінки людей та, відповідно, глибоким інтересом до тих шарів культурно-мистецької діяльності, для яких релігійна спрямованість духовно-етичних нормативів була беззаперечною. В цьому розкладі явище бідермаєра відзначене особливою довірою сучасного пост-поставангардного культурно-мистецького буття, в якому «правда життєвості» виступає як психологічне бажане, освячене доторканістю до освячених Вірою цінностей.

Аналіз досліджень і публікацій. Розробкам культурної значущості мистецтва бідермаєра присвячено чимало праць, у тому числі це роботи Д. Сарабьянова [13], О. Іванової [3], спеціально музичного втілення – Х. Хойслера [16], О. Козаренка [7], О. Камінської-Маркової [5], О. Муравської [10], Ю. Олейнікової [11] і багатьох інших дослідників, у тому числі з висуненням питань національного вираження і уславлення в ньому етично-естетичних надбань. Однак аспект бідермаєрівського наповнення широко визнаної опери К. Вебера «Вільний стрілець», в тому числі, відносно її духовно-етичної складової в усвідомленні символіки національної слави поки що не став предметом поглибленого дослідження у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві.

Метою статті виступає виділення у сукупній виразності знаменитої опери К. Вебера засобів втілення національної слави через духовну велич героїв згідно містеріально-театральним традиціям німецького культурного світу.

Виклад основного матеріалу. Історія музичного театру Німеччини XVII-XIX століть – видатна сторінка західноєвропейської музичної культури, представлена цілим рядом найціка-

віших імен, творчість яких безпосередньо підготувала відкриття бідермаєра в першій половині XIX століття й блискучий розквіт німецької опери в середині названого сторіччя. Історія німецької опери на всіх етапах її становлення й розвитку свідчить про складність взаємодії в ній національних та інонаціональних елементів, а в числі останніх суттєве місце займають християнські традиції, похідні від Візантії і створених нею театралізованих акцій. М. Кречмар у свій час відзначав: «...Одні німецькі автори простодушно наслідували містерії, шкільні комедії, турніри і придворні маскаради, інші, більш культурні, користалися нагодою пристебнути, за римським звичаєм, релігію до оперних пасторалей і поміщали Христа на Олімп. Коли ж виявилася неспроможність цієї доморослої поезії, думали допомогти лиху перекладами закордонних оригінальних добутків. При цьому, звичайно, коливалися у виборі між італійською музичною драмою й французьким балетом. Закінчився цей рух нероздільним пануванням італійської опери» [8, 177]. Така саркастична оцінка стану німецької опери, зумовлена рядом причин історичного й соціально-економічного порядку, спонукала звернути увагу дослідника на *містеріальні* стимули театру взагалі, що є достоїнством історичних розробок відомого музичного історика. Це підтверджується розробками Є. Іоффе. Говорячи про специфіку соціально-культурних і історичних перетворень у німецькій культурі зазначеного періоду, названий дослідник відзначав: «Якщо переворот у феодальному суспільстві, здійснений настанням капіталізму, проявляється в художній культурі як бурхливий перехід від релігійного, спіритуалістичного мистецтва до світського, почуттєвого, до

гуманістичного, від храму до палацу й від містерії до опери, то в Німеччині релігійно-спіритуалістичне мистецтво, готичний храм і містерія надовго виявилися не тільки стійкими формами, у які укладалася суперечлива суспільна думка, але й прогресивними щодо феодально-князівської ідеології» [4, 665-666].

Розвиваючи далі свою думку, автор відзначав: «...Готичний храм і містерія, класична архітектура й опера, що є вузловими формами двох стадій німецького мистецтва, по суті є внутрішньо родинними жанрами двох фаз розвитку феодального суспільства: обидва вони втілюють ідею служіння верховної влади, містерія – небесній, і опера – земній» [4, 666].

Подібного роду духовна спрямованість німецької культури в її різноманітних художніх проявах, підкріплена ідеологією протестантизму й особливо яскраво представлена, на думку Є. Іоффе, у музиці, збереже свою значимість і в наступний час, в тому числі й у зразках німецької опери першої половини і середини XIX століття. Протиставлення німецького та італо-французького у цитованого автора подається дещо спрощено, але в даному разі вкрай важливим визнаємо факт зрощеності німецької театральної думки й візантійсько-містеріальних традицій, що живила наукові розробки Г. Кречмара у XX ст. і усталася в культурно-мистецьких знахідках бідермаєра у першій половині XIX ст. Вказана позиція Є. Іоффе підтримує концепцією Г. Кречмара, що зводить генетичні джерела оперного жанру в цілому до «літургічної драми середньовіччя» [8, 29]. Одночасно, простежуючи ранні етапи становлення німецької опери у великих містах Німеччини, дослідник відзначає значиму роль у ній національної духовної традиції. Сказане є співвідносним зі шляхами розвитку музичного театру в Гамбурзі, де в другій половині XVII століття був відкритий оперний театр, вистави якого (головним чином німецькі духовні зінгшпілі) деякою мірою протистояли експортованій італійській опері [див. про це більш докладно: 8, 186]. Аналогічні процеси спостерігалися й у розвитку оперного жанру в Нюрнберзі та інших містах Німеччини.

У становленні німецької опери істотне місце займав жанр зінгшпілю, що виступав вже у XVIII ст. у ролі своєрідного національного знака музично-театральної традиції Німеччини й альтернативи стосовно зразків італійської й французької опери, що активно насаджувалися в країні у даний період. Історія зінгшпілю, що зберігав актуальність аж до середини XIX ст., у тому числі, у творчості Е. Гофмана, А. Лорцинга й К. М. Вебера, фактично сходиться не тільки до

музичного, але насамперед до драматичного театру. Від самого початку термін «зінгшпіль» позначав тільки спектакль зі співом, і лише згодом він став співвідноситися з особливим жанром музичного театру – німецьким за своєю сутністю, а також і з австрійською музичною комедією. У середині та другій половині XVIII ст. відбувається остаточне становлення образно-значенневих, драматургічних і жанрово-стильових якостей німецького зінгшпілю. Його авторів, на думку Т. Ліванової, «...приваблювала нехитра побутова комедія, моралізуюча казка-феєрія в дусі Руссо <...> Але попри все бойовий дух зінгшпілю був більш помірним, ніж “опозиційність” французької комічної опери. У зінгшпілі найчастіше підкреслювалися патріархально-бюргерські, дидактичні, ідилічні, але звичайно не політичні соціальні сторони» [9, 414]. На зв'язок зінгшпіля з ідеологією німецького бюргерства й літературних жанрів, затребуваних в його середовищі (у тому числі з міщанською драмою), вказували В. Беккер [див. більш докладно про це: 6, 65], Є. Чигарьова [15, 100].

Одночасно, на думку Л. Кириліної даний жанр німецького музичного театру зберігає наступність відносно виділеної вище німецької містеріальної традиції: «Незалежно від конкретного сюжету, улюблений тип такого спектаклю <...> містив у собі ряд обов'язкових компонентів. Як правило, це була якась чудесна історія з моральним висновком. “Чудесна” означало – театрально-видовищна і в той же час відірвана від життєвої повсякденності; слово “історія” припускало цікавий і зв'язний сюжет; “моральний висновок”, зведений найчастіше до самої банальної істини, повертав глядача в реальний світ з його звичними для пересічної людини ідейними орієнтирами. Отже, в основі взаємодії мистецтва з аудиторією на невибагливому ґрунті зінгшпіля лежав той самий принцип містеріального спілкування: проникнення в якийсь інший світ, очищення й повернення до земного життя» [6, 65-66]. Сказане багато в чому визначає унікальність і універсальність зінгшпіля для німецької музичної культури кінця XVIII – початку XIX ст. Подібний змістовно-значенневий аспект жанру, орієнтований на німецьку бюргерську культуру, її жанрову й смислово-змістовну специфіку, на особливого роду значимість у ній лірико-побутової, ідилічної тематики й втілення «великих» духовно сутнісних для нації тем засобами «малого» жанру – все це у сукупності робить даний жанр актуальним не тільки в епоху Просвіти, але й в епоху Реставрації. В межах останньої образно-значенневі параметри

зінгшпіля стають дивно співзвучними зі стилістикою саме німецького бідермаєру як показової стильової якості культури Німеччини першої половини XIX ст. [див. про це більш докладно: 3]. Характерним є те, що багато зразків німецької оперної класики цього періоду (у тому числі й «Вільний стрілець» К. Вебера) апелюють саме до зінгшпілю.

Співвіднесеність типології зінгшпіля з бідермаєром є очевидною і на рівні музично-виразних засобів. На думку Т. Ліванової, «мова зінгшпілю залишалася простою, часом навіть грубуватою. І текст і музика були доступними всім. Вайсе [один із класиків цього жанру в Німеччині] зауважував у передмові до видання своїх творів, що пісні із зінгшпілей [Lied] швидко поширювалися в суспільстві й переходили потім у народ...» [9, 414]. Таке спостереження свідчить не тільки про інтерес до зінгшпілю, але й про впровадження його тематизму в життя й побут німецького міського середовища, а також і в практику популярного домашнього музикування. Подібного роду орієнтація на граничну простоту музичного вираження, що має певні паралелі з високою простотою музики церковного вжитку в різних проявах «простого серйозного співу», на навмисне самообмеження засобів вираження, уникнення індивідуалізму висловлення стане досить показовою й для музичного бідермаєра як такого [див. про це більш докладно в матеріалах дисертації Ю. В. Олейникової: 11].

Очевидною є співвіднесеність творчості К. Вебера з німецьким бідермаєром, що проявляється й у ґрунтовому зв'язку з вітчизняною фольклорною традицією, з бюргерською культурою, і в пісенно-хоровій й у камерно-інструментальній творчості, орієнтованій часто на традиції домашнього музикування. Як відзначає А. Хохловкіна, «імовірно, під час нескінченних мандрівок дитинства і юності Вебер стикався не тільки з різноманітним міським середовищем, але й з побутом німецького селянства. Виходить, і з піснею, і ще до того, як в 1803 році його вчитель Фоглер почав знайомити з нею талановитого учня» [14, 300]. Міркуючи далі про перші вокальні опуси майбутнього автора «Вільного стрільця», дослідник відзначає: «...Пісні юного Вебера нічим майже не відрізняються від розповсюджених побутових пісеньок. Зовсім як ті романси, які виспівували герої романів Жан-Поля Вебер сам чудово виконував їх під акомпанемент гітари...» [14, 300]. Позначена традиція, безсумнівно, сполучена з культурою німецького бідермаєра, є показовою і для інструментальної спадщини К. М. Вебера. Подібний тісний зв'язок з фольклором і

традиціями побутового музикування наклав певний відбиток на стиль композитора в цілому, і, нарешті, на його опери. В музично-театральній спадщині композитор віддає перевагу жанру зінгшпіля, що фіксував «великі» теми «малими» камерними засобами вираження, а саме це становить один з базових методів мистецтва бідермаєра. Коло персонажів і ідей його оперних композицій націлене не стільки на фіксацію індивідуального, скільки на втілення духовно-повчальної якості, іділічно гармонізованих відносин усередині соціуму, досить показових знов-таки для концепцій творів стилю бідермаєр.

«Вільний стрілець» К. Вебера з'явився на оперній сцені у 1821 році. При порівнянні літературного першоджерела й оперної сюжетно-сислової версії необхідно відзначити, що обробка новели Й.-А. Апеля вела до певного «спрощення» її фабули, і саме це дозволяло використовувати даний сюжет у рамках поетики зінгшпіля. При цьому сценічна версія опери К. Вебера виявилася стилістично співвідносною як із традиціями романтизму (фантастичні сцени, психологізм характеристик головних героїв), так і бідермаєра. Це щаслива кінцівка опери, що переводить твір у ранг «духовно-повчальної історії» порятунку людської душі, розгорнуті сцени якої репрезентують патріархальний уклад середовища буття головних героїв. При цьому вдавана простота й навіть певна «наївність» оперної версії сюжету про Вільного стрільця доповнюється її глибинною духовною гезею, що зводить зовні невигадивий сюжет до найдавніших архетипів і міфологем європейської культури, а це є співвідносним із творчим методом бідермаєра, спрямованого також на *прославляння* чеснот сімейності, релігійної щирості оцінки своїх вчинків і дій свого оточення.

Останнє проявляється в тому, що при всій істотній ролі народного колориту й відзначеної А. Хохловкіною «народної віри», сюжетною «першоосновою», духовно-значеннєвим підтекстом опери фактично виступає одна з найбільш показових тем християнської культури – боротьба між силами Світла й темряви, Бога й сатани за людську душу. Першу репрезентує не тільки явлений у фіналі опери Пустельник, але й Агата, що врятована ним і в сюжетному оповіданні персоніфікує собою чисту й непорочну душу. Сили ж п'їтьми представлені в образі Чорного мисливця та його пекельного оточення. Відзначимо, що в дослідженні О. Рощенко розглядаються міфологеми «Вільного стрільця» К. Вебера, які безпосередньо передбачають поетику вагнерівського «Летючого Голландця». З образом Агати сполучається не тільки міфологема втілення ідеальної героїні, що

персоніфікує «голубину чистоту», але й земного ангела, що спокутує гріх, зроблений її обранцем. Не менш значимими у фіналі опери виступають міфологеми земного суду, що вершить князь Оттокар, і Небесного, Божого суду, вердикт якого промовляє Пустельник, визначаючи, тим самим, долі головних героїв. Апелювання композитора до тембральності валторни (фактично, лейттембру опери) – своєрідний знак німецької національної культурно-історичної традиції. Виділяючи інтерес до цього інструменту в багатьох композиторів-романтиків, А. Хохловкіна відзначає наступне: «Не випадково поет Вільгельм Мюллер назвав збірник своїх найбільш романтичних віршів “З решти паперів мандрівного валторніста”. Шуберт написав на них овіяний поезією лісової природи цикл “Прекрасна мельниківна”, а початківець Генріх Гейне, посилаючи Мюллеру перше видання «Книги пісень», присвятив її “валторністові”, тим самим як би узаконивши цей поетичний образ» [14, 308]. Аналізуючи далі позначену традицію, дослідник констатує й прилучення до неї К. Вебера, що у ході роботи над оперою писав наступне: «Звукове зафарблення, інструментовку для лісового й мисливського життя знайти було легко – їх представляли валторни» [14, 308].

Відзначимо при цьому, що валторна (на рівні лейттембра й лейтінтонацій опери) генетично сходить не тільки до світської музичної традиції (музика полювання і сполученої з ним ритуаліки), але й до духовно-богослужбової практики так званих «валторнових» «Хубертових мес», що виникли ще на початку II тисячоріччя н.е. і виявилися збереженими аж до нашого часу. У храмі Месу св. Хуберта служили звичайно в день іменин католицького єпископа з Льєжу з використанням мисливських рогів (пізніше валторн). До XVI ст. Меса св. Хуберта служилася традиційним способом – за участю хору та органа. В XVI-XVII ст. у якості підтримки для хора були введені мисливські роги, а у XIX ст. вони вже використовувалися замість хору. Подібна практика, у відповідності з дослідженнями В. Грачова, була популярною не тільки у Німеччині, але й у Франції. Лад «Хубертових фанфар», так само як і властива йому тональність Es-dur [см. більш докладно про це: 2, 210, 212], становить *інтонаційну основу музичної характеристики позитивного світу* аналізованої опери К. М. Вебера.

Музичний стиль «Вільного стрільця», відповідно до позначеної вище поетики, виявляється співвідносним як з німецькою романтичною традицією, так і з типологією бідермаєра. Риси останнього в даній опері очевидні в оспівуванні патріархального укладу,

ідеалізації відносин між князем Оттокаром і його підлеглими, у духовно-повчальній ідеї твору в цілому, в опорі композитора на широкі шари німецької культурно-музичної традиції, що органічно сполучають фольклор, практику домашнього музикування й богослужбову традицію. Завершальний хор твору – це Слава німецькому образу світу, у якому лагідність вдачі і домашня щирість відносин, релігійна строгість оцінки становить сутність існування і сподівань людської спільноти. Ця опера стала головною справою життя К. Вебера, якому належать наступні слова: «... Я говорю про оперу, якої жадає німець, а це – замкнуте в собі художнє творіння, у якому долі й частини родинних і взагалі всіх використаних мистецтв, об'єднаних в одне ціле, зникають як такі й до певного ступеня навіть знищуються, але проте будують новий світ!» [1]. «Вільний стрілець» К. Вебера повною мірою уособлює собою відкриття нового світу, – як культурного ідеалу, що направляє реалії відносин індивідів і соціуму.

Висновки. Національна слава як суто культурно-мистецьке надбання німецької нації в умовах державних і конфесійних розмежувань, усвідомлювалася на хвилі бідермаєра на рівні виявлення *духовної* обраності героїв, що в музичному поданні освячувалося традиціями «Хубертової меси» з символікою валторнових висотностей та тембральності, а в сюжетному розкладі – висуненням фігури Самітника, рудименту першохристиянських чеснот, який в ранг подвигу ставить дії Агати в Спокутування гріха свого обранця. Хор, що завершує оперу, піднімає на рівень національного уславлення жіночу відданість; і це – новий поворот національного мислення як здобутку «нового світу» відносин у пам'ять забутої і поновленої слави першохристиянської жертовності.

Література

1. Барский В. Карл Мария фон Вебер. URL: www.belcanto.ru/weber.html (дата звернення: 10. 10. 2019 р.).
2. Грачев В. Н. «Золотой ход» валторн сквозь призму христианской символики // *Музыкальная академия*. 2006. № 2. С. 207-214.
3. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века. М.: Прометей МПГУ, 2007. 248 с.
4. Иоффе И. И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. М.: ООО «РАО Говорящая Книга», 2010. 927 с.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности: памяти профессора И. А. Котляревского и В. Б. Маркова посвящается: сб. науч. ст. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.

6. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века. *Музыкальная академия*. 1995. № 1. С. 60-71.

7. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики // *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152-157.

8. Кречмар Г. История оперы / [перевод и выбор иллюстраций П. В. Грачева; под ред. и с предисловием И. Глебова]. Л.: АCADEMIA, 1925. 406 с.

9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х томах. М.: Музыка, 1982. Т. 2. XVIII век. 622 с.

10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX століть. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

11. Олейнікова Ю. В. Бідермаєр та його прояви у вокальній музиці XIX-XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 16 с.

12. Рощенко Е. (Аверьянова) Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.

13. Сарабьянов Д. В. Бидермаєр. Стиль без имен и шедевров // *Пинакотекa*. 1998. № 4. С. 4-11.

14. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 368 с.

15. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 280 с.

16. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik // *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Kassel; Basel: Barenreiter Verlag, 1959. Z. 422-431.

References

1. Barskiy, V. (2019). Karl Maria von Weber Retrieved from www.belcanto.ru/weber.html

2. Grachev, V. N. (2006). Golden Horn through the Prism of Christian Symbolism. *Muzykal'naya akademiya*. 2, 207-214 [in Russian].

3. Ivanova, E. R. (2007). Biedermeier literature in Germany of the XIX century. Moscow: Prometej MPGU [in Russian].

4. Joffe, I.I. (2010). Favorites. Part 2. Culture and style. Moscow: OOO «RAO Govoryashchaya Kniga» [in Russian].

5. Kaminskaya-Markova, E.N. (2015). The methodology of musicology and the problems of musical culturology: to the 50th anniversary of pedagogical activity: dedicated to the memory of Professor I. A. Kotlyarevsky and V. B. Markov: a collection of articles. scientific Art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

6. Kirillina, L.V. (1995). Mermaids and ghosts in the musical theater of the XIX century. *Muzykal'naya akademiya*. 1, 60-71 [in Russian].

7. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier as an actual stylistic model of Ukrainian music. *Muzychne mystetstvo i kul'tura: naukovyy visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi*. 10, 152-157 [in Ukrainian].

8. Krechmar, G. (1925). History of opera. Leningrad: АCADEMIA [in Russian].

9. Livanova, T. (1982). The History of Western European Music until 1789: A Textbook. Moscow: Muzyka [in Russian].

10. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII-XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].

11. Oleynikova, Yu. V. (2010). Biedermeier and his manifestations in vocal music of the XIX-XX centuries. Candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya im. A. V. Nezhdanovoy [in Ukrainian].

12. Roshchenko, E. (Averyanova) (2004). The new mythology of romanticism and music (problems of the encyclopedic analysis of music). Kharkiv: CHNURE [in Ukrainian].

13. Sarabyanov, D.V. (1998). Biedermeier. Style without names and masterpieces. Pinakoteka. 4, 4-11 [in Russian].

14. Khokhlovkin, A.A. (1962). West European opera. The end of XVIII – the first half of the XIX century. Essays. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].

15. Chigareva, E.I. (2009). Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics. Moscow: Knizhnyy dom «LIBROKOM» [in Russian].

16. Heussler, H. (1959). Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Kassel; Basel: Barenreiter Verlag [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2020
Прийнято до друку 20.02.2020