

УДК 784.3  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191733>

**Муравська Ольга Вікторівна**,  
доктор мистецтвознавства,  
в. о. професора кафедри теоретичної  
та прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
ORCID: 0000-0002-0281-7503  
[olga@noc.od.ua](mailto:olga@noc.od.ua)

## ПОЕТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ П. ХІНДЕМИТА «ЖИТІЄ МАРІЇ» В РУСЛІ ДУХОВНИХ І СТИЛЬОВИХ ШУКАНЬ НІМЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної унікальності циклу П. Хіндеміта «Житіє Марії» в контексті релігійно-естетичних настанов творчості композитора та духовно-стильової специфіки німецької культури першої половини ХХ ст. **Методологія** роботи ґрунтується на культурно-історичній підході у музикознавстві, успадкований від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний, етимологічний та історико-культурологічний підходи. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що названий цикл П. Хіндеміта вперше розглядається в українському музикознавстві і культурознавстві в ракурсі не тільки духовно-творчої позиції композитора, але й еволюційних шляхів вокального циклу в німецькій культурно-історичній і музичній традиції XIX-XX століть. **Висновки.** Для П. Хіндеміта поява циклу «Житіє Марії» пов'язана не тільки з переходом на позиції неокласицизму, але і з інтересом до специфіки так званої « нової духовності» або « нової релігійності», суттєвої для культури всього ХХ ст. Для циклу показовий жанровий синтез, що зближає його з моноопераю і німецькою духовною кантатою. Даний твір також характеризується рівноправністю вокальної та інструментальної партій як складових єдиного поліфонічного цілого на рівні «контрапунктичної єдності». Поліфонізм як визначальна фактурно-стильова якість циклу «Житіє Марії» проявляється в широкому використанні basso ostinato, фугато, канонів, прийомів контрастної поліфонії, що демонструють домінування лінійного принципу та визначають неокласичну стильову спрямованість даного твору. Остання виявляється також через риторико-семантичні аспекти барокових форм і символіко-алегоричне тлумачення тональності.

**Ключові слова:** камерно-вокальний цикл, творчість П. Хіндеміта, вокальний цикл «Житіє Марії», німецький музичний неокласицизм.

*Муравская Ольга Викторовна, доктор искусствоведения, и. о. профессора кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Поэтика вокального цикла П. Хиндемита «Житие Марии» в русле духовных и стиливых исканий немецкой культуры и музыки первой половины XX столетия**

**Цель работы** – выявление поэтико-интонационной уникальности цикла П. Хиндемита «Житие Марии» в контексте религиозно-эстетических установок творчества композитора и духовно-стилевой специфики немецкой культуры первой половины XX века. **Методология** работы опирается на культурно-исторический подход в музыковедении, унаследованный от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный, этимологический и историко-культурологический подходы. **Научная новизна** работы определена тем, что названный цикл П. Хиндемита впервые рассматривается в украинском музыковедении и искусствознании в ракурсе не только духовно-творческой позиции композитора, но и эволюционных путей вокального цикла в немецкой культурно-исторической и музыкальной традиции XIX-XX веков. **Выводы.** Для П. Хиндемита появление цикла «Житие Марии» связано не только с переходом на позиции неоклассицизма, но и с интересом к специфике так называемой «новой духовности» или «новой религиозности», существенной для культуры всего XX века. Для цикла показателен жанровый синтез, сближающий его с монооперой и немецкой духовной кантатой. Данный цикл также характеризуется равноправием вокальной и инструментальной партий как составляющих единого полифонического целого на уровне «контрапунктического единства». Полифонизм как определяющее фактурно-стилевое качество цикла «Житие Марии» проявляется в широком использовании basso ostinato, фугато, канонов, приемов контрастной полифонии, демонстрирующих доминирование линейного принципа и определяющих неоклассическую стилистическую направленность данного сочинения. Последняя выявляется также через риторико-семантические аспекты барочных форм и символично-аллегорическое толкование тональности.

**Ключевые слова:** камерно-вокальный цикл, творчество П. Хиндемита, вокальный цикл «Житие Марии», немецкий музыкальный неоклассицизм.

*Muravskaya Olga, doctor of art history, Professor of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National Academy of Music named after A.N. Nezhdanova*

**The poetics of the vocal cycle of P. Hindemith «Life of Mary» in the context of the spiritual and stylistic quest of German culture and music of the first half of the twentieth century**

**The purpose of the article** is to identify the poetic-intonational uniqueness of the P. Hindemith's cycle "The Life of Mary" in the context of the religious and aesthetic attitudes of the composer's work and the spiritual and stylistic specificity of German culture of the first half of the 20th century. **The methodology** of the work is based on the cultural-historical approach in musicology, inherited from B. Asafiev and his followers, as well as on interdisciplinary, etymological and historical-culturological approaches. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that the mentioned cycle of P. Hindemith is first considered in Ukrainian musicology and art history from the perspective of not only the spiritual and creative position of the composer but also the evolutionary paths of the vocal cycle in the German cultural, historical and musical traditions of the XIX-XX centuries. **Conclusions.** For P. Hindemith, the emergence of the «Life of Mary» cycle is connected not only with the transition to neoclassicism positions, but also with an interest in the specifics of the so-called «new spirituality» or «new religiosity» essential for the culture of the entire twentieth century. For the cycle, genre synthesis is indicative, bringing it closer to mono-opera and the German spiritual cantata. This cycle is also characterized by equality of vocal and instrumental parts as components of a single polyphonic whole at the level of «contrapuntal unity». Polyphonism as defining the texture-style quality of the «Life of Mary» cycle is manifested in the extensive use of basso ostinato, fugato, canons, and methods of contrasting polyphony, which demonstrate the dominance of the linear principle and determine the neoclassical style of this work. The latter is also revealed through the rhetorical-semantic aspects of the Baroque forms and the symbolic-allegorical interpretation of tonalities.

**Key words:** chamber-vocal cycle, works by P. Hindemith, vocal cycle «Life of Mary», German musical neo-classicism.

Актуальність теми. В кінці свого творчого шляху Райнер Марія Рільке зауважив: «Зрозуміле вислизає, воно зазнає перетворення, замість володіння врешті решт досягаєш зв'язок» [12, 11]. Дані слова великого поета початку ХХ ст. в повній мірі співвідносяться і з діяльністю Пауля Хіндеміта – видатного представника музичної культури ХХ століття, чия творчість і понині становить предмет не тільки виконавського, а й дослідницького інтересу. Сказане співвідносно і з вокальним циклом «Житіє Марії», створеним на вірші Р. М. Рільке. Названий опус, затребуваний в сучасній камерно-вокальній практиці, поки не став предметом всебічного музикознавчого аналізу, що визначає актуальність теми представленої роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняна бібліографія, присвячена творчій діяльності П. Хіндеміта, порівняно невелика. Вона представлена, перш за все, монографією Т. Лівой та О. Леонтьєвої [10], що узагальнює творчий шлях автора і жанрово-стильову специфіку його спадщини. Розширення дослідницької бази в освоєнні музичної мови творів П. Хіндеміта чітко намітилося лише в останні десятиліття, відзначені появою ряду дисертацій, що висвітлюють різні жанрові сфери творчості даного автора. На думку О. Воробйової, «музикознавча наука і практика освоювали хіндемітівську спадщину в ретроспективному порядку: на початку в центрі уваги перебувала творчість 1930–50-х років, потім настала черга неокласичних опусів, і тільки слідом за цим був опублікований цілий ряд робіт західних вчених про ранній, експресіоністський період» [3, 3]. Цитований автор відомий як дослідник раннього оперного триптиху П. Хіндеміта. Виділяємо також дисертації П. Б. Кисельова «Хорова творчість П. Хіндеміта» (2009) [8] і О. Я. Грицюк «Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Хіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка)» (2016) [5], які висвітлюють різні сторони поетики творчості даного автора. Камерно-вокальна творчість композитора, в тому числі цикл «Житіє Марії», за виключенням статті Г. Зуб [7] та на відміну від західних дослідників [16], поки не стала предметом наукових та мистецтвознавчих узагальнень у вітчизняному музикознавстві.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності циклу П. Хіндеміта «Житіє Марії» в контексті релігійно-естетичних настанов творчості композитора та духовно-стильової специфіки німецької культури першої половини ХХ ст. Методологія роботи спирається на культурно-історичний підхід у музикознавстві, успадкований від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний, етимологічний та історико-культурологічний підходи. Наукова новизна роботи визначена тим, що названий цикл П. Хіндеміта вперше розглядається в українському музикознавстві і культурознавстві в ракурсі не тільки духовно-творчої позиції композитора, але й еволюційних шляхів вокального циклу в німецькій культурно-історичній і музичній традиції ХІХ-ХХ століть.

Виклад основного матеріалу. Жанрова сфера вокальної музики, в тому числі і камерної, має найдавніші витоки, пов'язані з фольклором, лірикою, епосом і драмою, в чому також відображена її синтетична природа, що виявляється на рівні контактності зі словом, ритуалом (культува музика), пізніше зі сценічним дією (опера). При цьому всі елементи подібного синтезу утворюють складну систему, взаємодіючи і збагачуючи один одного. Різноманітні національно-історичні традиції в камерно-вокальній сфері демонструють, з одного боку, відповідну жанрову диференціацію в співвідношенні музичного і поетичного начал, наслідком чого стає типологічне розмежування «пісенності» і «романсовості». З іншого боку, в деяких культурах очевидним є граничне зближення і ототожнення цих понять, що проявляється в німецькому терміні *Lied* та англійському *song*.

Гене́за німецької камерно-вокальної традиції корениться, на думку більшості дослідників, і в мистецтві міннезанга та майстерзанга, і в духовно-вокальній культурі епохи Реформації. Розквіту романтичної пісенної творчості передувало народження в ХVІІ ст. сольної пісні з інструментальним супроводом, трансформованої у ХVІІІ ст. в «галантну пісню», широко представлену в творчості композиторів так званої «Берлінської школи» [2]. Процес формування підвалин романтичної вокальної лірики в кінці ХVІІІ ст. невіддільний від значущої ролі для німецько-австрійської музичної культури цього періоду поезії І. Гердера, І. В. Гете, Г. Бюргера, Ф. Шиллера, Х. Шубарта та ін., а також від виходу в світ на початку ХІХ ст. зібрання німецьких народних пісень «Чарівний ріг хлопчика», складеного А. Арнімом і К. Брентано, що стало джерелом творчого натхнення для багатьох авторів ХІХ–ХХ ст.

Камерний вокальний цикл, що виник на зорі романтизму як уособлення єдності «світського-життєвого» і «духовно-загального», реалізувався в музично-поетичному синтезі, продемонструвавши інший тип циклізації, відмінний від сонатно-симфонічного, сформованого в сфері європейського інструменталізму ХVІІ-ХVІІІ ст. «Вокальний цикл, будучи досить мобільним жанром, не запрограмований на чітко визначене число розділів, оскільки лики визначальною якістю жанру стає наявність “над-ідеї”, концептуальності, які можуть бути реалізовані різною кількістю частин (“зчеплених думок” за Л. Толстим). Кожна з пісень циклу, що відображає (як і вірш) певне “одномоментне” почуття-образ, в рамках циклу стає важливою складовою частиною більш масштабного цілого, що фіксує через світосприйняття автора (або авторів – поета і композитора) уявлення про життєвий *шлях* людини в буттєво-сутнісному і побутово-життєвому проявах. Сказане узгоджується і з етимологією слова “цикл”, що в даному розкладі уособлює “коло” (символ “Бога”, “Космосу”) значущих життєвих явищ, тобто “життя Серця, Духу, Душі”, найбільш повно і ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу» [4, 21-22].

Сказане обумовлене як багатомілітарною духовною традицією німецької культури, так і генеральною темою романтизму в цілому, що фіксує сполучення життєво-реального і божественно-містичного, оскільки життя, відповідно до романтичного розуміння, «...є цінним не саме по собі, але тільки як феномен, що виводить романтика до “нескінченного”» [9, 141], що цілком узгоджується з архетипом циклічності в усіх його проявах, в тому числі і вокальному – як єдності кінцевого і нескінченного. До того ж додамо, що картину європейської культури романтизму в цілому і, зокрема, музичну, з її акцентом на «глибинах і висотах» людського «я» і визначенням XIX в. також як «століття приватного життя», неможливо уявити без камерно-вокальних жанрів в їх різних національно-жанрових модифікаціях. З другорядного виду творчості, до якого композитори зверталися час від часу, романс, пісня та їх аналогі перетворилися в жанри високохудожнього рангу, ставши рівноправними з симфонією, концертом, сонатою та ін.

Камерний вокальний цикл у композиторських школах Німеччини і Австрії першої половини XX ст. репрезентований як універсальна типологія, як «структурний механізм, який допускає величезну кількість <...> варіацій» [6, 9]. Звернення до цього експериментального жанру знаменувало собою найважливіші стилістичні «звороти» в розвитку європейської культури двох останніх століть. Мобільність його показників, принципова можливість взаємодії з іншими жанрами (опера, симфонія, кантата) стає запорукою не тільки творчої свободи композитора, а й, завдяки союзу музичного і поетичного компонентів, створює умови для формування та подальшої семантизації нових елементів музичної мови. Сказане визначає затребуваність даного жанру у творчій практиці композиторів різних епох, шкіл і напрямків першої половини XX ст.

П. Хіндеміт, будучи особистістю універсального масштабу (диригент, виконавець на альті і віолі д'амур, теоретик музики, публіцист, поет – автор текстів власних творів), був настільки ж універсальним і у своїй композиторській діяльності, діапазон якої простирається від духовно-філософської симфонії, опери містеріального типу аж до створення зразків музичного театру для дошкільнят, від музики для експериментальних електронних інструментів аж до п'єси для старовинного струнного ансамблю, що відроджує традиції німецького музичного бароко.

Прагненням до творчої всеосяжності відзначена і музична мова композитора, що увібрала в себе, з одного боку, різноманітні експериментальні течії XX ст., з іншого – постійне прагнення до відродження духовно-релігійних і національних музичних витоків німецької культури – до Й. С. Баха, пізніше – до Й. Брамса, М. Рegera, А. Брукнера та ін. Разом з тим, спадщина П. Хіндеміта виходить далеко за межі власне німецької якості, набуваючи загальнолюдського характеру. За словами біографів композитора, «Хіндеміт володів чудовою таємницею ідеальної рівноваги між національним і загальнолюдським в мистецтві, що і відкриває сьогодні його цілком німецькій музиці шлях в музичне життя всіх європейських країн і тих країн Америки та Азії, де художні плоди європейської культури вважаються бажаними» [10, 10].

Сюжетна «канва» поетичного циклу Р. М. Рільке, який став основою вокального циклу П. Хіндеміта «Життя Марії», з одного боку, виявляється співвіднесеною з подіями євангельської оповіді, з іншого – так чи інакше пов'язана з його авторською рефлексією-переживанням, тлумаченням, оскільки в центрі уваги євангелістів насамперед знаходиться життєпис Ісуса Христа, «містеріальний шлях Його спокутної місії», в той час як про «почуття та переживання Великої Матері, яка дала світові Спасителя, ми можемо лише здогадуватися <...> Рільке, навпаки, прочитує долю Христа, як би дивлячись крізь призму почуттів Пресвятої Діви, не применшуючи при цьому трансцендентного ореолу її непорочного лику» [7, 77]. Його образ виявляється невіддільним від Святості, високого духовного розуміння сутності Материнства і Материнської Скорботи, Жертовності. У світлі сказаного поезія Р. М. Рільке виявляється безпосередньо пов'язаною з духовними пошуками європейської літератури початку XX ст., в рамках якої «...раціональному пізнанню протиставляється інший космос: безпосереднє інтуїтивне розуміння дійсності» [7, 76], висоти фіксації Жіночого початку (в тому числі і в європейській культурі різних епох), одухотвореного віковими християнськими традиціями, що долають конфесійні розмежування. Разом з тим, структурно-смысловий задум циклу Р. М. Рільке, при всій істотній ролі в ньому ідеї центрування на образі Діви Марії, проте, найтіснішим чином пов'язаний і з образом Ісуса Христа, точніше з месіанською лінією Святого Письма. Про реальність такої співвіднесеності свідчать три ключових вірша циклу (Успіння), висхідні до апокрифічного переказу про чудесне вознесіння Марії, що викликає аналогії з Воскресінням і Вознесінням Ісуса Христа. «Сполучною ланкою виступає апостол Фома, який своїми очима переконався як в воскресінні Христа, так і Богородиці. Таким чином, виникає парний взаємозв'язок сакральних образів: таїнство народження Марії і чудодійне зачаття і Різдва Ісуса, месіанський жереб обраниці і Спасителя, їх посмертне воскресіння-вознесіння» [7, с. 78], прийняті особливого роду просвітленістю.

Специфіка подібного сприйняття смерті-успіння виявляється співвіднесеною зі східнохристиянською традицією, а також і з протестантським розумінням сутності смерті, висхідним до «давньозахідного православ'я» [див. про це більш детально: 11, 344-349]. Контактність Р. М. Рільке з даними традиціями багато в чому була обумовлена його власною духовною позицією. На думку О. Соболевської, «для Рільке завжди був важливий нерозрізнений для буденної свідомості момент – зрощення смерті з життям <...> Смерть, як вважав Рільке, проростає з надр кожного окремого життя, вона присутня в її

лоні, в її утробі. Подібно матері, яка виношує і зрощує своє дитя, ми плекаємо і вирощуємо свою смерть <...> Істинне життя, з його точки зору, простягається на обидві сфери, включаючи і той світ, і цей» [15, 369], що, додамо, в кінцевому підсумку визначає просвітленість емоційного тону як поетичного циклу Р. М. Рільке, так і його музичного втілення в творчості П. Хіндемита.

Ще одним «знаком» непрямой опосередкованої контактності аналізованого твору Р. М. Рільке з російською духовною традицією виступає посвята даного циклу Генріху Фогелеру – відомому художнику початку ХХ ст., поету, чие життя і творча біографія також були пов'язані з Росією. Роботи цього автора (особливо, «Благовіщення»), так само як і місце його перебування (художня комуна в селищі Ворпсведе) викликали жвавий інтерес поета, який написав книгу про Ворпсведе, включивши до неї главу, спеціально присвячену творчості Г. Фогелера. Підсумком даного твору стають такі рядки Р. М. Рільке: «Генріх Фогелер нагадує про старих майстрів <...> його життя – не від світу цього, просте і святкове, скромне і величне. Не знаєш, як назвати його. Він художник тихого, німецького життя Діви Марії, яке проходить в маленькому саду» [13]. Подібного роду творчий підхід в інтерпретації духовної тематики, що за багатьма параметрами співвідноситься з традиціями німецького високого бідермаєру, в кінцевому підсумку імпонував не тільки Р. М. Рільке, але П. Хіндеміту, що захоплювався його поезією. Для П. Хіндемита поява циклу «Життя Марії» пов'язана не тільки з переходом на позиції неокласицизму, але і з інтересом до специфіки так званої «нової духовності» або «нової релігійності», показовою для культури всього ХХ ст. Для Хіндемита-лютеранина, що не звертався протягом свого творчого шляху до жанрів духовної музики, апелювання до образу Діви Марії (в інтерпретації Р. М. Рільке), все ж асоціативно пов'язане з лютеровською традицією її шанування, сприйнятою також і крізь призму бахівської духовної музичної спадщини, німецької барокової культури XVII–XVIII ст., а також через досвід німецького музичного театру і камерно-вокальної музики XIX ст., в рамках яких ідеальні жіночі образи, генетично висхідні до християнських духовно-етичних ідеалів (в тому числі і до образу Діви Марії), виступають одними з визначальних.

Подібного роду підхід обумовлює і показовий для «Життя Марії» П. Хіндемита жанровий синтез, який виступає також і, як вказувалося вище, однією з істотних ознак еволюції камерно-вокального циклу в реаліях європейської музично-історичної традиції першої половини ХХ ст. Оригінальність поетичного першоджерела Р. М. Рільке, частково порівнянного з прозою, обумовлює, за спостереженнями Г. Зуб, «закономірне зближення вокального циклу з музичною драмою, а в даному випадку – з монооперою, оскільки у фокусі уваги перебуває трагедійний жіночий образ, тема любові і смерті» [7, 79].

Разом з тим, орієнтація на євангельське першоджерело та пов'язані з ним духовні ідеї, а також на німецьку національну духовно-музичну традицію виявляє також контактність поезики даного циклу і з типологією духовної кантати з тією лише різницею, що в центрі оповідання знаходиться не образ Христа, а фігура Богоматері. Співвіднесеність даного циклу з німецькою духовною кантатою підтверджується також і цитатами в № 1 («Народження Марії») і № 3 («Благовіщення») протестантського церковного співацького обиходу [див. про це більш детально: 16], зокрема, німецького протестантського хоралу «Jesus Christus, unser Heiland» [17, № 77]. Показово, що в другій версії-редакції циклу П. Хіндеміт буде використовувати ті ж інтонації в пісні «Різдво Христове», підкреслюючи тим самим спорідненість головних героїв циклу. «Це спорідненість матері і сина, – як стверджує Т. Ліва, – єдність їх "обраності", їх божественної долі, але дивним є, як кришталева ідилія Марієних акордів перетворюється на грізну ознаку долі її сина, а потім в ласкаву, лагідну коліскову» [10, 329].

Цикл «Життя Марії» П. Хіндемита виявляє також оригінальність співвідношення вокальної та інструментальної партій, що характеризується рівнозначністю в розкритті центрального образу твору. Голос тут досить часто наближається до інструментального звучання, в той час як партія фортепіано «осмислюється як рівносильна оркестру, всі голоси музичної фактури утворюють контрапунктичну єдність, своєрідний художній контапункт» [7, 75]. Сказане в кінцевому підсумку зумовлює появу в наступні періоди творчості П. Хіндемита декількох версій даного циклу, одна з яких пов'язана з використанням оркестрового супроводу [див. про це більш детально: 10, 404].

Поліфонізм «Життя Марії» характеризує не тільки власне стиль П. Хіндемита, але і виступає показовою якістю музичної культури ХХ ст., позначивши тим самим «включеність» традиції в сучасність. Крім цього ХХ ст. досить давно розглядається в культурологічній та мистецтвознавчій думці сучасності в контексті глобальної поліфонізації мислення як відображення сутності діалогічної картини сучасного світу. На думку Н. Сімакової, «доля суворого контрапункту в XVII–XX ст. наочно демонструє його здатність залишатися живою традицією в пам'яті наступних століть. Вона (ця традиція) є невід'ємною частиною професійної освіти <...> Звернення до неї розцінюється як спосіб відновлення музичного мистецтва, збереження в ньому міцних основ і тієї високої духовності, яка незмінно присутня в творах старих майстрів» [14, 52].

Інтерес до жанрово-фактурного і музично-риторичного боку відроджуваного поліфонічного мистецтва, представлено в «Житті Марії» канонами, фугато, зверненням до basso ostinato тощо, є співвідносним в творчості П. Хіндемита (на правах «Баха ХХ століття») і з неокласицизмом. При цьому поліфонічна якість, з одного боку, демонструє певний раціоналізм мислення. З іншого боку, раціональність доповнена в даному випадку переживанням Одкровення, осягненням сутності буття в процесі вибудовування музичного сенсу, перш за все, в логіці розгортання інтонаційної мови твору.

Остання в кінцевому підсумку формується на перетині барокової традиції і жанрово-стильових шукань музичної творчості першої половини ХХ ст.

Сказане повною мірою співвідноситься і з поетикою розглянутого вокального циклу П. Хіндемита і його духовним підтекстом. Цікавим в цьому плані видається наведена Т. Лівую паралель-метафора між структурою даного твору і храмом. За словами дослідника, «Хіндеміт головне своє завдання бачить у тому, щоб, подібно архітекторові, конструювати мелодійні арки, дуги, "колони" і "склепіння", створюючи величний і суворий храм, дотримуючись у своїй споруді пропорції і форми, що задані поетом» [10, 320]. Аналогічного роду паралелі виділяє і Г. Зуб. Згідно узагальнень дослідника, «вокальний цикл "Житіє Марії" нагадує архітектурне спорудження, фундаментом якого є кварто-квінтови колонади вертикалей, які лінійно перетікають одна в одну подібно до рухливої архітектури. Названий акордовий комплекс утворює єднальну арку між першим і заключним номерами, повідомляючи авторському задуму художню цілісність» [7, 81].

Окреслені якості, як вказувалося раніше, визначають неокласичну стильову спрямованість розглянутого циклу, реалізовану в умовах музично-історичної практики початку ХХ ст. через семантику названих вище барокових музичних форм, а також з урахуванням символіко-алегоричного трактування використовуваних композитором тональностей [див. про це більш детально: 10, 324-326].

Висновки. Отже, для П. Хіндемита поява циклу «Житіє Марії» пов'язана не тільки з переходом на позиції неокласицизму, але і з інтересом до специфіки так званої «нової духовності» або «нової релігійності», суттєвої для культури всього ХХ ст. Для циклу показовий жанровий синтез, що зближає його з монооперою і німецькою духовною кантатою. Даний твір також характеризується рівноправністю вокальної та інструментальної партій як складових єдиного поліфонічного цілого на рівні «контрапунктичної єдності». Поліфонізм як визначальна фактурно-стильова якість циклу «Житіє Марії» проявляється в широкому використанні basso ostinato, фугато, канонів, прийомів контрастної поліфонії, що демонструють домінування лінійного принципу та визначають неокласичну стильову спрямованість даного твору. Остання виявляється також через риторико-семантичні аспекти барокових форм і символіко-алегоричне тлумачення тональностей. П. Хіндеміт після створення циклу писав: «Я почав бачити ідеал благородної і по можливості досконалої музики, якого я згодом, можливо, буду в змозі досягти, і я знав, що відтепер "Житіє Марії" буде вести мене цим шляхом і служити мені мірою наближення до ідеалу» [10, 321].

#### Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 379 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 406 с.
3. Воробьева Е. Б. Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910 – 20-х годов: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2002. 284 с.
4. Горелик Л. М. Вокальный цикл в жанрово-видовой специфике камерного пения: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2006. 185 с.
5. Грицок О. Я. Жанровый синтез в камерно-вокальной музыке первой трети XX века (на примере произведений М. Равеля, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Ф. Пуленка): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2016. 207 с.
6. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Учебное пособие. Кемерово: Кем ГУ, 1983. 105 с.
7. Зуб Г. Образ страждущей Богоматери в камерном цикле «Житие Марии» Р. М. Рильке – П. Хиндемита: к проблеме жанровых взаимодействий // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наукових статей / ред.-упоряд. Шаповалова Л. В. Харків: Видавництво С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 75-85.
8. Киселев П. Б. Хоровое творчество Хиндемита: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. 23 с.
9. Кудряшов А. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение // Музыкальная академия. 2002. №1. С. 139-144.
10. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М.: Музыка, 1974. 446 с.
11. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
12. Павлова Н. С. О Рильке. М.: РГГУ, 2012. 220 с.
13. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1993. 53 с.
14. Соболевская Е. «Ты еси», или «Es ergo sum» (смерть Р.-М. Рильке в свете творческой установки М. Цветаевой) // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. Вип. 12: Німецька традиція в філософії, гуманітаристиці та культурі. С. 361-371.
15. Bruhn Siglind. Hindemiths grose Vocalwerke. Waldkirch: Edition Gorz, 2009. Band II. 315 s.
16. Evangelisches Kirchengesangbuch. – Ausgabe für die Vereinigte protestantisch Christliche Kirche der Pfalz.

#### References

1. Asaf'yev, B. V. (1963). Musical form as a process. Books first and second. Leningrad: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. A. (1966). Romantic song of the XIX century. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Vorob'yeva, Ye. B. (2002). Paul Hindemith's opera triptych as a phenomenon of Western European culture of 1910 – 20 years. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki [in Russian].
4. Gorelik, L. M. (2006). Vocal cycle in the genre-specific specificity of chamber singing. Candidate's thesis. Odessa: Odessa State Academy of Music. A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

5. Gritsyuk, O. Ya. (2016). Genre synthesis in chamber-vocal music of the first third of the twentieth century (on the example of works by M. Ravel, P. Hindemith, S. Prokofiev, F. Poulenc). Candidate's thesis. Kiev: NMAU im. P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
6. Darwin, M. N. (1983). The problem of the cycle in the study of lyrics. Tutorial. Kemerovo: Kem GU [in Russian].
7. Zub, G. (2012). The image of Our Lady in the chamber cycle «Life of Mary» R. M. Rilke - P. Hindemith: to the problem of genre interactions. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. naukovykh statey. 34, 75-85 [in Ukrainian].
8. Kyselev, P. B. (2009). Hindemith's chore art. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
9. Kudryashov, A. (2002). Musical romanticism: ideas of the era and their incarnation. Muzykal'naya akademiya. 1, 139-144 [in Russian].
10. Levaya, T., Leont'yeva, O. (1974). Paul Hindemith. Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Muravs'ka, O. V. (2017). Schiphristian paradigm of the European culture and music of the XVIII-XX centuries. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Pavlova, N. S. (2012). About Rilke. Moscow: RGGU [in Russian].
13. Simakova, N. A. (1993). Counterpoint of strict style as an art tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
14. Sobolevskaya, Ye. (2008). "Thou art," or "Es ergo sum" (R.-M. Rilke's death in the light of M. Tsvetaeva's creative attitude). Doksa. Zbirnyk naukovykh prats' z filozofiyi ta filolohiyi. 12, 361-371. [in Ukrainian].
15. Bruhn, Siglind (2009). Hindemiths grose Vocalwerke [in German].
16. Evangelisches Kirchengesangbuch. – Ausgabe fur die Vereinigte protestanisch Christliche Kirche der Pfalz [in German].

Стаття надійшла до редакції 21.05.2019 р.

УДК 792.54:782.1].046.1(430) (045)  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191736>

**Рощенко Олена Георгіївна**,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри теорії та історії музики  
Харківської державної академії культури  
ORCID: 0000-0002-6048-6335  
[elena.roshenko@gmail.com](mailto:elena.roshenko@gmail.com)

## СИМВОЛІКА МОНСАЛЬВАТУ І ВАЛГАЛЛИ У МУЗИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОГО МІФУ Р. ВАГНЕРА «ЛОЕНГРІН»

**Мета роботи** – визначити символіку Монсальвату і Валгалли у хронотопі-саєра оперного міфу Р. Вагнера «Лоєнгрін».

**Методологія** базується на засадах міфології, музичної ономації (вивчення міфологізованої топоніміки); інтроміфологічному, енциклопедичному (розгляд «нового міфу» як романтичного *docta stilo*), функціонально-типологічному, міфолого-символічному видах аналізу. **Наукова новизна** полягає у розкритті специфіки функціонування міфологізованих оронімів у хронотопі-саєра. Замість міфологізованого ороніму Валгалла у «молитві» Ортруд уведено імена власні колишніх володарів германоскандинавського світу, за якими міститься прихований сюжет про священну гору старого світу. Валгалли і Монсальвату у різні історичні належали подібні функції (світова гора воскресіння, замок із священною залогою, помешкання небесних воїнів світла), що надало їм значення семантичних двійників. Християнізація обумовила витіснення поганської міфології за межі сакрального хронотопу: в одній міфологічній картині світу немає місця двом сакральним об'єктам, чії функції співпадають. Валгалла, зайнявши підземний локус, перетворюється на *суперника Монсальват*. Оперна трансміфологія «Лоєнгріна» оснований на об'єднанні в сюжетну єдність міфологізованих історій Валгалли і Монсальвату. Їх протистояння розглянуто як поєдинок Wunder і Zauber, важливу роль у розгорненні якого має міфологема-образ зачарованого лицаря. Уведення імені Парсифаля сприяє долученню сюжетних аналогій з Клінгзором – горою-замком, втіленням Zauber, ще одним суперником Монсальват з останньої опери Вагнера. Час розвитку дії «Лоєнгрину» подано як добу знищеного Клінгзору. **Висновки.** Тема протистояння світла і темряви нерідко знаходить вираження завдяки зверненню композитора до міфологеми «чарівної гори». Символіку Монсальвату та Валгалли у музичній драматургії опері імені визначено завдяки зверненню до міфології як науки, оснований на синтезі засад міфології, застосуванню основ музичної ономації, поширеної на обидві сфери міфологізованої ономації: антропо- та топоніміку. Через символіку явного (Монсальват) і прихованого оронімів (Валгалла та її аналогів – Венерина гора, Клінгзор) у міфологізованій топоніміці *opera as myth* відбувається розкриття ідеї протистояння світла і темряви, християнства та язичництва. Драматургію опери тлумачено як поєдинок Монсальвату та Валгалли за володарювання над Брабантом (Midgard) і Asgard.

**Ключові слова:** міфологія, авторська трансміфологія, «новий міф», хронотоп-саєра, міфологізована ономастика, топоніміка, міфологема чарівної гори, диво, чаклунство.

*Рощенко Елена Георгиевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедры теории и истории музыки Харьковской государственной академии культуры*

**Символика Монсальвата и Валгаллы в музыкальной драматургии оперного мифа Р. Вагнера «Лоэнгрин»**

**Цель работы** – определить сущность символики Монсальвата и Валгаллы в хронотопе-саєра оперного мифа Р. Вагнера «Лоэнгрин». **Методология** основана на принципах мифології, музыкальной ономації ( изучение мифологизированной топонимии); интормифологическом, энциклопедическом (рассмотрение «нового мифа» как романтического *docta stilo*), функционально-типологическом, мифолого-символическом видах анализа. **Научная новизна** заключается в раскрытии специфики функционирования мифологизированных оронимов в структуре хронотопа-саєра. Вместо мифологизированного оронима Валгалла в «молитве» Ортруд введены имена собственные бывших властителей германоскандинавского мира, за которыми содержится скрытый сюжет о священной горе старого мира. Валгалла и Монсальват на разных исторических этапах обладали подобными функциями (мировая гора воскресения, замок со священным залом, обитель небесных воинов света), что сообщило им значение семантических двойников. Християнізація обумовила витіснення язическої міфології за межі сакрального хронотопа: в одній міфологічній картині світу немає місця двом сакральним об'єктам, чії функції співпадають. Валгалла, зайнявши підземний локус, превращается в *суперника Монсальват*. Оперная трансміфологія «Лоєнгріна» оснований на об'єднанні в сюжетное единство мифологизированных историй Валгалли и Монсальвата. Их противостояние рассмотрено