

**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А.В. НЕЖДАНОВОЇ**

КИРИЧЕНКО Аліна Дмитрівна

УДК 78.03 + 782.1+784.21

**КОНЦЕПЦІЯ «СВІТОВОГО ТЕАТРУ» В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ
НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Одеса – 2016

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової Міністерства культури України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, доцент
АНДРОСОВА Дарія Володимирівна,
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нежданової,
кафедра теоретичної та прикладної культурології

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
КОЗАРЕНКО Олександр Володимирович,
Львівський національний університет
імені І. Франка,
завідувач кафедри філософії мистецтв
факультету культури і мистецтв

кандидат мистецтвознавства, доцент
ЗОСІМ Ольга Леонідівна,
Національна академія керівних кадрів культури і
мистецтв,
кафедра естрадного виконавства

Захист відбудеться «11» травня 2016 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «09» квітня 2016 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

А. Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Творчість Б.А.Ціммермана, Х.В.Хенце, А.Раймана та Й.Відмана привертає увагу в Німеччині з кінця 1950-х років, що відзначено в музикознавчій літературі (Н.Горюхіна, Е.Денисов, Н.Донцева, Г.Пантієлев, О.Сафронов та ін.); при цьому особливо наголошується значення такого глибинно-оригінального явища як опера «Солдати» Б.Ціммермана. Враховуючи вплив останнього на творчість А.Шнітке та солідарних з ним музикантів в Україні, базисність зв'язку (через Б. Лятошинського) українського музичного театрального мислення з Р.Вагнером та його адептами у ХХ столітті, український музикознавчий дискурс не може відмежовуватися від цих пошуків планетарного масштабу у сфері музичного театру сучасної Німеччини. Осмислення ідей, що стають художньо значущими в європейському мистецтві, утворює актуальний дослідницький зріз музикознавства в Україні в силу інтеграційних тенденцій художнього світу в цілому та загальноєвропейської спрямованості культурного життя.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії, теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОНМА імені А.В.Нежданової на 2012-2016 рр., зокрема, темі № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

Мета роботи – висунення концепції німецького «світового театру» як ідейно-художнього феномену, що визначає якість вираження і драматургії німецької опери другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – на матеріалі опер Б.А.Ціммермана, А.Раймана, Й.Відмана та інших.

Завдання дослідження:

- простеження історичних умов визрівання концепції німецького «світового театру» в поствагнерівському художньому просторі ХХ ст.;
- усвідомлення істотної ролі «перехідного покоління» в особах Б.Блахера, Х.Хенце та ін. у підготовці «планетарного» театру К. Штокхаузена та німецького «світового театру» Б.Ціммермана;
- аналіз опери «Солдати» Б.Ціммермана як осередку концепції німецького «світового театру»;
- виокремлення показників німецького оперно-театрального вибору в операх А.Раймана (на прикладі аналізу «Ліра» та «Медеї»);
- позначення зв'язків з німецьким «світовим театром» у творах («Обличчя в дзеркалі», «Вавілон») Й.Відмана.

Об'єкт дослідження – німецька опера ХХ – ХХІ століть.

Предмет дослідження – поствагнерівська лінія «смыслового гігантизму» у бутті німецько-германського музичного театру в її спрямованості до світового охоплення.

Методологічною базою роботи є інтонаційний підхід асаф'євської традиції в Україні, у тому числі у працях Д.Андросової, І.Власенко, Н.Горюхіної, І.Зінків,

О.Зосім, О.Козаренка, І.Котляревського, І.Ляшенка, О.Маркової, О.Рощенко, О.Самойленко, О.Серової, О.Сокола та ін. Також істотною опорою на праці німецьких вчених, що висунули концепції творчості вищезазначених авторів, зокрема З.Брун, В.Бурде, У.Дібеліуса, К.Еббеке, О.фон Імхоффа та ін. Такого роду взаємодія з німецькою музикознавчою традицією є органічною з огляду на адлеріанство Асаф'єва та його опору на пронимецьки орієнтовану музикологію Е. Курта.

Наукова новизна визначається у таких позиціях. Вперше в українському музикознавстві:

- позначено проблематику німецького «світового театру»;
- здійснено музикознавчі аналізи творів Б.Блахера, Х.Хенце, Б.Ціммермана, А.Раймана, Й.Відмана та ін. в аспекті виявлення вказаного «значеннєвого гігантизму»;
- поглиблено уявлення про німецькі художні традиції у зв'язку з функціонуванням «планетарного» театру К.Штокхаузена і вищезазначеного німецького «світового театру» Б.Ціммермана;
- отримано подальший розвиток уявлень про особливості німецько-германського шляху в мистецтві у сукупній німецькій, німецько-австрійській в тому числі, традиції у ХХ – ХХІ ст.;
- диференційовано в постагнерівському німецькому театрі ідейні та виразні альтернативи вищезазначеного жанрового плану.

Практичне значення дисертаційного дослідження визначене тим, що його матеріали можуть бути використані у курсах з історії музики у вищих та середніх навчальних спеціальних музичних закладах.

Апробація результатів дослідження відбувалась на засіданнях кафедр теоретичної та прикладної культурології, історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В.Нежданової. Також ці матеріали представлені на міжнародних і всеукраїнських конференціях (усього 7): Міжнародні науково-творчі конференції «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність» (Одеса, 1999, 2001); Міжнародні науково-практичні конференції Схід-Захід: Культура і цивілізація (Одеса, 2002, 2003, 2012, 2014, 2015).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження викладено у **шести** публікаціях, **п'ять** з яких опубліковано у фахових збірниках, затверджених МОН України, одна – у іноземному науковому періодичному виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, двох розділів, що включають п'ять підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 317 сторінок (з них – 214 сторінок основного тексту), список використаних джерел містить 290 позицій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується вибір теми і проблеми дослідження, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета і завдання, методологічна основа та наукова новизна роботи, практичне значення дослідження, надається інформація про апробацію, публікації, структуру та обсяг дисертації.

РОЗДІЛ 1 – «ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ НІМЕЦЬКОГО 'СВІТОВОГО ТЕАТРУ'» присвячений систематизації матеріалів щодо розвитку феномену німецького «світового театру» від опери кінця XIX – початку XX сторіччя до спадщини К. Штокхаузена. Розглядається роль творчості Х.В.Хенце у виявленні німецького «світового театру». Розділ вміщує 2 підрозділи.

У підрозділі 1.1. «Сучасне музикознавство про німецький театр XX століття. Від Р.Вагнера до антивагнерівських ліній театру-модерн» містить огляд літератури згідно з зазначеною темою та виділяє етапи розвитку німецької опери від кінця XIX ст. у творчості Р.Вагнера, аналізується зроблений згодом внесок А.Шенберга, А.Берга, Ф.Шрекера, Р.Штрауса, також П.Хіндеміта, К.Орфа, співпрацівників Б.Брехта, у тому числі, К.Вайля, Х.Ейслера, ін.

У розвитку німецької опери кінця XIX – початку XX ст. виявлено опору на заповіти Р.Вагнера і нововіденців – А.Шенберга та А.Берга (див. праці М.Тараканова, М.Черкашиної-Губаренко, О.Маркової, Н.Власової та ін.). Сильові позиції названих композиторів, у своєму роді, протистоять одна одній – і в філософській концепції творчості, і в техніці композиції; також їх спадщина розділена ідеями, народженими в різні епохи. Однак сукупно ці творчі лінії, склавши традиції німецького музично-театрального мистецтва, увічнили національний театр у світовому охопленні проблем мистецтва епохи науково-технічної революції.

У творчості Шенберга, а особливо Веберна, утверджується принцип вираження за допомогою «надмініатюри»; апогей – вебернівська «Камерна симфонія» як заява ідеї світу та індивідууму в ньому, про традиції нації, про вірність їм, про «стиснення часів» у процесі творчості, і багато іншого, що відзначено в роботах В. і Ю.Холопових. Спеціальний ракурс переломлення вагнеріанства – символістська драма «Далекий дзвін» Ф.Шрекера (за Х. де ля Мотт). Розповсюдження у повсякденності ідей фаустіанства та розсування географії quasi-веристської драматургії має ухил до того, що Б.Ціммерман підійме як німецький «світовий театр» і його планетарне просування у творчості К.Штокхаузена.

У вагнеріанця Р.Штрауса переважає міфологема ритуаліки в образних розкладах творів (праці Е.Краузе, К.Палена, ін.). Не запозичуючи драматургії Брехта, він все ж, в брехтівському варіанті, втілює ідею відсторонення у втіленні характеру героя. Особливою постаттю у формуванні німецького «світового театру» є К.Орф, спадкоємець Б.Брехта (О.Леонтьєва, І.Мартінов), який вважав, що германоцентристський «світовий театр» охоплює всю Європу, – звідси й багатомовність в його «Carmina Burana», «Catulli carmina», «Тріумф Афродіти». Орф повертає звукову масивність до звучання, тим самим кардинально відрізняючись від нововіденців.

Узагальнення здійсненого огляду шляхів розвитку німецької опери від Р.Вагнера до К.Штокхаузена дозволяє відзначити такого роду відмінні показники. Це виявлення вірності вагнерівському джерелу за допомогою *містеріалізації* дії, в річищі якої символіка подій і самовираження героїв знаходить понадбуттєвий характер і тяжіє до альтернатив атрадиціоналізму засобів виразовості.

Спостерігається також *створення ілюзії великого театру*, що символізоване або міццю оркестру (при обмеженості чисельності дійових осіб на сцені), міццю голосів солістів, або ж алюзійними прив'язками до семантичних та формально-структурних стереотипів. Відзначається усвідомлення національної унікальності творчої установки при очевидній понаднаціональній всеосяжності сценічних подій і характеру самоствердження осіб та героїв дії.

Німецький «світовий театр» закладений в якості художнього генокоду містеріальними оперними композиціями Р.Вагнера. Вагнерівський театр міфологічно легендарною сюжетною прив'язкою вкорінює свою національну належність з позицій високості діянь богів і героїв. У музичному рішенні це апеляція до філософічності постбетховенського симфонізму, тобто базування на ідеальних посилах національної свідомості. Буденні явища, якщо і з'являються (фактично саме це сконцентровано у «Майстерзінгерах»), не представляють сутнісного вираження музичної драми.

Розвиток ідей Р.Вагнера безпосередньо продовжено Р.Штраусом, в паралель якому складалася естетика «перехідного» покоління, – для нього вагнерівський героїчний гігантизм був скомпрометований подіями 1933–1945 рр.

У підрозділі 1.2. «"Перехідне" покоління у формуванні німецького 'світового театру' пограниччя авангард/поставангард. Х.В.Хенце» аналізуються риси німецького «світового театру» у воєнні та повоєнні 1950-ті роки, виділяються підготовча функція діяльності Б.Блахера в цьому напрямі розвитку, а також творчість Х.В.Хенце, його опера «Король Олень». Хенце втілював причетність до німецької ідеологічної цілеспрямованості виразу, складаючи соціально-морально пом'якшену паралель до «політичного театру» Брехта. Він досить планомірно шукав загальнозначущі сюжети, фабули в їх знаково-смісловій чіткості подачі образу.

Популярна опера «Молодий Лорд» Хенце загострює увагу на ряді показових якостей, що визначили успадкування ним ідей Вагнера і прокладання шляху до антивагнеріанської світової містеріальності Б.Ціммермана: драматургія умовного (недраматичного) театру, висхідна до містерії – літургійної драми, і комічний жанр, що «приземлює» дію на користь буденності реалістичної музичної драми.

Покладена в основу казка К.Гоцці з її людськи-загальною мораллю-повчанням забезпечує опері-притчі ту серйозну основу, яка ставить це музичне дійство в один ряд з «Майстерзінгерами» Р.Вагнера і т. п. Багатство технічної оснащеності вираження включає і лейтмотивну систему, і серійність, що при номерній базі драматургії підтримує смислову масштабність нехитрого казкового дійства.

Світовий масштаб ідеї наповнюється побутовою доступністю подій сценічного дійства, а в музичній мові намічається змішання високості засобів професійного мистецтва і номерних структур, тембрових переваг як знакових стереотипів популярної сфери – в німецькій традиції. Тим самим демонстративніше висувається навмисно дана «німецька еkleктика» – змішання різнонаціональних рис під егідою німецької ідеї. Сказане стосується Б.Блахера і, тим більше, Х.В.Хенце, який проповідував жорстку німецьку моральність за допомогою опори на італійську повчальність казки К.Гоцці. Міфологізм оперних сюжетів Блахера й Хенце не є самозначимим, як у Вагнера, але переважно алегорично-символічним.

У РОЗДІЛІ 2 – «ТВОРЧИСТЬ Б.А ЦІММЕРМАНА, А.РАЙМАНА, Й.ВІДМАНА В ПРЕДСТАВНИЦТВІ КОНЦЕПЦІЇ НІМЕЦЬКОГО ‘СВІТОВОГО ТЕАТРУ’» досліджуються витoki, становлення та втілення даного феномена в контексті драматургії оперного дійства. Особливу увагу приділено розгляду національних тенденцій в образно-тематичній і конструктивній стилістиці оперних композицій періоду становлення післявоєнної Німеччини другої половини ХХ ст. Розділ вміщує 3 підрозділи.

У підрозділі 2.1. «‘Солдати’ Б.А.Ціммермана як осереддя рис німецького театру рубежу авангарду/поставангарду» розглядаються особливості ідеї та будови вищеназваного епохального твору національного мистецтва.

Апогей у своєму роді ідеї німецького «світового театру» знаходимо у творчості Б.А.Ціммермана. Його єдина опера «Солдати» увібрала в себе яскраво виражену антивоєнну тематику і, відповідно, актуальну політичну символіку. І одночасно літературне джерело пов’язує її зі «штюрмерством» ХVІІІ ст., з німецькою Історією з великої літери, коли література – театр спрямовували ідейне життя нації, «вбираючи» філософію, політику, містично-релігійні доктрини. Місткість часової «всюдисущості» у виставі «Солдати» підкреслена навмисною еkleктикою музики, «зітканою» зі стильових цитат, зводить сюжетний ряд твору на п’єдестал людського «Судного дня». «Тихе» завершення опери, в якому батько не впізнає (не хоче впізнавати!) доньку, нагадує загальним тоном фінальну дію «Трістана» Р Вагнера. Ціммерман, зберігаючи аналогію з Вагнером, виділяє смисловий ефект «позаідеальності» в ситуації драми ХХ ст.: герої не здатні до волевиявлення, тим більш – морально звеличувального характеру.

У двох найбільш найважливіших для розуміння музики та музичного світобачення Ціммермана статтях – «Інтервал і час» та «Майбутнє опери: деякі міркування про необхідність створення нового поняття опери як театру майбутнього» – зібрані коментарі до його єдиної опери «Солдати». І якщо перша стаття «Інтервал і час» (1957) починалася з роз’яснення поняття звуку та інтервалу, присвячена концепції часу, його сприйняття, відчуття і впливу, то в другій статті (1965) Ціммерман звернений до головного аспекту опери. А саме – до «розростання» опери в «абсолютний музичний театр», відштовхуючись від музичних пошуків кінця ХІХ – початку ХХ століття, від «Трістана» Р.Вагнера, через «Аріадну на Наксосі» Р.Штрауса, «Воццека» А.Берга і «Мойсея та Арона» А.Шенберга до ідеї-глузду «Солдатів». Відзначаючи особливу роль опер В.А. Моцарта в цьому розвитку, Ціммерман мріє про театр, що з’єднає всі мистецтва і можливості його часу, вводячи поняття «плюралістичної опери».

Як і А. Берг, Б.Ціммерман дає всім сценам заголовки, у назві яких використовує поняття традиційних «застарілих» форм (Ciasona, Ricercari, Toccata, Nocturno, Capriccio, Corale, Rondino), створюючи таким чином ще одну об’єднуючу лінію. Однак ці назви мають для Ціммермана ще менше конкретно-музичне значення, ніж для Берга. Ці позначення швидше слугують виникненню відповідного настрою, наприклад, відображенню військової музики за допомогою труб і литавр у сценах з солдатами, деяку невпевненість у ситуації.

Суто інструментальні інтермедії (суттєві в операх-притчах Хенце) віддаляють «Солдатів» від опери в її традиційному розумінні. Їх функція протилежна тенденції «сцен»: сцени фіксують статику станів, а інтермедії є носіями розвиваючого начала. Особливий акцент ставиться на плюралістичній симультанності проходження дії та на її апогеї в 1-й сцені IV акту (Токката III). Ціммерман остаточно відмовляється від реальної часової послідовності минулого і майбутнього на користь всеосяжної одночасності. У цій сцені композитор вперше в опері розширює образотворчі засоби, виходячи за межі традиційних форм. До співаків, розмовних ролей та оркестру долучаються беззвучні, однак ритмічно точно відмічені кіно-включення, а також трансльовані під час сценічної дії записи шумів.

Отже, концепція німецького «світового» («тотального») плюралістичного театру у «Солдатах» Ціммермана визначилася у з'єднанні всіх художньо-артистичних засобів у втіленні соціально-морально загальнозначущої ідеї, викривально-катастрофічної в інтерпретації автора. Композитор пропонує часові суміщення в семантиці засобів і виразу, що співвідносяться з міфологічно-релігійним тлумаченням часу, але категорично несумісних із конкретикою певних міфологем і релігійних принципів. Німецький «світовий театр» Ціммермана стилістично звернений до сюрреалістично-абсурдистської ідеї, яка є визначальною в особливого роду препаруванні засобами контрастної поліфонії, що дається не лише у вигляді фактурного показника безпосередньо в музиці, але і як принцип дії, оформлення сцени і поведінкової стратегії персонажів та інструментарію, залученого до оформлення вистави.

Як бачимо, *понаднаціональний, всезагальний сенс, даний в «театрі майбутнього», освоюється завдяки концентрації на культурних накопиченнях мистецтва в цілому (у його європейській транскрипції) і намічається в творчості найрізноманітніших авторів у поданні різних країн і націй.* Одночасно соціальна викривальність мистецького дійства, пафос, що диктує використання «катастрофічних» засобів виразу, оголює той культурний динамізм, ту абсолютизацію соціально-психологічного оновлення, яка утворює відмінну рису німецького образу світу та німецького розумового стереотипу.

У підрозділі 2.2. «'Лір' та 'Медея' А.Раймана у концепції німецького 'світового театру'» аналізуються опери композитора, в яких спостерігається глибинність художнього самоствердження концепції театральності – «все-німецького» як «усесвітнього» звучання мистецтва. Творчість А.Раймана знаменує наближення до центральної ідеї творчості німецьких авторів останньої третини ХХ століття, – у вигляді наполегливого тяжіння до сюжетів на «вічні теми», що мають біблійне або античне коріння та закарбували абстракцію – ідею в гранично узагальненій формі.

У творчості Раймана виявляються такі ознаки німецького «світового театру»: планетарність і позачасовий характер дії та образів-символів; якості «щільності» смислового навантаження «заміщають» кількісні показники монументальності спектаклю (відсутність хору у Р.Вагнера і Р.Штрауса, камерність А.Шенберга і Х.В.Хенце, «мінімальність» музичної фактури у К.Орфа і Б.А.Ціммермана і т.д.). Спостерігається відвертий агітаційний пафос вираження, який має три аспекти

прояву – «зараження пафосом» (Р.Вагнер, Р.Штраус), пафос «всеосміяння» й «усезаперечення» (К.Орф, ранній А.Шенберг, Б.А.Ціммерман), пафос «учуднення» (рос. «остраннение») і медитативність (почасти К.Орф, К.Штокхаузен). Очевидною є сукупна зверненість до майбутнього, що прогнозує установку на подачу суспільноцінних ідей, будь-то засоби мистецтва, соціальні цінності, цінності культури в цілому і т.п. Творчість А.Раймана визначалася в десятиліття розквіту німецького «світового театру», а створені ним опери на сюжети, що тяжіють до рангу «вічних», спонукають розглядати його спадщину в ракурсі німецького художнього глобалізму, який знову «здіймається» над побутовою приземленістю «солдатського служіння» Ціммермана.

Опера «Лір» Раймана «адаптує» шекспірівську трагедію до традицій німецького культурного світу, привносячи в майже тригодинне оперне дійство «двофазову діалектику» (див. концепцію Т.Адорно) німецького пасіону: заява суду в I частині (викидає сцену суду як таку з шекспірівської трагедії) і прояв суду людського в II частині опери. «Лір» Раймана – повчальна опера з композиційними ознаками опери-притчі. Вона звернена до німецького світу, але створена в контакті з французькою школою (дебюссізм Раймана), яка визначилась у XX ст. органічним зв'язком з російським мистецтвом. Пафос етичного виміру, подолання індивідуалізму як головна поведінкова ідея героїв опери Раймана, – це вже щось близьке українському мистецтву, що тяжіє до морального ригоризму епіки/героїки.

Опера «Медея» – на даний момент остання опера А.Раймана (2007–2009), із заголовком опера у двох частинах, в орієнтуванні на двочастинність-двофазовість, до якої воліють композитори і режисери XX століття. Порівнюючи творчість Х.В.Хенце з лінією Б.Блахера та А.Раймана, помічаємо різницю в мисленні – Хенце творить в «Королі Олені» досить традиційно, що тягне за собою класичну багаточастинність-тричастинність. Як і в «Лірі» А.Раймана, створеному 30 роками раніше, в «Медеї» має місце безумовна пасіонна підоснова: випробування, жертвопринесення в спокуту істини, а звідти двочастинність – приготування до жертви (Картина I, *Zwischenspiel I* і Картина II) і саме жертвопринесення (Картина III, *Zwischenspiel II* і Картина IV). Незважаючи на те, що частини слідує attassa, намічаються чіткі арки: I і II частина побудовані симетрично, у центрі кожної з них – інструментальна інтермедія.

Вагнеріанська щільність оркестрового масиву, демонічні виходи дій героїв надають обом операм Раймана контактність не стільки з Вагнером, скільки з його пролонгатором в інші стильові вимірювання – Р.Штраусом. *Zwischenspiele* дійсно займають роль інтермецо, так як музика дана в них за типом розсередженої псалмодії для заповнення паузи в дії, хоча і наповнюється коливальним рухом на ff.

Отже, театр А.Раймана, наслідуючи вагнеріанські витoki і досвід Б.Ціммермана, володіє наступними якостями, притаманними німецькому «глобальному» театру, що традиційно тяжів до демонстративної понаднаціональної ідеї. Тут використовується сюжет, що відзначений вираженими архетиповими властивостями, а це вносить містеріальний аспект у трактування сюжетики «Ліра», а в міфологенній концепції «Медеї» зазначена містеріальність подається безпосередньо сюжетом-образом. Умовність сценічної дії йде від «тотальності»

Ціммермана, відтворюючи вагнеріанські заповіді оперного дійства. Стилiстична еkleктика, що живить «плюралiзм» Цiммермана, у Раймана визначилася в рiзноманiтностi вокалу, яка виявляється в сольних та ансамблево-хорових партiях.

У пiдроздiлi 2.3. «'Обличчя у дзеркалi' i 'Вавiлон' Й.Вiдмана у розвитку нiмецького музичного театру сучасностi» розглядаються двi опери композитора нового поколiння, створенi в концепцiї нiмецького «свiтового театру».

Фабула опери «Обличчя у дзеркалi» (2003) мiстить вказiвки на бiотехнiчнi можливостi та емоцiйнi наслiдки першої успiшної спроби людського клонування. Кожна iз трьох виражених тем сюжетики визначає, вiдповiдно, три сценiчних положення у творi: бiржова залежнiсть власникiв фiрми, зустрiч клону зi свiтом (i навпаки) i проблематика архетипового любовного трикутника.

Склад опери, названої «музичним театром у 16 сценах», вражає низкою особливостей. Не тiльки Патрицiя та її клон Юстина охарактеризованi однаковим вокальним тембром – сопрано, мовби демонструючим їх речову тотожнiсть, а й обидва чоловiчих персонажi, Бруно i Мiльтон, дорученi одному тембру, баритону. Незважаючи на фактичну самостiйнiсть їх як характерiв, цей вибiр вже на початку опери натякає на те, що обидва чоловiки випробують схожi емоцiї-iдеї. В якостi персоналiзацiї громадського голосу, що протистоїть чотирьом солiстам, виступає дитячий хор, нагадуючи за функцiєю в дiї роль хору у грецькiй трагедiї. Для Вiдмана дитячий хор – п'ятий протагонiст, що несе високий пiдривний потенцiал. Цей факт використовують лiбретист i композитор як вiдносно тексту, так i музично: у дiтей в цьому творi не тiльки найбільш «слизькi» реплiки, але й їх артикуляцiйний ряд є екстремальнiшим, нiж у чотирьох солiстів, – величезнi глiсандо, зсування, звуки, що наслiдують ударнi, щiльнi структури шуму i т. п.

Оркестр порiвняно невеликий – 23 музиканти з характерним для Вiдмана «вибiрковим» поводженням з оркестровими тембрами-групами. У той час як багатоголоснi iнструменти – фортепiано та челеста, гiтара / мандолiна / бандурiя / банджо – використовуються як ударнi iнструменти (цитра, що замiнює арфу, навiть у складi записана у групi ударних), акордеон вiдкриває всю широту своїх можливостей – вiд органоподiбних звукiв до мелодiй i шумових ефектiв. Оркестр доповнюється десятима звучними годинниками, записами на магнiтофоннiй плiвцi, по-рiзному наповненими винними келихами, а також численними ударними iнструментами. Шiсть провiдних партiй твору доручено чотирьом рiзним кларнетам та акордеону. Вiдман, також як i Цiммерман, використовує технiчнi можливостi сучасного оперного театру – записи електронних звукiв та вiдеопроєкцiю.

Опера «Вавiлон» – це твiр, музика якого включає оркестр, що виходить за межi оркестрової ями, два хори, чотирнадцять вокальних ансамблiв, одинадцять вокальних солiстів (включаючи хлопчика сопрано) i мовну роль. Драматична дiя розкриває стереотип Вавiлону по-новому: iстотним для сюжету є не її передбачуваний результат Божественного покарання, а передiсторiя, архаїчний досвiд хаосу й горя пiсля всесвiтнього потопу. Це спонукає персонажiв опери ознайомитися з необхіднiстю створення власного порядку, що надає вiдчуття надiйностi у сформованому свiтi. На перетинi хаосу i прагнення до порядку

стикаються старе й нове, відкривається число «7» як принцип структури часу і розуміння світу.

Опера «Вавілон» виступає як приклад полістилістики з майстерно зробленими переходами від одного музично-мовленнєвого ряду в інший. Таким чином, виникає захоплюючий калейдоскоп змін серйозного і полегшеного комплексів вираження.

У операх Відмана «Обличчя у дзеркалі», «Вавілон» концепція німецького «світового театру» явно спрямована у бік гіпертрофії світового чинника, оскільки сюжетно обирається проблематика, близька до Старозавітньої ситуації, що охоплює ідею світової історії. Виділяється те, що обраний автором ракурс визначає неміметичну – не-життєнаслідувальну основу композицій. Життєве втручається упізнаваними прикметами, але їх веде абстракція цілого – гіпотетичного, народженого фантазією. Причому, в обох випадках це – очікуване майбутнє: «Обличчя у дзеркалі» – генна інженерія, «Вавілон» – новий, глобальний закон.

Не-життєподібність цілого, при виділених персоналіях як функціональної реалізації ідеї цілого, закріплюється методом, який сам композитор захищає як *самоцитати*, що частково мало місце раніше у класичній музиці й декларувалося в «Житті героя» Р. Штрауса. З цього методу виникає умовність персоналізацій і самого сюжетного розвитку, уможлидність якого усвідомлена автором. Сам музичний матеріал містить як тематично трактовану вокалізацію, так і фактурну відокремленість інструментального та вокального чинників. Але в контексті застосування техніки самоцитат виникає своєрідна версія концепції «розсередженого тематизму». Тут варіанти мета-гіперсерії створені композитором в якості поля виразних одиниць. Звідси виникає аналогія до нового роману, до філософії з нечіткою диференціацією предметів. Метод Й.Відмана є втіленням концепції творення Г.Малером його Симфоній, у якого існував уможлидний для слухачів зв'язок кожного наступного твору з раніше складеним, символізуючи множинними змістовними зв'язками дане конкретне звучання. Метод Відмана виходить на концепцію «неосимволізму» (за О.Марковою), в якому архетипова символіка невідривна від символіки метафоричних накопичень і вкладена в уможлидність дифундуючих предметних і позапредметних значень.

Стверджується, що завдяки аналізу в обраному ракурсі просування ідеї німецького «світового театру» у творчості Х.В.Хенце, Б.А.Ціммермана, А.Раймана і Й.Відмана демонструється два основні етапи: класика його виявлення в «Солдатах» Ціммермана, осереддя антивагнерівської антипафосності вираження на основі мультістилю, – і фаза «повернення до Вагнера» у творчості Раймана, в синтезуванні зазначеного «повернення» і відповідної антитези у творах Відмана.

«Тотальний» театр Ціммермана сконцентрував вагнеріанську тенденцію поновлення оперного дійства при зберіганні його містеріальної основи, але у вищій мірі визначивши *антипафос або пафос викриття*, що категорично протистоїть гіперболі «романтичної іронії» Вагнера, зумовленій повнотою екстатичного наповнення Радістю Очікування в музиці творця «Трістана». Тим самим німецька специфіка творчості Б.А.Ціммермана безумовна – при очевидній «інверсії» ідеальних основ вагнеріанського підходу.

Твори А.Раймана і Й.Відмана зберегли значною мірою «відстороненість» стилю Ціммермана, визначаючись принципами театру Р.Вагнера стосовно розподілу засобів вираження, як поєднання великого за ідеєю-образом і гучністю співу оркестру й солістів та «камерного» уникання хорових масивів.

Викривальність Ціммермана «по-постмодерністськи» поглиблена Райманом і Відманом убік явного «пом'якшення» протистояння Вагнеру. Зрештою, вони явно *традиціоналізують* оперний принцип, збережений «тотальним» театром творця «Солдатів». Одночасно компромісність позицій Раймана й Відмана по відношенню до полюсів вагнеріанства і його продовження-антипода у Ціммермана створює принципово нові умови оперного розвитку: повернення останнього до витоків оперності у *символічному* дійстві літургійного-містеріального театру, в повноті відтворення ідеї Прилучення до Таємниці Буття.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження та відповідно до зазначених у Вступі мети й завдань, приходимо до низки наступних висновків і теоретичних узагальнень.

Німецький світовий театр як *мистецька узагальненість вселюдського значення, що втілена німецьким культурним світом*, утворює закономірне і, одночасно, парадоксальне явище світової культури. Національна ідея, як «усеохоплююча», як закарбування еkleктики «світової імперії», з якою об'єктивно пов'язана історія європейських та позаєвропейських народів, – все це утворює актуалізовані у ХХ ст. явища культури й художнього світу. Робота видатних композиторів, музикантів в цілому, в річищі ідеї німецького світового театру, втілює симптоматичний прояв художнього життя Німеччини, «відсуваючи» багато в чому традиційне для німецьких майстрів бажання писати інструментальну музику.

Початок німецького світового театру пов'язують із Р.Вагнером та довагнерівськими стимулами, в яких національний стяг, національне гасло є очевидними, самозначущими та претендують на всеосяжність від прачасів до наших днів. Міфологічний первень і міфологенні впровадження до реалістично-історичного образу привносять у цю національну ідею поза- і понаднаціональний сенс, розкриваючи на німецькому матеріалі проблеми, ідеї й сюжети, показові для всіх народів світу. І це завжди діяльність культурного героя, активного творця цінностей і структур відносин, але завжди з'являється й антипод такого персонажа, який утворює трікстерську складову провідного образу. Цей рівень міфологенної абстракції завжди проглядається в історичних і буттєвих сюжетах, коли культуротворчу організуючу місію на себе бере не «Фігаро», а його підвищений та занижений аналог. Німецький театр після Р.Вагнера уникає прямих міфологізмів (навіть у адепта Р.Штрауса), але зберігає міфологічні наголоси в структурі сюжетів і персонажів, як К.Орф, В.Егк чи автор притч і казок Х.В.Хенце.

Названі автори категорично відмовляються від епічно-трагедійного пафосу вагнерівських драм, відсуваючи культурну жертву в сферу соціальних ілюзій або повчальної казковості. При цьому опера транспонується з вагнерівського наскрізного дійства у зручні для широкого слухача номерні структури, відсуваючи

тим сутність оперного симфонізму, у випадку Х.В.Хенце, – до інтермедій. У творах К.Орфа цю ж функцію симфонічного узагальнення в номерах, які коментують сюжетні ситуації в дусі quasi-церковного театру, бере на себе хор. Ця тенденція, що намітила «спрощення» сюжету опери, який зберігає міфологічну всеосяжність, спостерігається в несподівано різкому парадоксальному вираженні у Ціммермана, твори якого симптоматично склалися на межі авангарду – поставангарду. Авангард, створений оточенням О.Мессіана, у тому числі й німецьким, був вирощений на скрябінівській містеріальності, яка вносила понадбуттєвий, космічний розмах в образи-ідеї, створені К.Штокхаузенем у 1950-1960-х рр. Недарма знаковим твором цього періоду стала композиція Штокхаузена «Отроки в пащі вогненній», що не має відношення до опери.

Технократичну мрію й надію електроніки К.Штокхаузен подає у біблійному високому вбранні, в якому немає місця для міфологічних побудов, оскільки концепція є міфічною за своєю суттю. К.Штокхаузен вливається в німецький світовий театр гепталогією «Світло» (перша постановка першої з семи опер – «Понеділок» – в 1988 р.). Хронологічно цей штокхаузенівський акт збігається із початком творчості А.Раймана та виходом Й.Відмана. Це дозволяє оцінити самозначущість і «крупність» (термін В. Холопової) створеного Б.А.Ціммерманом. Він спирається на провінціалізм штюрмера Я.Ленца, загострюючи трагедійний сенс у виходах на людську недалекоглядність та бездіяльність. Провінційний побутовизм і практицизм буквально вбиває героїв Я.Ленца, що пом'якшено стосовно Марі у лібрето опери Ціммермана. І водночас – провінційна метушня навколо пріоритетного і теплого місця виділяє свого «Фігаро», папу Везенера, який творить благополуччя, як розуміє, приносячи в жертву власну дочку. Я.Ленц явно обігравав «вічну» тему класичної літератури – тему «звабленої й покинутої», співчуття якій було близьким Й.Гете і подальшим романтикам. Б.А.Ціммерман спочатку приймає високу ноту викладу ідеї, виводячи на авансцену оркестрової прелюдії гіпертрофований вигляд «чобота», військової механіки мислення.

Не забуваймо, що Прелюдія культурно-семантично – це сакральний жанр, який вказує на недосконалість людської музики щодо ангельського співу. Так у дію опери закладається містка метафора щодо будови і змісту всього твору: «чобіт-структура» це лише абстракція, тенденція, а те, що відбувається – строкатість, ситуаційність, часом деструкція. Сцени опери представляють і поезію домашності (Бідермайер перших сцен), і привабливість молодого напору, наївне лицарство і грубість Штольціуса, а також приземлене епікурейство офіцерської когорти, відвертий бруд і грубість казарми і т. п. Показовим є успіх опери в її шестичастинній симфонічно-вокальній версії, в якій переважають номери початку твору. Музична зворушливість у співвідношенні з абстракцією-загрозою Прелюдії компактно поєднуються у «злих скерцо» центральних сцен опери і болісною невизначеністю фіналу. Ціммерман вловив метаморфозу вагнеріанства в умовах повоєнної Німеччини. Міфологічний пафос культуротворчості був скомпроментований долею третього Рейху, а футуристичний космізм авангарду виявився швидкоплинною ілюзією ширяння над побутом і життєво-жанровою конкретикою мистецтва.

Музика опери вбирає жанрово-побутову наповненість, але вона обтяжується змістовно, пов'язуючись з «мозаїчною» (за А.Модем) поставангардною сучасністю. Всі персонажі у Б.А.Ціммермана – трікстери з нахилом до блазнювання, причому, до злого блазнювання. Це не повторення антиестетики експресіоністів, оскільки автор зі смаком і повагою вводить «полістистичні» цитати в серійну монологічність музичного дійства. Міфологічність мислення композитора абсолютно не самозначуща, особливо у прийнятих постановках, її підтримує музика, серійний ряд якої йде від величної й одночасно відразливої Прелюдії. В цілому, аналіз усіх складових виразу ціммерманівської «тотальності» засобів вказує на їх єдиний корінь: німецький експресіоністський *антиестетизм*. Останній закладений Вагнером, однак не становить його специфіки, будучи піднесеним на щит Нововіденцями. Творчість Ціммермана – це підсумок *неоекспресіонізму* авангарду і, одночасно, його заперечення в дусі постмодерністської-поставангардної хвилі: антиестетизм, який може здолати гармонізацією тотальності засобів. Візуально надані поліфонія сцени, поліфонічні фрагменти у фактурі опери створюють ту «нечутну», але усвідомлювану *надбуттєву* гармонізацію, яка відсутня і в сюжетиці, і в характерах, і в сукупному *антипафосному* наповненні музики.

А. Райман відчув пафос епічного заряду театру Б.А.Ціммермана та його попередників, максимально узагальнивши в оркестрі й хорі значущість того, що відбувається на сцені. Знижуючі поведінково-образні подання Ліра (не короля), аналогічно до Медеї, з великою кількістю декламаційно-речитативних висловлювань, у вищій мірі компенсуються значущістю симфонічного заряду музичної події. Оркестральність маси звучання цих опер нагадує «чисту» музику, яка, за формулюванням О.Лосева, «є міфом». Музика, що стоїть над дією, створює той компенсативний шар, який привносить зв'язок зі світовим театром і підкреслюється літературно-сюжетною основою.

Й.Відманові є явно близьким принцип німецького інтелектуалізму, а абсурдистські тенденції його опер не знімають виразного позитиву загальної концепції вистави. Вишукана комбінаторика сценічних позицій і стилістичних зіставлень дистанціює соціальну конкретику й уявлюване у мистецтві. Опері Й.Відмана фіксують пограниччя німецького світового театру та апробованої класикою «літературної опери». Напевно, інша ситуація Німеччини сьогоднішнього дня диктує інші, ніж за часів Б.А.Ціммермана, підходи до загального смислового розуміння оперного жанру в цілому. Майбутнє розставитиме відповідні крапки на шляху німецьких зусиль вибудови глобально-світової театральної тематики в проєкціях на ХХІ ст. – і не виключається анігіляція світової складової в німецькому феномені й, навпаки, німецької участі у театральній глобалізації культуротворчості.

Узагальнюючи ж аналізи творів видатних діячів оперної сцени Німеччини другої половини ХХ – початку ХХІ ст., відзначаємо: німецький світовий театр – це реальність концентрованої в національній культурі глобалізації театрального мислення *через музику, через симфонізовану-інструменталізовану оперність*, в якій не велич характерів-персонажів, а понад-індивідуально існуючі ідеї-абстракції формують сюжетно-образні втілення. Останні зумовлені мета-серіальними засобами

й типологічно вибудованими образами, здатними «увібрати» найрізноманітніші прийоми-засоби полістилістичного охоплення.

Основні положення дисертації викладені у наукових **публікаціях** у фахових виданнях.

1. Кириченко А. Універсалізм в музиці першої половини ХХ сторіччя / А.Кириченко // Теоретичні та практичні питання культурології : [зб. наук. статей / ред.-упор. Т.В.Мартинюк, А.К.Мартинюк]. – Запоріжжя : Таймс, 2000. – Вип. 3. – С. 257–267.
2. Кириченко А. Німецький «світовий театр» і творчість Ариберта Раймана / А.Кириченко // Теоретичні та практичні питання культурології : [зб. наук. статей / ред.-упор. Т.В.Мартинюк]. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. VIII. – С. 68–78.
3. Кириченко А. Р.Вагнер и становление идеи немецкого «мирового театра» ХХ столетия / А.Кириченко // Теоретичні та практичні питання культурології : [зб. наук. статей / ред.-упор. Т.В.Мартинюк]. – Мелітополь : Сана, 2002. – Вип. VII. – С. 5–15.
4. Кириченко А. Об интонационной целостности оперы «Лир» Ариберта Раймана / А.Кириченко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В.Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2002. – Вип. 3. – С. 158–165.
5. Кириченко А. О сценической премьере последней оперы К. Штокхаузена «Воскресенье» из цикла «Свет» / А.Кириченко // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка [зб. наук. праць / за заг. ред. В.Л.Філіппова]. – Луганськ : ЛДІКМ, 2012. – Вип. 20–21 (2012). – С. 152–163.
6. Кириченко А. Опера Б.А.Циммермана «Солдаты» : к истории создания / А.Кириченко // European Applied Sciences : [Wissenschaftliche Zeitschrift / Redaktionskollegium Prof. Dr. phil. Lutz Schumacher, Prof. Dr.-Ing. Johannes Pinnekamp und and.]. – Stuttgart, Germany. – 2015. – #4.– S. 11–15.

Кириченко А. Опера Б.А.Циммермана «Солдаты» : к истории создания / А.Кириченко // Європейські прикладні науки : [науковий журнал / ред. кол. проф. Філ. Лутц Шумахер, проф. Джон Піннекам та ін.]. – Штуттгарт, Німеччина. – 2015. – № 4. – С. 11–15.

АНОТАЦІЯ

Кириченко А.Д. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеню кандидату мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, 2016.

Дисертація присвячена висуненню концепції німецького «світового театру» як ідейно-художнього феномену, що обіймає якість вираження і драматургії німецької опери другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – на матеріалі опер Б.А.Циммермана, А.Раймана, Й.Відмана та ін.

Німецький світовий театр утворює закономірне і, одночасно, парадоксальне явище світової культури. Національна ідея, як дещо «всеосяжне», як закарбування еклектики «світової імперії», з якою об'єктивно пов'язана історія європейських і неєвропейських народів, – все це утворює актуалізовані у ХХ ст. явища культури і художнього світу.

У другій половині ХХ ст. опера транспонується із вагнерівського наскрізного дійства в зручні для широкого слухача номерні структури і, відсуваючи сутність симфонізму, у Х.В.Хенце, на інтермедії. Тенденцію, яка намітилася щодо «побутовизму» сюжету опери, що зберігає міфологенну всеосяжність, спостерігається в несподівано різкому парадоксальному вираженні у Циммермана, твори якого симптоматично склалися на грані авангарду/поставангарду. Німецький світовий театр А.Раймана зміщується до домінування світового на рівні сюжетно-образних позицій, тоді як німецьке визначається стилістикою речитативних і декламаційних наповнень, показових для оперної поствагнерівської традиції. Творчість Й.Відмана демонструє зживання ідей німецького світового театру як антитези вагнерівського ентузіастичного пафосу піднесення німецького світу. Опері Й.Відмана фіксують межі німецького світового театру й апробованої класикою «літературної опери».

Ключові слова: опера, стиль у музиці, мультистиль, жанр, концепція, національне і наднаціональне, персонажі-трікстери, міфологенність, симультанність, німецький світовий театр.

АННОТАЦІЯ

Кириченко А.Д. Концепція «мирового театру» в оперному творчестві німецьких композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Одесская национальная музыкальная академия имени А.В.Неждановой, Одесса, 2016.

Диссертация посвящена выдвиганию концепции немецкого «мирового театра» как идейно-художественного феномена, охватывающего качество выражения и драматургии немецкой оперы второй половины ХХ – начала ХХІ ст. – на материале опер Б.А.Циммермана, А.Раймана, Й.Видмана и др.

Немецкий мировой театр образует закономерное и, одновременно, парадоксальное явление мировой культуры. Национальная идея, как нечто «всеохватывающее», как запечатление эклектики «мировой империи», с которой объективно связана история европейских и неевропейских народов, – все это образует актуализировавшиеся в ХХ в. явления культуры и художественного мира.

Начало немецкого мирового театра связывают с Р.Вагнером и довагнеровскими стимулами, в которых национальное знамя, национальный лозунг очевиден, самозначим и претендует на всеохватность от правремен до наших дней. Мифологическое начало и мифологенные внедрения в реалистически-исторический образ привнес в эту национальную идею вне- и наднациональный смысл, раскрывая

на немецком материале проблемы, идеи и сюжеты, показательные для всех народов мира. Немецкий театр после Р.Вагнера уходит от прямых мифологизмов (даже у адепта Р.Штрауса), но сохраняет мифологические акценты в структуре сюжетов и персонажей, будь-то К.Орф, В.Эгк и автор притч и сказок Х.В.Хенце.

Названные авторы категорически отказываются от эпически трагедийного пафоса вагнеровских драм, отодвигая культурную жертву в сферу социальных иллюзий либо поучительной сказочности тем. При этом, опера транспонируется из вагнеровского сквозного действия в удобные для широкого слушателя номерные структуры и отодвигая сущностность симфонизма, у Х.В. Хенце, на интермедии. У К.Орфа аналогичную функцию симфонического обобщения в номерах, комментирующих сюжетные ситуации в духе квази-церковного театра, берет на себя хор. Эта наметившаяся тенденция «обытовления» сюжета оперы, сохраняющей мифологическую всеохватность, наблюдается в неожиданно резком парадоксальном выражении у Циммермана, сочинения которого симптоматично сложилось на грани авангарда/поставангарда.

Немецкий мировой театр А.Раймана сдвигается к доминированию мирового на уровне сюжетно-образных позиций, тогда как немецкое определяется стилистикой речитативных и декламационных наполнений, показательных для оперной поствагнеровской традиции. Творчество Й.Видмана демонстрирует изживание идей немецкого мирового театра как антитезы вагнеровскому энтузиастическому пафосу возвышения немецкого мира. Й.Видману явно дорог принцип немецкого интеллектуализма и абсурдистские тенденции его опер не снимают выразительного позитива общей концепции спектакля. Изысканная комбинаторика сценических позиций и стилистических сопоставлений дистанцирует социальную конкретику и представляемое в искусстве. Оперы Й.Видмана фиксируют пограничье немецкого мирового театра и апробированной классикой «литературной оперы». Наверное, иная ситуация Германии сегодняшнего дня диктует иные, чем во времена Б.А.Циммермана, подходы к общему смысловому пониманию оперного жанра в целом. Будущее расставит соответствующие точки на пути немецких усилий выстраивания глобально-мировой театральной тематики в проекциях на XXI столетие – и не исключена аннигиляция мировой составляющей в немецком феномене и наоборот, немецкого участия в театральной глобализации культуротворчества.

Обобщая анализы выдающихся деятелей оперной сцены Германии второй половины XX – начала XXI ст., отмечаем: немецкий мировой театр – это реальность концентрированной в национальной культуре глобализации театрального мышления *посредством музыки, посредством симфонизированной-инструментализованной оперности*, в которой не величие характеров-персонажей, но надындивидуально существующие и идеи-абстракции формируют сюжетно-образные воплощения.

Ключевые слова: опера, стиль в музыке, мультистиль, жанр, концепция, национальное и наднациональное, персонажи-трикстеры, мифологичность, симультанность, немецкий мировой театр.

SUMMARY

Kirichenko A. The concept of "World Theatre" in the opera works of German composers in the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. – Manuscript.

Dissertation for the degree of PhD of Arts by specialty 17.00.03 – Musical Art. – Odessa National A.V.Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 2016.

This dissertation is dedicated to the idea of German "World Theatre" as a conceptual and artistic phenomenon, that encompasses the properties of the expression and dramaturgy of German opera in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. This work is based on material from operas by B.A.Zimmermann, A.Reimann, J.Widmann and others.

German World Theatre constitutes an inherently plausible and, at the same time, paradoxical phenomenon in world culture. The national idea of an "all-embracing entity", as embodiment of eclecticism in the "World Empire" is objectively linked to the history of European and non-European peoples – altogether forming novel phenomena in the cultural and artistic world of the 20th century.

In the second half of the 20th century, opera underwent a transformation from Wagner's through-composition into numeral structures more approachable by the common listener and moves the symphonic elements, to the intermezzos, as in H.W.Henze's works. Emerging tendencies of "mundaneness" in the topics of the opera, which yet preserve the mythological universalism, can be found in Zimmermann's unexpectedly sharp and paradoxical expression, whose works have symptomatically originated at the margin of the avantgarde / post-avantgarde. A.Reimann's German World Theatre moves towards the dominance of the mundane at the level of personification of the subject, while the German element is defined in the stylistics of the recitative and declamatory segments, which are indicative of the opera in the post-Wagnerian tradition. The opus of J.Widmann showcases the abolition of German World Theatre as the antithesis to the Wagnerian enthusiastic pathos of the grandeur of the German world. J.Widmann's operas mark the frontier of both the German World Theatre and "literary opera" practiced in the classical period.

Key words: opera, style in music, musical stylistics, **polystylism**, genre, conception, national and supra-national, ambivalent character, mythology, simultaneousness, German World Theatre.