

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кафедра історії світової музики



«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Проректор
з наукової роботи
Скорик А. Я.

**ВАГНЕР І ВАГНЕРІАНСТВО
У СВІТОВИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЦЕСАХ**

**РОБОЧА ПРОГРАМА З НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
для аспірантів**

Галузь знань: **02 «Культура і мистецтво»**

Спеціальність: **026 «Сценічне мистецтво»**

Освітній рівень: **третій освітньо-творчий рівень вищої освіти**

Ступінь вищої освіти: **«Доктор мистецтва»**

2023 рік

Робоча програма з навчальної дисципліни **«Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах»** (2 семестр) для аспірантів третього освітньо-творчого рівня вищої освіти в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». 53 с.

«_____» _____ 2023 року. 53 с.

Укладач: **Черкашина-Губаренко М. Р.**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Рецензент: **Жаркова В. Б.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Робочу програму з навчальної дисципліни затверджено на засіданні Науково-аналітичної ради Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Протокол від 26.09.2023 року № 2.

Голова Науково-аналітичної ради,
доктор мистецтвознавства, професор _____ Скорик А. Я.

Робочу програму з навчальної дисципліни погоджено з гарантом освітньо-творчої програми

Гарант освітньо-творчої програми
доктор мистецтвознавства, доцент _____ Іванніков Т. П.

Робочу програму з навчальної дисципліни перевірено

Завідувач відділу аспірантури та докторантури
кандидат мистецтвознавства, в. о. професора _____ Путятницька О. В.

Схвалено Вченою радою НМАУ ім. П. І. Чайковського для аспірантів третього освітньо-творчого рівня вищої освіти в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво».

Протокол від «27» вересня 2023 року №2

© Черкашина-Губаренко М. Р., 2023 рік

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023 рік

Обсяг курсу 120 годин
 Лекційних – 22 години
 Семінарських – 18 годин
 Самостійних – 80 годин
 Екзамен

1. ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах

Найменування показників	Галузь знань, Освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика навчальної дисципліни
		денна форма навчання
Кількість кредитів ECTS – 4	02 «Культура і мистецтво»	Вибіркова навчальна дисципліна
Модулів: 2	Освітньо-кваліфікаційний рівень: третій освітньо-творчий рівень вищої освіти	Рік підготовки: 1й
Змістових модулів: 4		Семестр: 2-й
		Теоретичні, лекційні 22
		Практичні, семінарські: 18
		Самостійна робота: 80
		Індивідуальні завдання
		Вид контролю: Змістовний модуль - 2 Модуль (екзамен) - 1

2. МЕТА І ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Спецкурс «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах» розрахований на аспірантів першого року навчання і читається у другому семестрі по дві години на тиждень. Він має на меті розширення уявлень про мистецькі процеси, які стають визначальними для розвитку культури. Як відправний імпульс обирається постать Ріхарда Вагнера, митця, який належить до найвизначніших світових геніїв. Вплив вагнерівських ідей і його мистецтва охоплює найрізноманітніші сфери, викликає відгуки і дискусії, які стимулюють творчі пошуки, торкаються суспільних перетворень, породжують протилежні реакції і рефлексії. Творцю унікального циклу новаторських оперних творів, низки теоретичних праць і критичних статей, реформатору театральної справи були властиві загальнолюдські, планетарні масштаби мислення. Він був одним із будівничих культури і темпераментним полемістом. Його постать викликала як захоплення, так і різке не сприйняття, нікого не залишаючи байдужим.

Концентрація уваги у запропонованому курсі на вагнерівському дискурсі, який активно розвивався у різних країнах паралельно із засвоєнням спадщини митця у театральній практиці, дозволяє подати під новим кутом зору матеріал, розпотрошений у різних історичних та теоретичних курсах та навчальних дисциплінах. Це має на меті сприяти активізації набутих знань, використанню досвіду вивчення філософії, естетики, історії та теорії культури, історії світової музики.

За радянських часів творчість Р. Вагнера вивчалася дещо спрощено і трактувалася з певними ідеологічними упередженнями. Не склалося у ті часи і власних традицій вагнерознавчих досліджень в українській музикознавчій і театрознавчій науці. За період незалежності України ситуація докорінно змінилася. З'явилася низка цікавих українських розробок і наукових праць, у яких розглядається спадщина Р. Вагнера та її вплив на світові художні процеси. Це докторські дисертації М. Р. Черкашиної-Губаренко, О. Г. Рощенко, Н. В. Владимирової, кандидатські дисертації І. В. Пюра, О. А. Наумової, О. Гончара, І. О. Ягодзинської, О. П. Бабій, І. Богданової, низка спеціальних статей, а також навчальний посібник І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної-Губаренко «Історія опери: Західна Європа XVII- XIX століття (Київ, 1998). Стала доступною для вивчення і ознайомлення практика сучасних постановок опер Р. Вагнера у світовому театрі. Узагальненням досліджень українських вчених, присвячених Ріхарду Вагнеру та засвоєнню його ідей на українському ґрунті, стала колективна монографія «Українська книга про Ріхарда Вагнера», (Київ, ІПСМ НАМ України, 2022, 400с.).

Курсом передбачені лекційні і семінарські заняття:

1. Виклад теоретичного матеріалу у лекціях стосується трьох головних аспектів:

- реакції на реформаторські ідеї мистецького синтезу та на творчість Р. Вагнера у австро-німецькому, французькому, італійському, українському мистецькому середовищі на межі двох століть;
- розробці теорії міфу і внеску Р. Вагнера у міфотворчі тенденції часу та у їх подальший розвиток;
- театральної реформи, пов'язаної з реалізацією на сцені фестивального театру у Байройті, на інших європейських сценах музично-сценічних творів композитора, стиль постановок яких викликав плідну дискусію, сприяв формуванню плеяди вагнерівських виконавців, становленню професії режисера-постановника як інтерпретатора авторського задуму самостійними театральними засобами.

2. Від аспірантів вимагається самостійне опрацювання запропонованих джерел з галузей філософії, етнографії, історії і теорії культури, музичної критики і публіцистики.

3. В семінарські заняття включається серед іншого теми, пов'язані із ознайомленням з творами, вивчення яких не передбачалося основними курсами історії музики, однак ці опери є показовими з точки зору відгуку на вагнерівські ідеї представників інших культур.

4. Для закріплення матеріалу, засвоєння нових джерел аспіранти зобов'язані систематично протягом усього курсу виконувати програму самостійної роботи. Домашні завдання включають опрацювання запропонованої літератури, пошук інформації, яка стосується окремих постатей, прослуховування оперних творів, роботу з клавірами та з музикознавчою літературою, два контрольних уроки з тестовими завданнями.

Методи оцінювання:

Поточний контроль виконання індивідуальної роботи (індивідуальні творчі роботи аспірантів), усне опитування

Підсумковий контроль - екзамен

Мова навчання: українська

Основні завдання курсу «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах» визначені необхідністю сформувати у аспірантів наступні **компетентності**.

Загальні:

- Здатність до абстрактного та історичного мислення, аналізу та синтезу.
- Здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел.
- Здатність вчитися і бути сучасно навченим.

- Навички використання інформаційних і комунікаційних технологій.

Спеціальні:

- Вміння самостійно виявляти і аналізувати конкретні впливи вагнерівських ідей синтезу мистецтв та концепції Gesamtkunstwerk на творчість митців італійської, французької, російської, української культури та на формування нових художніх напрямків та тенденцій (модернізм, символізм, експресіонізм).

- Вміння описати відмінність проявів «вагнерівського» у представників різних національних культур.

- На базі теорії фрейму і методів фреймового аналізу виявляти шляхи формування та виявляти константні ознаки «Вагнерфрейму» у критичних відгуках та художніх творах австро-німецьких, французьких, українських митців.

- Самостійно шукати і обробляти інформацію про історію вагнерівських постановок на оперних сценах світу та місця їх у сучасному оперному репертуарі.

- Вміти виявити загальні закономірності впливу вагнерівської міфотворчості та ідей мистецького синтезу на творчість представників різних культур та мистецьких галузей.

- виявляти і аналізувати нові міфотворчі концепції в операх митців ХХ століття та знаходити їх відмінність від трактувань міфу у творах Вагнера.

- Знання історії діяльності та функціонування вагнерівського фестивалю у Байройті та критичного дискурсу, породженого ним у світовій пресі.

- Вміння самостійно здійснювати характеристику постановочних концепцій вагнерівських вистав, розкривати вплив на режисерські підходи історичних фактів, пов'язаних з використанням творчості композитора і його музики ідеологами Третього Рейху.

3. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Назва змістових модулів і тем «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах»	КІЛЬКІСТЬ ГОДИН					
	Денна форма					
	Обсяг годин усього	Обсяг годин аудиторних	у тому числі			
			Теоретичні, лекційні	Практичні, семінарські	Самостійна робота	Контрольний модуль
1	2	3	4	5	6	7
МОДУЛЬ I. Рецепція вагнерівських ідей мистецького синтезу та творчості Р. Вагнера у австро-німецькому, французькому, італійському, російському, українському мистецькому середовищі на межі двох століть						
Змістовний модуль 1. Вагнерівський дискурс у європейській культурі кінця XIX - першої половини XX століття						
Тема 1. Сприйняття образу Р. Вагнера у австро-німецькій культурі кінця XIX, першої половини XX століття. Вагнер та Ф. Ніцше. «Вагнерфрейм» і вагнерівські рефлексії у творчості Т. Манна. <i>Семінар:</i> Вагнерівські сюжети у новелах Томаса Манна 1900-х років.	20	6	4	2	14	
Тема 2. Вагнеріанство та антивагнерівська реакція у французькій культурі кінця XIX, першої половини XX століття. «Вагнерфрейм» у французькому варіанта. Вплив вагнерівських ідей синтезу мистецтв та вагнерівської символіки на французький символізм. Р. Вагнер та К. Дебюссі. Р. Вагнер у критичному дискурсі Ромена Роллана. <i>Семінар:</i> Опера Ж. Массне «Есклармонда».	12	4	2	2	8	
Тема 3. Сприйняття творчості Р. Вагнера у Італії митцями нового покоління. Р. Вагнер і А. Бойто. <i>Семінар:</i> Відбиток полеміки Вагнер- Верді у романі Ф. Верфеля «Верді. Роман опери».	10	4	2	2	6	
Тема 4. Вагнерівський дискурс митців російського «срібного віку». О. Блок. «Вагнер і діонісове дійство» В'ячеслава Іванова. <i>Семінар:</i> «Парсифаль» - «Сказание о невидимом граде Китеже».	12	4	2	2	8	

Назва змістових модулів і тем «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах»	КІЛЬКІСТЬ ГОДИН					
	Денна форма					
	Обсяг годин усього	Обсяг годин аудиторних	у тому числі			
			Теоретичні, лекційні	Практичні, семінарські	Самостійна робота	Контрольний модуль
1	2	3	4	5	6	7
Містеріальні мотиви, шляхи реалізації сакральної драматургії.						
Разом за змістовним модулем I:	54	18	10	8	36	
Змістовний модуль 2.						
Вагнер і міфологічні концепції європейської культури XIX-XX століття						
Тема 1. Вивчення скандинавської міфології та трактування міфу німецькими романтиками. Міф та міфотворчість у вагнерівських теоретичних працях. Музична інтерпретація міфу у вагнерівському «сукупному творі мистецтва». Вплив вагнерівської міфотворчості на мистецтво XX століття. Семінар: Сутність міфологічного мислення і міфологічні теорії XX століття. Міф і символ.	12	4	2	2	8	
Змістовний модуль 3.						
Вагнер і театральні реформи кінця XIX-XX століття						
Тема 1. Вагнер як театральний реформатор. Перші прижиттєві фестивалі у Байройті. Критичні відгуки. Байройт після смерті композитора. Епоха Козіми Вагнер.	10	6	4	2	4	
Тема 2. Зігфрід Вагнер композитор, диригент, керівник Байройтського фестивалю. Семінар: Критичні відгуки на вистави Байройтських фестивалів Г. Лароша, К Сен-Санса, Ц. Кюї, Е. Гріга, Б. Шоу, К Дебюссі.	20	4	2	2	16	
Тема 3. Вагнерівська спадщина і фашизм. Байройтський фестиваль часів Вініфред Вагнер. Семінар: Плеяда вагнерівських диригентів: Г. Бюлов, Г. Ріхтер, Ф. Мотль, Г. Кнапперсбуш. Інтерпретація опер Вагнера Г. Малером.	12	4	2	2	8	

Назва змістових модулів і тем «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах»	КІЛЬКІСТЬ ГОДИН					
	Денна форма					
	Обсяг годин усього	Обсяг годин аудиторних	у тому числі			
			Теоретичні, лекційні	Практичні, семінарські	Самостійна робота	Контрольний модуль
1	2	3	4	5	6	7
Тема 4. Р. Вагнер і Україна. Леся Українка і символістська драматургія. Вагнерівські вистави на сценах українських театрів. Вплив вагнерівських ідей на новаторські пошуки українського театру 1910-1920-х років. Вагнер та Лесь Курбас. <i>Семінар:</i> Вагнерівські принципи симфонізації опери у «Золотому обручі» Б. Лятошинського.	12	4	2	2	8	
Разом за змістовні модулі II і III:	66	22	12	10	44	-
РАЗОМ ЗА МОДУЛЕМ I:	120	40	22	18	80	-

3. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

4. 1. МОДУЛЬ I. Рецепція вагнерівських ідей мистецького синтезу та творчості Р. Вагнера у австро-німецькому, французькому, італійському, російському мистецькому середовищі на межі двох століть.

4. 1. 1. Змістовний модуль 1.

Вагнерівський дискурс у європейській культурі кінця XIX-першої половини XX століття

Тема 1.

Сприйняття образу Р. Вагнера у австро-німецькій культурі кінця XIX, першої половини XX століття. Р. Вагнер та Ф. Ніцше.

Вагнерівські рефлексії у творчості Т. Манна.

Акцентується увага на постаті Ф. Ніцше (1844-1900) і на його стосунках з Р. Вагнером. Характеризується творчість Ф. Ніцше-музиканта і етапи становлення його композиторського таланту.

Писати музику Ф. Ніцше почав ще у шкільному віці, хоча ніколи не вивчав теоретичні дисципліни і не мав учителів з техніки композиції. У сімнадцять років знайомство з клавіром «Трістана та Ізольди» відкриває йому зовсім новий музичний світ. З цього часу музикант Вагнера на довгі роки стане його найсильнішим захопленням. Останні шкільні роки приносять кілька музичних творів, з яких більш вартісними є вокальні мініатюри. Новий

етап і у житті Ніцше, і у його композиторському поступу настав після переїзду до Бонна, а через рік до Лейпцига, де проходили студентські роки майбутнього філолога. З'являється у його доробку чимало музичних композицій, у тому числі дев'ять романсів на вірші різних поетів. Серед останніх «шуманівський» автор Адальберт фон Шаміссо, а також угорець Шандор Петефі. Двічі звернувся Ніцше і до творчості Пушкіна у німецьких перекладах Теодора Опітца. 8 листопада 1868 року відбувається визначна подія: Ніцше особисто знайомиться з Вагнером у Лейпцигу, у домі сестри композитора, одруженої з орієнталістом Г. Брокгаузом. Обидва зійшлися на прихильності до Шопенгауера, якого Вагнер називав єдиним філософом, що зрозумів сутність музики.

Дружні стосунки з Вагнером розширюються після призначення двадцятичотирирічного Ніцше на посаду екстраординарного професора Базельського університету. У цей час Вагнер оселився у Швейцарії у віллі Трібшен під Люцерною. Лише найближче коло друзів розділяє з ним роки боротьби за особисте щастя і за реалізацію сміливих творчих ідей. Ніцше входить у це найінтимніше коло. Було пораховано, що він двадцять три рази відвідував сімейство Вагнерів у Трібшені. У цій атмосфері поступово виникала, обговорювалась і була завершена перша масштабна філософсько-філологічна праця Фрідріха Ніцше «Народження трагедії з духу музики», яку він присвятив Р. Вагнеру. Метр відводив молодому талановитому вченому роль свого безумовного апологета, місія життя якого повинна полягати у пропаганді виключно вагнерівських ідей. У ті часи композитор мав потребу таких відданих бійців за його справу, бо наближався до здійснення найсміливіших своїх планів.

У Базельському університеті Ніцше здружився з професором теології Францем Овербеком, також хорошим музикантом. Часто вони із задоволенням грали разом фортепіанні дуети. Це стало поштовхом для написання у дуетній формі кількох музичних композицій. На той час стиль його повністю склався. Він був близький не до Вагнера, а швидше до інструментальних творів Брамса, який вважався антиподом принципів «ваймарської школи» Вагнера Ліста. В один з приїздів у Трібшен Ніцше взяв із собою партитуру Брамса і поклав її на рояль. Ноти були у червоній обкладинці, не помітити їх було б неможливо. З боку молодого друга Вагнера це був певний виклик. Адже йому було добре відомо, що Брамс ще у 1860 році виступив у пресі із заявою, у якій заперечувалася естетична платформа ваймарців і висловлювався протест проти нав'язування усій німецькій музиці декларованих ними тенденцій. Вчинок Ніцше означав захист його власних прав і власної дороги. Розлючений хазяїн зробив страшенний скандал, нагрімав на винуватця, правда, потім сам з гумором згадував усю історію. Однак слід в душі Ніцше вона залишила.

Засмучувало Ніцше прохолодне ставлення Вагнера до його композиторських спроб. І все ж він не кидає писати музику, повертаючись до раніше створеного, вдосконалюючи первинні задуми. Остаточна версія п'єси під назвою «Відгуки Сільвестрової ночі» у вигляді фортепіанного дуету була

завершена у 1871 році і відправлена 25 грудня Козімі Вагнер як подарунок на день її народження.

Вихід у світ «Народження трагедії з духу музики» співпав з вибором Вагнером місця для побудови фестивального театру, де повинна була відбутися прем'єра «Персня нібелунга». Напередодні свят у невеличкому місті Байройт з приводу закладання першого каменю у фундамент майбутньої будови Ніцше завершує ще один значний музичний твір, увертюру «Манфред-медитація». Попри холодний прийом у вагнерівському колі «Відгуків Сільвестрової ночі», Ніцше наважується представити новий твір на суворий суд, виконавши його перед вагнерівським сімейством у Байройті у травні 1872 року. Звернення до байронівського Манфреда як героя увертюри відбиває зацікавленість Ніцше цим образом, у якому він вбачав фаустіанські риси і називав «уберменш», надлюдиною. В увертюрі, викладеній автором у версії для двох фортепіано, відчувається його активний рух назустріч лістівсько-вагнерівській стилістиці. Діатоніці ясного, пластичного викладу пісенних мелодій, притаманних його романсам, тут протистоїть хроматизація, розірваність мелодичних ліній, короткі характерні мотиви вигуки, запитальні інтонації, патетичні проголошення. Ускладнюється і фортепіанна фактура. В образному строї відчувається близькість до сі-мінорної сонати Ліста.

Ніцше прагнув далі працювати над увертюрою, перетворивши її на симфонічний опус. Щоб упевнитися в можливості такого перетворення, він для відгуку надіслав ноти Гансу фон Бюлову. Психологічне підґрунтя вбивчої і жорстокої оцінки твору Ніцше цим авторитетним піаністом і диригентом пов'язане з невиліковними образами, які Вагнер і його теперішня дружина, мати двох дочок Бюлова, нанесли йому прихильнику і пропагандисту музики Вагнера, учню Ліста і першому чоловікові Козімі. Душевні рани Бюлова були настільки свіжі, що він через знищення музики Ніцше здійснив своєрідний акт помсти. Так само вчинить згодом сам Ніцше відносно Вагнера, коли буде розправлятися у своїх писаннях з колишнім найінтимнішим другом і кумиром.

Стосунки з Вагнером поки що видаються безхмарними. Останній виступає у пресі з відкритим листом на захист філософських поглядів і творів Ніцше. У відповідь молодий друг зізнається: «Я уникнув у своєму житті великої небезпеки ніколи не зблизитися з Вами і не пережити Трібшен і Байройт». Коли ситуація з побудовою театру ускладнюється за відсутності необхідних фінансових надходжень, Ніцше готовий самовіддано кинутися в бій за вагнерівську справу, нехтуючи власним часом і здоров'ям. Він пише сповнений запалу і гніву заклик до німецької нації, який повинен спонукати німців відчути сором і дати гроші. Однак зібрання представників вагнерівських товариств, низка яких на той час уже діяла, відхилило текст Ніцше. Вагнер з цим погодився, чим образив свого прихильника. Образи і розчарування потроху накопичувались і далі.

Після 1873 року Ніцше вже не писав музики, хоча свого дару імпровізатора не втратив навіть у сумні роки божевілля. 1873 рік став

прощальним і у його відданій до самозречення дружбі з Вагнером. У їх спілкуванні все більше відчувається розбіжність поглядів. Ніцше вже ступив на власний страдницький шлях «мученика пізнання», як його влучно охарактеризував К. А. Свасьян. Вагнер був повністю захоплений підготовкою до центральної події всього його життя завершення будівництва і відкриття Фестшпільхаузу у Байройті, де влітку 1876 року вперше прозвучить грандіозний цикл «Персня нібелунга». Автору твору, відповідальному за його реалізацію і проведення задуманого унікального фестивалю, явно не до того, аби стежити за душевними кризами, які переживає молодий друг. Він навіть не звертає уваги на прихований під текст у третьому «Невчасному роздумі» Ніцше, що мав підзаголовок «Вагнер у Байройті». Ніцше віддавав у ньому останню шану людині, яку так палко любив, і прощався з власним щасливим минулим. При уважному прочитанні тут можна помітити відстороненість автора, його неповне злиття з предметом. Однак, зайнятий своїми справами, Вагнер цього не помітив. Він на швидкоруч пише листівку, яка для Ніцше звучить занадто промовисто: «Друг! Ваша книга неймовірна! Звідкіля у Вас такий досвід що до мене? Приїздіть швидше, привчіть себе на репетиціях до вражень». На прем'єру «Персня нібелунга». Ніцше поїхав не охоче, лише завдяки умовлянням друзів. Усе, чим він недавно так захоплювався, тепер здалося фальшивим. Актора, який працює на публіку, він побачив і у поведінці композитора. Тепер той Вагнер, якого він знав і любив, ніби назавжди для нього зник. Швидко після цього їхні шляхи розійдуться остаточно. Вихід у світ книги Ніцше «Людське, занадто людське» викличе різке неприйняття Вагнера, а також публічні випадки на адресу колишнього друга, хоча й без згадки його прізвища.

Розрив з Ніцше дався нелегко й Вагнеру. Ще у січні 1878 року він надсилає молодшому другу текст «Парсифалю», що викликає у Ніцше роздратування. Він знаходить тут «більше Ліста, ніж Вагнера, і дух Контрреформації». Для автора майбутнього «Антихриста» здавалося фальшивим перетворення колишнього бунтівника урєвного католика. Щодо Вагнера, то він, натякаючи на Ніцше, зверхньо і не без іронії описує цілий загін німецьких професорів, які наважуються виступати у позі «безтрепетного судді всього людського і божественного».

Туринський лист Ф. Ніцше під назвою «Казус Вагнер» з'являється через п'ять років після смерті автора «Парсифалю». Знищувач усіх накопичених людством догм і цінностей, Ніцше скидає з п'єдесталу колись найдорожчого йому кумира. Вагнер ввижається йому тепер лицедієм спокусником, його мистецтво названо декадентським свідченням глибокої кризи всієї європейської культури. Однак навіть мертвим Вагнер залишається йому небайдужим, Ніцше думає про нього, виливає свій гнів на сторінках памфлетів у той час, коли вже сам знаходиться на небезпечній межі. Справжнє ставлення до музики знищеного кумира не може приховати надмірне вихваляння «Кармен» Бізе. З'являється на цих сторінках також ім'я Брамса, однак чого варта ця характеристика: «Брамс зворушливий, доки він

таємно мріє або сумує з приводу себе у цьому він «сучасний», він стає холодним, він уже не привертає нашої уваги, ледь робиться спадкоємцем класиків». Досить порівняти з цим хоча б такий пасаж, де йдеться про «хворе» вагнерівське мистецтво: «Однак якщо відволіктися від магнетизера і фрескового живописця Вагнера, є ще інший Вагнер, що відкладає маленькі дорогоцінності: наш великий меланхолік музики, сповнений поглядів ніжностей і втішних слів, яких у нього ніхто не передбачив, майстер у тонах сумного й сонливого щастя... Лексикон найінтимніших слів Вагнера, усі короткі речі від п'яти до п'ятнадцяти тактів, уся музика, якої ніхто не знає...».

Як напише К. Юнг, Ніцше спроектував на Вагнера тіньові сторони власного «я». Його самотність, відлюдкуватість, тяжка хворобливість, усе це так контрастувало зі здобутим Вагнером часів Байройта визнанням, гармонією сімейного життя, радістю стати батьком на схилі років і побачити здійсненими всі свої мрії. Символічним видається текст останнього музичного твору Ф. Ніцше під назвою «Гімн до життя»: «Я люблю тебе, дивовижне життя, як лише друг може любити друга... покидаючи тебе, я буду страждати, і піду від тебе з тим відчуттям горя, яке відчуває друг, вириваючись з обіймів друга...». Партитуру цього твору було надруковано у 1888 році, в один рік з публікацією туринського листа «Казус Вагнер». У грудні того ж року, коли він працював над доповненням цього памфлету під назвою «Ніцше contra Вагнер», стали помічатися перші ознаки душевного розладу. Третього січня наступного року стався апоплексичний удар і настало остаточне божевілля. Після цього Ф. Ніцше прожив у «безпросвітній, глухонімій ночі» ще одинадцять з половиною років. У полудень 25 серпня 1900 року смерть звільнила його з цього полону.

Ріхард Вагнер і Томас Манн.

Р. Вагнер і «вагнерівське», дискусії навколо його творів та мистецьких ідей породжують у австро-німецькій культурі активний критичний дискурс, а також стають джерелом явних або прихованих інтертекстуальних посилок творців післявагнерівської доби. Осмислення вагнерівської спадщини відбувається разом з її актуалізацією у нових мистецьких процесах. Різноманітні уявлення узагальнюються і складаються у певну структуру. Так формується «Вагнерфрейм», організований навколо імені митця. **Фрейм** (рамка) поняття у соціальних науках, що означає певну цілісність, у межах якої люди осмислюють себе у світі. Це спосіб організації і збереження у пам'яті уявлень про те чи інше явище і пов'язані з ним події, сюжети, теоретичні ідеї. Ім'я виражає смисл фрейму як цілого. Структура представлена також слотами (ячейками), які включають конкретні знання про атрибути фрейму. Можна вважати, що у запропонованому курсі лекцій у ролі слотів виступають окремі теми занять. Є фреймизразки, фреймиструктури, фреймиролі, фреймисценарії, фреймиситуації. Так, у ролі сценаріїв виступають у літературних творах посвоєму адаптовані теми, мотиви і персонажі вагнерівських опер. Первинні структуровані елементи накладається на новий досвід і з ним співвідноситься. Якщо йдеться про

вагнерівські впливи у тій чи іншій культурі, Вагнерфрейм виступає у рольовій функції. Фреймситуація виникає у випадках бурхливих реакцій на ту чи іншу вагнерівську виставу, як це сталося у Парижі при відомому скандалі навколо постановки «Тангойзера». Ідею *Gesamtkunstwerk* у можна вважати фреймомструктурою, у яку різні митці вкладають власний досвід інтерпретації оперних сюжетів. Яскравими прикладами індивідуального використання даної структури стали серед інших такі твори, як опери «Есклармонда» Ж. Массне та «Мефістофель» А. Бойто. У французькій та італійській оперній культурі обидва твори були сприйняті як трансформація національних моделей під впливом вагнерівських ідей.

Всебічне освоєння вагнерівського досвіду визначило парадигму пошуків, становлення нових форм та ідей у різноманітних галузях соціокультурного простору кінця XIX, першої половини XX сторіччя не лише у царині музичного мистецтва. Складний та тривалий процес осмислення німецьким письменником Томасом Манном (1875-1955) явища «Вагнер» склав зміст *вагнерівського дискурсу*, відображеного у його публіцистиці та художній творчості. Йдеться про те, що ставлення до Вагнера і розповсюдження його творів у художній культурі Відня і Мюнхена («міста Ріхарда Вагнера») мало вплив на його сприйняття та художню інтерпретацію творчості Р. Вагнера у 1900-ті роки.

Підкреслюється та обставина, що виступи проти Р. Вагнера Ф. Ніцше відіграли важливу роль у осмисленні вагнерівського мистецтва та ставленні до його спадщини. У цей період в творах і висловлюваннях Т. Манна полярно зіставляються культ Вагнерамитця, його естетики і музичнопоетичної творчості на противагу образу самого композитора, що набував пародійних рис. На суперечливому характері уявлень письменника про Р. Вагнера негативно позначився також постановочний стиль вагнерівських вистав у австронімецьких театрах. У театральному середовищі йшли інтенсивні пошуки і точилися дискусії відносно принципів інсценізації музичних драм Р. Вагнера з їх символікою, узагальненими образамиархетипами і одночасно значною кількістю мальовничих реалістичних деталей природного середовища, стосунків людини і соціуму, масштабним відображенням космічної світобудови.

Принцип мистецького синтезу у сукупному творі мистецтва, яким для Р. Вагнера була музична драма як зразковий *Gesamtkunstwerk*, мав вплив на представників тогочасного модерну: мюнхенського «Югендштіля» та віденського «Сецессіона». Так, нові інтерпретаційні підходи до вагнерівських постановок реалізували у цей час у Віденській опері Г. Малер та А. Роллер. Відомий композитор і диригент у співдружності з видатним сценографом прагнув досягати цілісності елементів театральної вистави. Виникло усвідомлення про необхідність опиратися на музику і симфонічний стиль творів при побудові зовнішнього образу та візуальної складової спектаклю.

У ході постійного діалогу з Р. Вагнером, з його музикою та художніми ідеями образ композитора і його творчі здобутки стають об'єктом авторських

переосмислень. У процесі творчого становлення Томаса Манна як письменника-модерніста вагнерівські рефлексії утворюють музичний контекст його творів. Аналізуються вагнерівські паралелі та рефлексії у ранніх новелах Т. Манна «Маленький пан Фрідеман» (1897), «Тристан» (1904), «Кров Вельзунгів» (1905). Спираючись на результати цікавого наукового дослідження українського музикознавця Ірини Ягодзинської, йдеться про те, що відношення Я автора до Вагнера як Іншого ускладнюється у новелах діалогічним зв'язком *Вагнер-Ніцше*. Закарбований у свідомості письменника критичний дискурс Ніцше викликає іронічне, часом пародійне переосмислення вагнерівських сюжетів та ідей.

На відміну від ранніх новел, у подальшому романіст зосереджується на постаті самого Ріхарда Вагнера і особистості митця. У манновському дискурсі 1910х 1930х рр. спочатку відбувається процес деміфологізації образу «генія з Байройту». Однак поступово вагнерівська модель біографічного міфу трактується письменником як приклад новітнього міфомислення. Залишається непорушним внутрішнє значення музики Р. Вагнера, проте у творчості зрілого письменника зникає сприйняття «вагнерівського» як актуального комплексу творчих проблем.

Імена Томаса Манна і Вагнера виявилися пов'язаними у роковий для Німеччини 1933 рік. Письменник сміливо виступив проти спроб використання спадщини Вагнера для виправдання нацистської ідеології. У статті «Страждання і велич Ріхарда Вагнера» він наголошував на тому, що не можна трактувати у сучасному дусі певні висловлення Вагнера і його персонажів. При трактуванні постаті і творчості Р. Вагнера у названій статті вже не діє колишнє протистояння *Ніцше-Вагнер*. Всіх вагнерівських персонажів письменник сприймає в єдності та цілісності, як досвід міфомислення, сконцентований у кінцевому міфічному герої Парсифалі, охарактеризований поєднанням язичницьких і християнських мотивів. Відштовхнувшись від феномену Вагнера, Т. Манн приходить до розуміння узагальненого образу німецького митця. Як пише І. Ягодзинська, літературний текст статті побудований за законами музичної композиції і є свого роду симфонічними етюдами, скомпонованими за методом монтажу, де об'єднання внутрішніх циклів відбувається за рахунок лейтмотивів та автоцитуювання.

Семінар 1: Вагнерівські сюжети у новелах Томаса Манна 1900 х років.

Рекомендована література: 5, 6, 7, 19, 23, 29, 32, 33. 34

Тема 2.

Вагнеріанство та антивагнерівська реакція у французькій культурі кінця XIX, першої половини XX століття. Вплив вагнерівських ідей на французький символізм.

Р. Вагнер у критичному дискурсі Ромена Роллана.

Париж і паризькі враження у біографії Ріхарда Вагнера. Перше перебування у Парижі тривало з вересня 1939 року по квітень 1842-го, тобто

два з половиною роки. Події, які у той час тут відбувалися і свідком яких Р. Вагнер був. Прем'єра 10 вересня 1838-го на сцені Гранд опера опери «Бенвенуто Челліні» Г. Берліоза, лібрето Л. де Вайї и О. Барб'є за автобіографією геніального скульптора і авантюриста Бенвенуто Челліні. Прем'єра завершилася провалом. Лише у 1851 році опера з успіхом поставлена у Ваймарі (п/у Ліста) у новій редакції. «Ромео і Юлія», драматична симфонія Г. Берліоза для солістів, хору і оркестру, текст Е. Дешана за Шекспіром, перше виконання 24 листопада 1839 року, диригував автор. Безумовний успіх, який зростав при другому і третьому виконаннях. 2 грудня 1840 року великий успіх прем'єри «Фаворитки» Г. Доніцетті, створеної у дусі «великої опери» з балетними сценами на французьке лібрето. Вагнер під її впливом написав квартет на теми опери. З тогочасних нових творів особливо вразила Вагнера і викликала його захоплення Траурно-триумфальна симфонія Г. Берліоза, написана на вшанування героїв липневої революції 1830 року. За словами Вагнера, це кращий твір Берліоза, сповнений величі і благородства: «Я з радістю повинен висловити своє переконання, що симфонія ця буде жити і викликати у серцях відвагу доти, доки буде існувати нація, що носить ім'я Франція» (5 травня 1841 р.).

У Вагнера суцільні невдачі. Диригент Габенек почав репетиції юнацької увертюри «Христофор Колумб», але у програму концерту не включив, бо вона здалася йому занадто слабим твором. Вагнер передав партитуру «Заборони кохання» театру Ренессанс, однак театр розорився. Значення першої зустрічі з Лістом. Восени 1840 завершив оперу «Рієнці». Робота над «Летучим голландцем». Продав за 500 франків план лібрето Опері. Лібрето за цим планом написали Поль Фуше і Бенедикт-Анрі Ревуаль. (11.08.2014 [2](#) . «Летучий голландец» и опера-призрак). У вагнерівську фабулу були внесені деякі зміни. Музику створив композитор і капелмейстер П'єр-Луї Діч (або Дітш; Pierre-Louis Dietsch, 1808-1865). 9 листопада 1842 року (тобто вже після від'їзду Вагнера з Парижу) опера «Корабель примара, або Проклятий моряк» побачила світло рампи на головній паризькій сцені, вистава пройшла 11 разів. Дирекція Опері зекономила на декораціях, які вийшли занадто скромними. У Діча в опері місце дії Шетланськаі острови, герой носить ім'я Троїл, він швед, що був проклятим ще на пам'яті живих нині свідків. Троїл спас від смерті Барлоу, батька героїні твору Мінни, і саме за вимогою батька Мінна погоджується одружитися з Троїлом. Більш розвинена у цій версії лінія її попереднього кохання з Магнусом, батька якого колись вбив саме Троїл. Магнус погоджується з вимушеним одруженням Мінни і у відчаї йде у монастир. Опера має номерну структуру. Діч був досвідченим професійним композитором, хоча опери до цього не писав, згодом одним із засновників створеної у 1853 році Школи церковної і класичної музики. У 1860 одержав посаду головного диригента Опері. Вагнерівський «Летучий голландець» був вперше поставлений у Парижі лише у 1897 році, причому на сцені «Опера комік».

Друге коротке перебування у Парижі. У період швейцарської еміграції,

на самому його початку Вагнер попав у Париж на три дні у 1849 році у зв'язку із запланованим виконанням увертюри до «Тангойзера». Як раз у той самий час на сцені паризької Опери відбулася прем'єра опери Дж. Мейєрбера «Пророк». Цей твір справив на Вагнера вкрай негативне враження, обурений, він навіть не дослухав твір до кінця. З того самого часу в своїх працях Вагнер все більше негативно характеризує творчість Мейєрбера, називаючи її «історико-романтичною, чортовськи-релігійною, набожно-солодко-пристрасною, фривольно-святою, сентиментально-мошенницькою драматичною сумішню».

У 1850 році в Новому музичному журналі (нім. *Neue Zeitschrift für Musik*), Вагнер під псевдонімом «Вільнодумець» опублікував статтю «Єврейство в музиці» (нім. *Das Judenthum in der Musik*). Назву спочатку перекладали як «Юдаїзм в музиці», пізніше, коли у 1869 році ім'я автора стало відомим, замість «юдаїзм» почали вживати «єврейство». У ній Вагнер піддав критиці єврейських музикантів і стверджував, що євреї паразитують на чужій: «Євреї говорять мовою тієї нації, серед якої вони живуть, але говорять як іноземці». За його твердженням, євреї як народ, що знаходиться у вигнанні, не здатні створювати свою культуру, в тому числі народну, «етнічну» музику.

Третій приїзд до Парижу. Ще одна його спроба оселитися у Парижі відноситься до 1859 року, коли еміграційний період завершився. Він приїхав у французьку столицю у вересні 1859 року і залишався тут біля двох з половиною років. Привіз він сюди тільки-но завершену партитуру «Тристана та Ізольди», плекаючи надію на її постановку. Однак розуміючи, що публіку треба підготувати до сприйняття його мистецтва, він вирішив організувати у Парижі Німецьку оперу, де поставити «Тангойзера», «Лоєнгрину» і «Тристана». Спочатку він зняв на два місяці зал Вентадур, де виступала паризька Італійська опера, і провів там три своїх концерти, у яких прозвучали увертюра до «Летючого голландця», увертюра і марш з хором з «Тангойзера», вступ до «Лоєнгрину», вступ до 3ї дії і весільний хор з тієї ж опери, вступ до «Тристана та Ізольди». Концерти викликали запеклі дебати у пресі і дискусії у антрактах, вони не принесли доходу, а лише ускладнили його фінансове становище.

У газеті «*Journal de débats*» з рецензіями на концерти виступив Г. Берліоз. Із захопленням він писав про «Лоєнгрину», у цілому доброзичливо, хоча й з деякими зауваженнями про інші твори. Однак негативний відгук присвятив вступу до «Тристана та Ізольди», у якому відзначав відсутність рельєфного тематизму. Деякі іронічні зауваження він дозволив відносно теоретичних постулатів Вагнера, а також на адресу складності його музичної мови для співаків. Це викликало образу Вагнера.

Найбільший в історії театру скандал був пов'язаний із трьома виставами «Тангойзера» 13, 18, 24 березня 1861 року. Підготовка до вистави йшла протягом кількох місяців. На постановку було витрачено чимало коштів. Однак диригувати виставою доручили тому самому ПЛ. Дітшу, шляхи якого з Вагнером знову перетнулися. Вагнер хотів сам диригувати

виставою, однак це йому не дозволили. Провал, який планувався завчасно представниками аристократичного Жокей-клубу, був повним. У залі стояв галас, який перекривав музику. Після третьої вистави Вагнер забрав партитуру.

І все ж справжнє розуміння, сприйняття і захоплення мистецтвом Вагнера серед французьких митців почалося з цього приїзду. Біля його витоків лежить реакція Шарля Бодлера на вагнерівські концерти, а згодом і на «Тангойзера». Ось характерні уривки з листа Ш. Бодлера Ріхарду Вагнеру від 17 лютого 1860 року: «Перш за все, я хочу сказати, що зобов'язаний Вам найбільшою з тих, що колись відчував, музичною насолодою... Я би ще довго коливався засвідчити Вам у листі своє захоплення, коли б мені щоденно не попадалися на очі недостойні, недолугі статті, у яких робляться всі можливі зусилля, щоб зганьбити Ваш геній. ... я сказав собі: не хочу бути схожим на цих дурнів.. Вами я був підкорений одразу ж... Мені здавалося, ніби це моя музика, і я пізнаю її, як всяка людина пізнає те, що їй призначено любити.... Мене особливо вразила її велич... Всюди я знаходив у Ваших творах урочистість величних звуків, величних картин природи і урочистість великих пристрастей людини... у всьому було розлито дещо піднесене і те, що підносить, щось, що прагне піднятися ще вище, щось надмірне і непомірне».

Після особистого знайомства з Вагнером Ш. Бодлер разом з Шанфлері¹ навіть думав поїхати до Відня на постановку «Тристана та Ізольди», однак композитор встиг їх попередити, що прем'єра не відбудеться.

Бодлер Шарль (1821-1867) французький поет, творчість якого мала надзвичайне значення для наступних поколінь поетів-символістів. Так, П. Валері наголосив на впливі Бодлера на головних поетів кінця століття як у Франції (Верлен, Рембо, Малларме), так і за її кордонами (Суїнберн, Д'Аннунціо, Георге). Гі Мішо бачив у Бодлері поета мандрів, «вічного мандрівника у пошуках неможливого іншого місця». Важка доля викликана прокляттям матері, стосунками з вітчимою і опікуном. Жив у матеріальній скруті, рано відчув тиск хвороби, однак йому був притаманним культ *дендізму*, виглядав як ультрамодний денді у чорному одязі з галстуком кривавого кольору. Шукав забуття у штучних збуджуючих засобах, про що писав у есеї «Вино і гашиш» (1851), у «Поемі про гашиш» (1960), трактаті «Штучний рай». У вірші зі збірки «Квіти зла» під назвою «Отрута» йдеться про різні засоби досягти цього стану: вино, опіум, отрута, що ллється із зелених очей коханої жінки. Серед його захоплень Жанна Дюваль, мулатка, яка викликає любов і ненависть, фальшива мадонна мадам Сабатьє, актриса Марі Добрен. Виснажлива літературна робота була спасінням і необхідністю долати матеріальну скруту. Писав критичні статті про мистецтво («Салон 1845 року», «Салон 1846 року»), перекладав твори Едгара По. Опублікована у 1857 році книга віршів «Квіти зла» за присудом суду була заборонена, кілька віршів як аморальних з неї були викинуті, зроблені скорочення, які зберігалися навіть у наступних виданнях (1861, 1868 посмертне видання, над яким він сам працював до останнього). Залишилося багато незавершених

задумів, щоденники, «Нічні вірші».

Декадентська література доведе до крайнощів теми бодлерівської хворобливості. Як говорив сам поет, «все для мене стає алегорією». Йому близькі вагнерівські ідеї відповідності між різними мистецтвами. Фіксував містичний досвід, сакральні образи і одночасно єдність відчуттів і чуттєвих проявів кольору, запахів, звуків, голосів природи. Звідси сміливі метафори: «зелені запахи», «голубе волосся», «звучання дорогоцінностей». Як вважають сучасні дослідники, *французький символізм*, предтечею якого став Ш. Бодлер, характеризується кількома провідними тенденціями: суперництвом з музикою, оновленням поезії, прагненням передати

¹ Шанфлері – псевдоним: справжнє ім'я Жюль Франсуа Феликс Юссон, Husson) (1821 –1889), французький письменник, виступав у періодиці, у збірках оповідань і нарисів відтворював життя французької богемі. Навколо нього склався гурток письменників, гостро критичну творчість яких їхні опоненти охарактеризували терміном реалізм. Шанфлері використав термін як назву власної естетичної теорії, яка включала також риси натуралізму і принципи «мистецтва для мистецтва».

відчуття таємничого, потойбічного, інтимного. Вагнерівська драма притягувала всіх символістів і спонукала до театральних експериментів, в основу яких було покладено прагнення до синтезу мистецтв: поезії, музики, танцю, декорацій

Важлива подія Франко-пруська війна 1870-71 р. р.. військовий конфлікт між Францією і Північнонімецьким союзом, а також пов'язаними з останнім південно-німецькими державами. Капітуляція сталася у Версальському палаці 28 січня 1871 року з принизливими для Франції умовами переможця, у тому числі необхідністю виплати у двотижневий термін контрибуції. Німецькі війська з тріумфом увійшли у Париж 1 березня 1871 року. До моменту закінчення військових дій французької армії як самостійної військової сили фактично не існувало. Франко-пруська війна привела до суттєвих змін у політичному кліматі і стані Європи. Здійснилося об'єднання Німеччини. Виникла могутня військова держава Німецька імперія. Завершилося також національне об'єднання Італії.

Вагнер був сповнений радісними патріотичними почуттями при звістках про військові перемоги і капітуляцію Франції. Він пише памфлет «Капітуляція, комедія в античному дусі». Створює також «Кайзермарш» на честь перемоги Німеччини.

Наступні 1880-ті роки відзначені у Франції зростанням впливу творчості Р. Вагнера. Його мистецтвом захоплювалися Верлен, Малларме. Засновниками журналу «La Revue wagnerienne» були Теодор де Візева (1863-1917) і Едуар Дюжарден ([фр. Édouard Dujardin, 1861-1949](#)). Останній був поетом, прозаїком, драматургом і критиком, одним з фундаторів символістської драматургії. Дюжарден почав писати у 1885 році під впливом творів [С. Малларме](#). Був автором символістської трилогії «Легенда про Антонію». Після тріумфу «Парсифаля» у «La Revue wagnerienne» об'єднуються всі лідери французького символізму. В проспекті журналу

Е. Дюжарден називає поряд з письменниками і художниками композиторів Е. Шабріє, Е. Шоссона, В. д'Енді, П. Дюка. Таким чином Вагнер визнається родоначальником символістського руху. Ще один фанатичний прихильник Вагнера Сар Пеладан (1858-1918), (справжнє ім'я Жозеф Еме Пеладан; 1859-1918) письменник-окультист, під впливом «Парсифаля» задумав створення трьох орденів: «Роза і Хрест», «Храм», «Грааль». Він з'являвся на публіці у костюмі венеціанського дожа, називав себе Сар (Чарівник), був відомим дослідником європейського езотеризму. Автор 21-томної еротико-ідеалістичної епопеї «Захід латинського світу», а також поетичних драм «Вавілон», «Едіп і сфінкс», «Семіраміда», «Прометеїда». В 1880 р. р. Пеладан відкрив один з найвідоміших французьких салонів, «символістський Салон ордена Рози і католицького Хреста». [3], З'являвся у костюмах вагнерівських героїв Лоенгрин, Зіґфрид, Парсифаль, Тристан, Танґойзера та ін. Стояв на чолі художників-символістів, які культивували містичне мистецтво і прагнули відтворити на полотні ідеальне начало світоустрою. Гюстав Моро і П'єр Пюві де Шаван виставляли свої картини у Салонах Рози та Хреста.

С. Малларме у 1885 році публікує есей про Вагнера в «La Revue wagnerienne», де висловлює своє ставлення до синтезу мистецтв і до творчості німецького майстра. Тут знаходимо розгорнутий виклад теорії символістської драми. У музичних драмах Вагнера його приваблює ідея театру, який стає храмом і прообразом антропологічних трансформацій. Однак він робить Вагнеру закид у нехтуванні танцем. Багато претензій висловлює на адресу стилю постановок у Байройті. За його словами, декорації, які претендують на «реальність» і занадто пишномовні, відволікають увагу глядачів. Декорації повинні носити суто умовний і аскетичний характер, являти собою символ. Постановка спектаклю повинна, згідно Малларме, перейти до поета, який створив би з драми «храм слова».

Едуард Шюре (1841-1929) стверджував, що ідеалом може стати не музична, а словесна драма, яка включає музику. Ідею синтезу мистецтв він розвиває у роботі 1875 року «Музична драма», додаючи до поезії і музики на рівних правах танець. Це відповідало єдності трьох муз у грецькій античності, а також традиціям саме французької культури.

Подібно до вагнерівської драми, символістський театр звертається до міфу. За словами Малларме, «театр викликає до життя міфи, але ні, не віковічні, незмінні, всім відомі, а міфи, породжені індивідуальністю, такі, що складають своєрідність нашого обличчя...». Молоді французькі композитори того часу також прагнули створювати опери, які могли б дорівнюватися великим музичним драмам Р. Вагнера Як писав Ж. Тьєрсо, «був час, коли у Франції всі хотіли стати Вагнерами, і ця мода ледь не згубила всі кращі властивості французької музики». К. СенСанс, Ж. Массне, Е. Рейер, Е. Шоссон, В. д'Енді, Е. Шабріє вважалися першими серед французьких композиторів, які цікавилися музикою Ріхарда Вагнера. У роки молодості Жюль Массне вивчав вагнерівські партитури. «...Моє захоплення автором тетралогії дійшло тоді до фанатизму», говорив композитор в інтерв'ю 1884

року. Тоді склалася спільна для драматичної і музичної сцен тематика. Це або міф у символістському прочитанні (наприклад, міф про Аріадну, розроблений К. Мендесом для Ж. Массне, Г. Гофмансталем для Р. Штрауса); або легенда (сюжет «Синьої Бороди», який використали спочатку М. Метерлінк, потім П. Дюка і Б. Барток). Співпадали також психологічні і філософські мотиви. Наприклад, образ жінки-дитини і одночасно рокової жінки (Кундрі у Вагнера, Лулу у Ведекінда і Берга, численні Соломеї і Мелізанди). Опера надихалася літературою і розвивалася у вагнерівському та поствагнерівському руслі, являючи найхарактерніший зразок музичного символізму. Типовим стає сполучення амбівалентних станів сприйняття життя: страх-жах, захоплення, емоційний підйом, запаморочення перед відкритою безодньою.

К. Дебюссі як музичний критик. Ставлення до творчості Вагнера. «Тристан та Ізольда» «Пеллеас і Мелізанда». Спільні і відмінні риси. З приводу прагнення французьких композиторів звільнитися від вагнерівського полону писав Ромен Роллан: «Відомо, що ось вже кілька років, як молода французька школа робить спроби звільнити нашу музику від наслідування німецьким зразкам, створити речитативну мову, нам більш властиву і не пригнічену лейтмотивізмом, мову більш точну і менш важку, яка не звертається постійно для передачі сучасного вільного почуття до класичних або вагнерівських прийомів виразу (і мислення)».

Р. Вагнер у критичному дискурсі Ромена Роллана. При щирому захопленні Вагнером Ромен Роллан наголошує на значенні власних традицій французької музики і на особливій ролі у цьому зв'язку постаті Берліоза. Про німецькі впливи та про їх розширену дію, пов'язану із захопленням Вагнером, він пише у нарисі, присвяченому саме Берліозу. За його словами, панування таких впливів «ніколи ще не було таким повним і настільки тяжким, як з часів перемоги Вагнера. Тоді й запанувала над музикою всього світу грандіозна епоха німецького володарювання...». Разом з тим протилежним Вагнеру митцем Роллан вважає Берліоза: «...у Берліозі ніколи нічого не вдасться зрозуміти, якщо попередньо не звільнитися від гіпнозу Байройту». На переконання письменника важливе значення для поширення мистецтва Вагнера мали його естетичні теорії та теоретичні праці «Саме цими працями був зачарованим баварський король ще до того, як познайомився з музикою Вагнера. І для багатьох інших вони були ключем до розуміння його музики. Я пам'ятаю, що сам відчув на собі владу вагнерівських ідей у той час, коли мистецтво Вагнера залишалося для мене ще наполовину темним». У мистецтві Вагнера Роллан вбачає риси бетховенської героїки, джерела радісного життєствердження і сили. Полемізуючи з критикою Ф. Ніцше, він пише: « У тому, що в Вагнері є певна доля декадентства, яка проявляється у гіпертрофії чуттєвості або, якщо хочете, у сучасних істерії і неврозі, для мене є безсумнівним. Не будь цього, він не був би представником своєї епохи, а ним зобов'язаний бути кожен митець. Однак у ньому є і чимало іншого». Джерело радості і веселощів він підкреслює у «Майстерзінгерах» і «Зігфріді». Разом з тим аскетизм і відмову

від усього зайвого вважає унікальними ознаками «Тристана та Ізольди»: «Нічого, що відволікало би від містерії душ. Всього лише три дійових особи і третя, у чиїх руках обидва перші лише приречені жертви: Рок. Яка суворість у цій любовній п'есі! Ця божевільна пристрасть залишається похмурою, строгою, суворою: жодної посмішки, та попри це майже релігійна переконливість».

Семінар 2: Опера Ж. Массне «Есклармонда».

Рекомендована література: 9,10,25,26,39,52

Тема 3.

Сприйняття творчості Р. Вагнера у Італії

митцями нового покоління. Р. Вагнер і

Дж. Верді. Р. Вагнер і А. Бойто

Дана тема докладно досліджується у кандидатській дисертації Ірини Богданової «Альфредо Каталані та італійська музична культура останньої третини XIX століття» та у ряді її публікацій. Йдеться про те, що знайомство італійців з творчістю Р. Вагнера розпочалося у 1868-69 роках. Так, у Мілані були виконані фрагменти з «Летючого голландця», «Тангойзера» та «Рієнці». У 1868 році декілька фрагментів вагнерівських опер у двох та чотириручному перекладенні були надруковані видавництвом Джованніні Лукки «Casa Lucca».

1 листопада 1871 р. у болонському театрі Коммунале відбулася гучна італійська постановка «Лоенгріна». Її підготував видатний італійський диригент і композитор Анджело Маріані (1821-1873), перший виконавець ряду творів Верді, засновник національної диригентської школи. Цю подію можна вважати початком епохи італійського вагнеризму і формування у суспільстві двох ворожих таборів. До «вагнеріанців», або ж «germanisti» чи «avveniristi» (іт. «прихильники майбутнього», у Росії на такий же манер їх з іронією називали «цукунфтістами») належали представники творчої молоді Італії, які стали сповідниками вагнерівського культу. Поборників недоторканості національної оперної традиції на чолі з Дж. Верді одержали принизливо-іронічну назву «cabalettisti», «pedanti» чи «codini» (іт. «ретрогради»). Болонський «Лоенгрін» став початком подальших вагнерівських постановок в Італії: «Тангойзер» 1872, також під орудою А. Маріані, «Летючий голландець» (італійською «Il Vacello Fantasma» «Корабельпривид», 1877), «Тристана та Ізольди» (1888).

Якщо у Болоньї подія всіляко роздувалася і рекламувалася пресою, компанію якої Дж. Верді назвав «лоенгрінадами», у Мілані «Лоенгрін» витримав лише п'ять вистав, які супроводжувалися запеклими суперечками і бійками в партері. Постановки «Нюрнберзьких майстерзінгерів» відбулася тут лише у 1889 р., і лише у 1891 році тут був популярний в інших містах Італії «Тангойзер». Видавнича фірма «Casa Ricordi» (Джованні Рікорді (1785-1853) та його син Джуліо (1840-1912) підтримувала творчість Дж. Верді, а згодом Дж. Пуччіні. Друкований орган цього видавництва «Gazzetta musicale di Milano» був рупором національних оперних традицій і нападав на

вагнерівських прихильників. Саме через негативне ставлення Рікорді у 1868 р. зазнав фіаско «Мефістофель» А. Бойто, у якому автором була здійснена спроба самостійно і на основі синтезу різних національних витоків інтерпретувати принципи вагнерівської музичної драми.

«Лоенгрін» і «Тангойзер» увійшли до репертуару багатьох італійських театрів. Так, «Лоенгрін» ставився в Трієсті (1876), Турині (1877), Римі (1878), Генуї (1880), Неаполі (1881), Венеції (1882). «Тангойзер» йшов у Трієсті (1878), Римі (1886), Турині (1888) та Неаполі (1889). З «Летючим голландцем» познайомилася туринська (1886), римська (1887) і флорентійська публіка (1887). «Рієнці» прозвучав у Венеції (1874), Болоньї (1876) та Римі (1880). Час для знайомства з більш пізніми творами Р. Вагнера («Тристаном та Ізольдою», тетралогією «Перстень нібелунга», «Нюрнберзькими майстерзінгерами» і «Парсіфалем») настане у 1890-х роках і на початку ХХ ст.

У своїх дисертації Ірина Богданова докладно описує резонансний конфлікт між «cabalettisti» та «germanisti», який одержав відбиток у суперництві музичних видавництв Casa Ricordi та Casa Lucca, кожне з яких активно виступало на підтримку своєї «партії». Дж. Рікорді дратувала та обставина, що провінційна Casa Lucca володіла правами на опери Р. Вагнера, які на той час були чи не найпрестижнішим надбанням для будь-якого європейського видавництва. Справжнім конкурентом Рікорді Casa Lucca стала під керівництвом Джованніні Страцци Лукка, дружини її засновника. Окрім опер Р. Вагнера остання придбала права на «Фауста» Гуно (поставлений у Ла Скала у 1862), «Жидівку» Ж. Галеві, «Марту» Ф. Флотова та «Африканку» Дж. Мейєрбера. Крім того сеньйора Лукка надавала підтримку молодим композиторам. Протистояння двох фірм завершилося у травні 1888 року, коли Дж. Лукка продала своє підприємство Рікорді. Отримавши права на музику німецького композитора, Дж. Рікорді одразу припинив будь-яку антивагнерівську агітацію і став сприяти поширенню музики композитора. Однак у Casa Ricordi залишився ще один серйозний конкурент видавництва Е. Сонцоньо.

ХРОНОГРАФ КУЛЬТУРНИХ ПОДІЙ. ПРОТИСТОЯННЯ ВЕРДІ-ВАГНЕР

1871 24 грудня «Аїда» Верді, Каїр

1872, «Аїда», Мілан, Ля Скала, 8 лютого.

1872, Болонья, «Лоенгрін» Р. Вагнера, диригент А. Маріані.

Видавнича фірма «Casa Ricordi» (Джованні Рікорді (1785–1853) та його син Джуліо (1840–1912)) підтримувала творчість Дж. Верді, а згодом Дж. Пуччіні. Друкований орган цього видавництва «Gazetta musicale di Milano» був рупором національних оперних традицій. У 1889 році інший італійський видавець Едоардо Сонцонья організував конкурс на створення одноактних опер (противага вагнерівській гігантоманії).

Арріго Бойто (1843-1918), композитор, поет, лібретист.

Закінчив Міланську консерваторію. У 1861 році був посланий за

кордон для вдосконалення. У Парижі познайомився з Россіні і Верді, для якого написав текст «Гімну націй». У Німеччині відбулося знайомство з музикою Вагнера і захоплення його ідеями. У 1868 році написав оперу на власне лібрето «Мефістофель», яка на прем'єрі зазнала фіаско, але у переробленому варіанті і при наступних постановках стала найбільш популярним його твором.

Автор лібрето 13 опер, у тому числі другої редакції опер Верді «Сімон Бокканегра» та двох його останніх шекспірівських опер. Лібрето «Гамлета» Ф. Фаччо, «Джоконди» А. Понкієллі, переклади вагнерівських лібрето.

Зі статті Освальда Георга Бауера «Вагнер і Верді (два непаралельних життя)»: «Ворожнеча» Вагнера і Верді наробила шуму за їхнього життя. Але самі протагоністи навряд чи мали до цього відношення. Крім того, що роздмухувалося їх прихильниками, оскільки обидві партії виявлялися надто упередженими. У 1860-х у Мілані "німецька кліка" сформувалася навколо молодого Бойто і Маріані, відомих як "модерністи" або "футуристи". Вони нарікали на занепад музики в Італії і вказували на Вагнера як світло у віконці. Пізніше Бойто змінив цю точку зору і став лібретистом Верді... Франц Верфель – перший письменник німецькомовної літератури, який запропонував читачам популярний виклад життя Верді у новелістичній формі». Бауер має на увазі твір Ф. Верфеля «Верді. Роман опери». Як пише дослідник, «тут ми знаходимо мотив протистояння двох авторів, який з того часу постійно повторюється у німецькомовній літературі про Верді... Однак порівняння завжди однобічне, бо Вагнера в його біографіях ніколи не порівнювали з його італійським сучасником... Верді не відвідував Байрота. Вагнер ніколи не був а Санта Агаті. .. Вони були королями у своїй професії, а королі ніколи не дружать один з одним». Верді добре знав «Лоенгріна» і «Тангойзера і був присутнім на вже згаданій прем'єрі «Лоенгріна» у Болоньї. У залі, коли його пізнали, стали голосно вигукувати «Віва, Верді»! До Вагнера це дійшло. Його дружина Козіма так прокоментувала цю звістку в Щоденнику: «Верді на виставі «Лоенгріна», аплодисменти публіки з цього приводу, однак він залишається в глибині своєї ложі, щоб не відволікати від урочистості виконання».

Творчість італійських композиторів останніх десятиріч XIX та початку XX століття пов'язують з назвою «молода школа» («*giovane scuola*»). Лідером її швидко став Дж. Пуччіні, а серед представників були послідовники Верді А. Понкієллі і А. К. Гомес, італійські «вагнеристи» А. Бойто, Ф. Фаччо, А. Каталані та А. Франкетті, веристи П. Масканьї та Р. Леонкавалло. Однак творчість та ідей Вагнера мали вплив на різних представників ц нового покоління італійських митців. Дж. Пуччіні відвідав виставу «Нюрнберзьких майстерзінгерів», а потім отримав від Дж. Рікорді завдання підготувати редакцію партитури Вагнера для постановки у театрі Ла Скала у 1889 р. саме тоді, коли сам працював над своєю першою визначною оперою «Манон Леско». У 1880-х роках Р. Леонкавалло задумав оперну трилогію «Сутінки» на сюжет з історії італійського Ренесансу, головними героями якої мали стати видатні історичні особи Лоренцо Медічі

(«Медічі», 1888), Савонарола та Цезар Борджіа і так коментував цей задум: *«Вірний принципам байроїтського генія, я намагався створити національну поему і, відповідно, хотів, щоб італійське постійно відчувалося в музиці поеми»* [4, с. 12]. У студентські роки П. Масканьї в складчину з Дж. Пуччіні придбав партитуру «Парсифаля», а у 1883 р., написав «Елегію» в пам'ять про свого кумира. А. Бойто близько ознайомився з літературною творчістю Вагнера, перекладаючи італійською мовою тексти романсів на слова Матільди Везендонк, а також лібрето опер «Рієнці» та «Тристан і Ізольда», за що отримав особисту подяку Вагнера. «Демонічні» сюжети «Мефістофеля» А. Бойто та «Азраеля» А. Франкетті (1888) обиралися з метою створення інтелектуальної драми і втілення філософської проблематики. У своїх операх А. Каталані обирав незвичні «північні» сюжети з деякими елементами «екзотичної» германської міфології. У «Віллісах» та «Едгарі» Дж. Пуччіні знаходили вагнерівські впливи, які стосувалися розгалуженої лейтмотивної системи та посилення ролі оркестру і симфонічних принципів будови творів.

Відгуки вагнерівських принципів Gesamtkunstwerk торкнулися й оперних текстів. Представниками «nuova librettistica» лібрето стало трактуватися як самостійний літературний твір. До цієї групи належали відомі літератори А. Бойто, А. Гісланцоні, Е. Прага, Л. Ілліка. З міланським художнім об'єднанням під назвою Скапільятура («Розхристані») пов'язувалися такі опери, як «Фламандські втікачі» («I profughi fiamminghi», 1863, лібрето Е. Прага), «Гамлет» Ф. Фаччо (1865, лібрето А. Бойто), а також «Мефістофеля» А. Бойто на власне лібрето (1868). На хвилі загального захоплення Вагнером саме Скапільятура стає центром антивердівської полеміки.

В опері Арріго Бойто «Мефістофель» (1868, друга редакція 1875) мистецький синтез побудований на широкому ґрунті. За словами О. Шапарчук, тут виникає італійський варіант міфологічного театру, оснований на концепції релігійно-філософської трагедії. Бойто прагнув наблизитися до складних образів і філософської концепції поеми Й. Гете, використавши сюжетні колізії обох частин драми, а також тексти з Прологу та Епілогу. Втілення ідеї Gesamtkunstwerk`у привело до створення великих сцен наскрізного розвитку, розширення функцій оркестрової партії, застосування системи лейтмотивів. Виникнення у творчості А. Бойто поліжанрового синтезу, «де з'єднуються середньовічна містерія, антична трагедія, ораторія епохи бароко, різновиди театру ХІХ століття і межі ХІХ-ХХ століть».

З діяльністю представників Скапільятури і одночасно з вагнерівськими впливами пов'язані активний розвиток в Італії інструментальної музики. У рік смерті Вагнера під орудою Ф. Фаччо прозвучали симфонічні фрагменти з «Валькірії» та «Сутінків богів», а також п'ять увертур, включно зі вступами до «Тристану» та «Парсифаля». Під керівництвом того ж Ф. Фаччо 18 квітня 1878 року в Мілані вперше в Італії була виконана Дев'ята симфонія Бетховена.

Семінар 3:

Відбиток полеміки Вагнер-Верді у романі Ф. Верфеля «Верді. Роман опери».

Верфель Ф. Верді. Роман опери. Пер.с нем. П. Соколовський. Перед. А. Баканов Київ Дніпро 1989г. 479 с., іл. Роман про життя і творчість Верді приніс австрійському письменнику Ф. Верфелю (1890—1945) світову популярність. У творі розповідається про вигаданий епізод життя італійського композитора — його подорож до Венеції 1883 року, коли там перебував і помер Ріхард Вагнер. Розкривається складність ставлення до мистецтва Вагнера класика італійської оперної школи. Крім історичних осіб в романі діють і вигадані персонажі, серед яких особливе місце належить Б'янці Карваньйо. Історія її життя нагадує трагічні долі героїнь опер Верді і допомагає письменнику розкрити гуманну суть творчості композитора.

Рекомендована література: 1,2,3,5,8,15,17,39

4. 1. 2. Змістовний модуль 2.

Вагнер і міфологічні концепції європейської культури ХІХ-ХХ століття

Тема 1.

Вивчення скандинавської міфології та трактування міфу німецькими романтиками. Міф та міфотворчість у вагнерівських теоретичних працях. Музична інтерпретація міфу у вагнерівському «сукупному творі мистецтва».

Вплив вагнерівської міфотворчості на мистецтво ХХ століття.

Доля різних германських племен складалася по-різному. Франки створили нову етнічну спільність, яка пізніше стала французьким народом. Англі і сакси пересунулися на Британські острови і влилися у спільноту, яка згодом стала народом Англії. Деякі племена сформували свої поселення на територіях нинішньої Німеччини. А інші просунулися на Північ і створили групу скандинавських народів. Континентальні германці не зафіксували у писемних джерелах свою міфологію, бо почався активний процес християнізації Європи. У деяких германських текстах Х століття верховним богом називається Водан, згадуються також Фрія (Фрейя) та її сестра Фолла. Однак про єдину розвинену систему тут говорити важко. Інша ситуація склалася на скандинавських територіях, мешканці яких вели замкнений спосіб життя і зберігали стародавні вірування. Перехід до християнства тут відбувся значно пізніше, ніж на континенті, а старовинні язичницькі вірування не переслідувалися, поступово ставали сагами, легендами.

1643 р ісландський єпископ Брюньольф Свейнссон знайшов рукописну збірку пісень, які виникли у Ісландії у ХІІІ століття. Рукопис зберігається у Копенгагені у Королівській бібліотеці і відомий в історії як «Старша Едда». Ці ж міфологічні сюжети були по-своєму інтерпретовані у збірці, яка являла собою підручник поетичного мистецтва скальдів і яку склав ісландський

політичний діяч, вчений і поет Сноррі Стурлусон (1178-1241). Ця збірка одержала назву «Молодша Едда» («Мала Еддіка»). Перша збірка складається з пісень про богів, далі про героїв. Важливу роль відіграє тут образ бога Локі, аналогів якому немає у континентальних германців. «Суперечка Локі» розповідь, згідно якої хитрий Локі з'явився на банкет богів і почав звинувачувати їх у боягузстві і розбещеності. Локі важливий як міфологічний образ *трікстера*. «Одкровення Вьольви» міф, який розповідає пророчиця про походження світу, відтворюючи також картину наступної його загибелі.

У піснях Едди відтворюються свої горизонтальна і вертикальна системи світобудови. Горизонтальна середня відгороджена частина Мідгард протиставлена тому, що є за огорожею (своє-чуже, центрпериферія). Мідгард огороджує широкий океан, у якому живе Йормундганд, хаотична потенційно небезпечна сила. Тут протиставлені боги-аси і велетні, аси і карлики (цверги, чорні альви). Вертикальна площина пов'язана з образом світового дерева ясеня Іггдрасиль. На його верхівці знаходиться помешкання богів Асгард. Підземний світ Ніфльхейм. В обох Еддах згадуються валькірії (у буквальному перекладі «ті, що вибирають мертвих»). Деякі їх імена розшифровуються. До персонажів «нижньої міфології» належать темні ельфи гноми, підземні ковалі, які одержали у спадок від стародавніх цвергів свою майстерність. Пісні про героїв чітко відділені у «Старшій Едді» від пісень про богів.

Міф одержує особливий статус у філософії німецького романтизму. Ф. Шлегель та Ф. Шеллінг прагнуть до відродження міфологічної свідомості. Такі представники романтизму, як Ф. Гельдерлін, Л. Тік, А. Арнім та К. Брентано, Г. Клейст відтворюють міфи у своїх літературних творах («Гіперіон» Гельдерліна, «Пентесилея» та «Амфитріон» Клейста).

Теорія міфу у філософії Ф. Шеллінга. **Фрідріх Вільгельм Йозеф фон Шеллінг** (1775-1854) німецький філософ, ідеаліст. Викладав у Єнському, Ерлангенському, Мюнхенському та Берлінському університетах. Основою Шеллінгівської системи «трансцендентального ідеалізму» є ідея «абсолютного розуму», в якому суб'єктивне і об'єктивне неподільні. Шеллінг шукає основу абсолютної тотожності усього існуючого, яке має ім'я «Буття». Усе, що виявляє себе як протилежності, обов'язково повинно мати спільність, бути ототожнене у чомусь. Зустрічаються протилежності між собою лише остільки, оскільки між ними покладено межу, яка означає дещо спільне обом протилежностям. Так, коли ми починаємо протиставляти злих і добрих людей, ми вже їх об'єднали за ознакою — люди. Там, де ми протиставляємо: більше менше, близько далеко ми їх об'єднали поняттям «простір». Приблизно у 1815 Шеллінг почав розробку «філософії міфології та одкровення», або «позитивної філософії». Одкровення існує у всіх формах релігійності, а дохристиянська міфологія мала своєрідне історичне місце. Міфи не потребують тлумачення, вони мають власний зміст, який прозріває існуючу тотожність Абсолюту. Тому «позитивна філософія», поділена на «філософію міфу» та «філософію одкровення», об'єднує знання та віру. Бог, за Шеллінгом, це — передусім особистість. Різниця між Богом і людиною у

тому, що Бог як особистість абсолютно вільний і нескінченний, а людина обмежена.

Ф. В. Й. Шеллінг пропонує розуміння міфу як феномена свідомості. У контексті розробленої ним трансцендентальної інтерпретації *міф є апіорно заданою символічною формою споглядання світу, у якій синтезовані ідеальне і реальне*. Він є попередником релігії і феноменом релігійної свідомості. На цій основі стверджується необхідність існування міфу і можливість створення нових міфів.

У вагнерівській концепції і його розумінні міфу тісно поєднані язичницькі і християнські аспекти світосприйняття і типу мислення. Критикуючи історичні жанр і особливо тип історичної опери, розроблений Дж. Мейєрбером разом із Е. Скрибом, Вагнер наголошує на тому, що саме міф повинен скласти основу сюжету цілісної музичної драми, яка базується на мистецькому синтезі. Цим забезпечується пріоритет загальнолюдських цінностей. «Доки існують помилкові погляди на сутність людини, доти ми лише гадаємо, яким може бути майбутнє суспільство, побудоване на чисто людській сутності». Держава сила, що протистоїть індивідуальній людській природі, протистоїть і чисто людському суспільству. Нема такого злочину, який не виправдовувався би державними інтересами». Яскравим прикладами є історія Антігони і постать Креонта. Психологія державного мислення і виховання, наголошує Вагнер, заводять світ до катастрофи і самознищення. Ця думка підтвердилася у подальшій історії тоталітарних режимів ХХ століття.

Вагнер вважав завданням мистецтва прагнення до повноти вияву внутрішньої сутності людини, «згущення індивідуальної особи у художній намір». До внутрішньої сутності людини у її співвідношенні з природою і місцем у космічній світобудові апелює також міф. Для мети художнього відтворення міфу більше за все підходить драма, сила якої полягає у наочному поданні, яка рухається від внутрішнього до зовнішнього, подібно до міфопоетичного символічного мислення. «Драма відкриває організм людства, у якого індивідуальність сутність виду. Щоб представити у драмі повноту людської натури повинно звертатися до глибинних джерел, до «міфу як поеми загального світогляду. ...Широке коло життєвих явищ укладається у міфі у цільний образ, згущується до символу, а драма подає цей образ у найбільш стислій, експресивній формі». В основі такої драми повинні лежати прості, зрозумілі почуття дії і стосунки, пов'язані з головними моментами індивідуального людського життя, які не вимагають ніякої іншої мотивації ні історичної, ні державної, ні релігійної чи моральної. Нав'язаний суспільством лицарський кодекс честі зробив Тристана зрадником власного кохання. І навпаки. Чисто людською є основа вчинку Брунгільди, яка всупереч наказу Вотана вирішила допомагати у двобої з Хундінгом Зігмунду і потім сховала Зіглінду. Далі, за Вагнером, чим більший вчинок, тим у більш широких зв'язках із діями інших він знаходиться. Велике діяння, що наочно подає і вичерпує сутність людини, є результатом зіткнення різноманітних і сильних протилежностей. Тому таке

масштабне діяння треба подати у широкому колі інших явищ, у зв'язках кожного з них з центральним діянням. Всі дії, а також місце і час, згущені поетом до найбільш суттєвого, стають зрозумілими, коли вони збільшені, підсилені і незвичні. Тобто головне при побудові драми досягти згущення до найсуттєвішого людського змісту всіх дій і вчинків і всіх картин, зрозумілих безпосередньо почуттям. Центральна подія тетралогії «Перстень нібелунга» викрадення золотого скарбу русалок, виготовлення «перстня влади» ціною відмови від кохання і прокляття, накладеного на нього Альберіхом.

На основі вивчених і переосмислених джерел Вагнер пропонує у своїх творах власні міфотворчі концепції. Його приклад вплинув на сучасників і митців наступної доби. Яскравий зразок міфотворчого роману «Йосиф та його брати» Томаса Манна. Знаковим твором є також «Улісс» Джойса. На перетвореній міфологічній основі побудовані численні опери ХХ століття. Символічні сюжети міфів трактуються як першоджерела тем, важливих у всі часи. Говорячи про втілення міфологічних сюжетів у опері ХХ століття, дослідники виділяють два основних типи таких звернень: твори, які базуються на відомих міфологічних сюжетах («Цар Едіп» Стравінського, «Електра», «Дафна», «Аріадна на Наксосі» Р. Штрауса), та твори, у яких з міфологічним джерелом встановлюються непрямі паралелі («Перші люди» Р.Штефана», «Кар'єра гульвіси» І. Стравинського).

Рекомендована література: 4, 5, 35,45,48, 49, 50

Семінар 5: Сутність міфологічного мислення і міфологічні теорії ХХ століття. Міф і символ.

Рекомендована література: 55,39,45,48,49,50

До семінару: Міф цільна система, у термінах якої відтворюється і описується весь світ. Відбиває певну стадію розвитку людської свідомості і визначає місце людської спільноти у космічній світобудові та регулює стосунки людини і природи. Живий міф продовжує існувати у традиційних архаїчних спільнотах і неписьмових культурах. Друге життя міфи переживають як моделі для художньої творчості. Міфологічне мислення дологічне, його основа образ, цілісність, що має символічне значення, силу безпосередньої переконливості і правдоподібності. Система первинної образності пов'язана із тотожністю образу і предмету. Світ сприймається у формі рівностей і повторень. Характерна тотожність суб'єкту і об'єкту, живого і неживого, слова і дії. Людина повторює космічні дії і порядок. Космос є тотожним тотему, суспільній єдності. Міфопоетичне мислення сприймає світ як понадпредметну єдність, різноманітності у якій є лише зовнішні форми, а не сутність. Відсутність причиннонаслідкової логіки. Характерне нанизування тотожних значень, об'єктивно різних. Ланцюжки типу: корифей керманіч глава роду тотем сонце цар бог батько; мудрість знання знахарство світло сонце; безумству тотожні темрява, невігластво, смерть. Слово означало лист дерева, птицю, небо, світ, воду, космічне життя. Говорити означало світити, слово промовлялося, вважалося доступним не

всім, а лише володарям життя. Навколишній світ сприймається у категоріях боротьби, обряд також будується на боротьбі. Характерними є змагання, суперечки, словесні двобої. Важливий момент архаїчних дій відгадування і загадування загадок.

Новий етап пізнання світу християнське іконічне мислення. Тут будується діалог понятійно-точної системи і міфо-поетичної. Основа християнської культури її символічний характер. Чуттєва подібність не змішується з тим, що вона втілює (різниця ідола та ікони). Ікона вказівка на святих, функція і символ, має нагадувальне значення і допомагає ввести свідомість у світ духовний. Порівняння з вікном. Вираз «вікно є світло». Поза відношення до світла, тобто своєї функції, воно не є вікно, перестає діяти. Формула іпостасного мислення співпадає з формулою символу як функції, яка здатна розширюватися до безкінечного ряду: $A \neq A=B=C=\dots \infty$.

Бурхливе зіткнення християнського і язичницького начал стало ознакою ренесансної свідомості. Це зіткнення знайшло відбиток у вагнерівському «Тангойзері». Мистецтво нового часу не створює досконалості і краси, як властиво еллінській культурі, а говорить про прагнення до досконалості, символічно це прагнення передає. Найважливішу роль у християнському світорозумінні відіграє ідея свободи людини, свободи вибору між добром і злом. У античності ідея свободи відсутня. Панує Рок, природний, родовий закон, порушення якого карається незалежно від суб'єктивної провини (цар Едіп). Нерозв'язана антиномія природної необхідності і свободи, яка неможлива поза свободою зла, знімається у релігії Любові як вищої цінності життя, вищого блага. Вагнеру близька ідея спасіння і викуплення від гріха через кохання.

Закон як необхідність, відсутність вільного вибору одержує втілення у тетралогії «Перстень нібелунга» в образі богині домашнього вогнища Фріки. Бог-законодавець Вотан пробує в суперечці з нею відстояти право на творче начало і свободний вчинок. Діти Вотана Зігмунд і Зіглінда з'явилися на світ як наслідок свободного рішення Вотана. Вони покохали один одного попри протизаконність цього кохання. Однак диктат закону примусив Вотана відмовитися від них, нехтуючи власними почуттями. На відміну від нього Брунгільда послухалася власного серця, співчуття до закоханих спонукало її порушити батьківську заборону. Кохання у подальшому дало їй силу відмовитися від божественної природи мудрої діви і стати люблячою жінкою. І саме її кохання у фіналі тетралогії приводить до катарсису. Ключовою стає при цьому лейттема виправдання коханням, яка виникає ще у третій дії «Валькірії».

У XX столітті з'явилися суттєві зрушення у вивченні міфу і міфологічного мислення. Вони підтвердили і те, що підказала Вагнеру його геніальна художня інтуїція. Міф і релігія у нових наукових концепціях не протиставляються як протилежності, бо міф трактується як вияв сакрального, езотеричного знання, яке має релігійно-магічну силу. Наголошуючи на сакральній атмосфері, яка виникає при виконанні і відтворенні міфів у традиційних суспільствах Мірча Еліаде пише, що таким чином

забезпечується вихід за межі часу хронологічного у час сакральний, первинний, коли все виникало і створювалося, і разом з тим це такий час, який безкінечно повторюється. Резонують з мотивами вагнерівських творів сучасні уявлення про зв'язок міфу та імені. Як пишуть дослідники, міфі та ім'я тісно між собою пов'язані та взаємозамінні. Міф є персональним (номенаційним), ім'я міфологічним. Міфу властиво ототожнення назви з тим, що одержує назву. Ніби живою істотою стає у вагнерівській тетралогії меч Нотунг. Власні імена мають у міфі онтологічну сутність. Згадаємо епізоди, у яких Зіглінда вперше називає ім'я раніше безіменного Зігмунда і сама виголошує власне ім'я. Або у «Парсифалі» спробу Кундрі спокусити героя-простачка, назвавши йому його ім'я і також ім'я його матері.

Французький антрополог і етнограф **Клод Леви-Стросс** (1908-2009) вивчав традиції неписьменних суспільств. Етнографічне покликання виникло у нього в результаті подорожі у 1935 році до Бразилії. Зібрана в результаті спостереження над життям племен кадівуеу та бороло етнографічна колекція була показана на виставці у Парижі, після чого молодий вчений одержав запрошення для проведення нової експедиції від Національного центру наукових досліджень. Більше року тривала експедиція до племен намбіквара, аборигенів басейну Амазонки. У науково-художньому творі «Сумні тропіки» він відтворив систему символічного мислення цієї неписьмової культури. Структуралістський підхід до її розуміння справся на власну інтерпретацію розроблених Фрейдом принципів моделювання сфери позасвідомого, перенесених з окремої людини на факти культури. Новим кроком у його науковій діяльності стало запрошення у США У Нью-Йорку була завершена праця «Елементарні структури спорідненості», пізніше захищена як докторська дисертація і опублікована вже після повернення до Франції. Він стає керівником кафедри релігій неписьменних народів у Школі Вищих Досліджень. У його праці «Структура міфів» (1955) вперше викладений метод вивчення їх внутрішньої логіки. У престижному Коледжі ді Франс, куди попадає з третьої спроби, він завідує кафедрою соціальної антропології. На цій же базі під його керівництвом була створена Лабораторія соціальної антропології. К. Леві-Стросс відводить етнології важливу роль у формуванні світосприйняття людини XX століття і вважає її третім етапом гуманізму після Відродження і початку освоєння культурних цінностей Індії та Китаю. У міжсуб'єктній комунікації партнери по значенню є рівними і ніхто не стає об'єктом маніпуляцій. Різноманітність культур має і об'єктивне коріння, і суб'єктивне, пов'язане з бажанням відрізнятись від своїх сусідів і розвивати оригінальний стиль життя. Прогрес людства є, на його переконання, не односпрямованим підйомом, а відбувається різними шляхами. Саме у XX столітті збереження культурної багатоманітності стало розглядатися й сприйматися як цінність. У першому томі його праці «Міфологіки» аналізуються 813 міфів. Як одинці менталітету туземців виділяються бінарні опозиції (сире/варене, вологе/сухе та ін.). Простежується, яким чином оперування бінарними опозиціями пов'язує між собою окремі міфологеми і групи міфів.

Мірча Еліаде (рум. Mircea Eliade, (1907-1986) румунський академік, письменник, історик релігій, філософ релігієзнавець і дослідник міфології, професор Чиказького університету з 1957 року, громадянин США з 1966 року; автор понад 30-ти наукових, літературних і філософських праць, перекладених 18 мовами світу. З його робіт з історії релігії найвідомішими є праці, присвячені шаманізму, йозі, космогонічним міфам і «примітивним» релігійним віруванням. «Аспекти міфу» стислий виклад його фундаментальної праці, виданої у Парижі у 1949 році, «Трактат по історії релігій». Книга створена на основі курсу лекцій, прочитаних у тридцяті роки у Бухарестському університеті. Тут йдеться про функції міфу і символічних структур як універсальних засобів орієнтації людини у світі. Розробляється поняття сакрального як протилежність профанному. Сакральний час трактований як час повернення до першовитоків, першого часу творіння і одночасно як циклічне коло повторень. У традиційних суспільствах, де міф є живим, все існування людини орієнтоване на Перший час, на прагнення встановити з ним зв'язок, замкнути ланцюг. Людина усіма засобами прагне протистояти історії, позначеної незворотністю подій. Світосприйняття орієнтоване на космічні ритми. Розвиває і по-своєму інтерпретує поняття архетипів, розроблене К. Юнгом.

4. 1. 3. Змістовний модуль 3.

Вагнер і театральні реформи кінця XIX-XX століття

Тема 1.

Вагнер як театральний реформатор. Перші прижиттєві фестивалі у Байройті. Критичні відгуки. Байройт після смерті композитора. Епоха Козіми Вагнер.

Підготовка до відкриття першого вагнерівського фестивалю у Байройті, починаючи із закладки фундаменту фестивального театру 22 травня 1872 року. Підписні листи і організація перших вагнерівських товариств. Проблеми з будівництвом і фінансова допомога Людвіга II. Особливості будови Фестшпільхаусу, нові будівельні ідеї та їх значення у вагнерівській театральній реформі. Концепція фестивалю та її реальне втілення. Фестиваль у серпні 1876 року. Постановка тетралогії «Перстень нібелунга». Критичні відгуки світової преси. Формування школи вагнерівських диригентів. Творчі і фінансові результати першого фестивалю.

Другий прижиттєвий фестиваль. Прем'єра «Парсифаля». Фестиваль тривав з 26 липня по 29 серпня 1882 року. З фінансовими проблемами допоміг справитися Людвиг II. Він віддав для потреб фестивалю хор і оркестр Мюнхенського театру. У складі оркестру 105 музикантів. Придворний капельмейстер Мюнхенської опери з 1872 року Герман Леві (1839-1900) у 1878 році поставив у Мюнхені повний цикл «Персня нібелунга», після чого Вагнер запросив його для постановки «Парсифаля». Цією оперою він диригував і під час фестивалів, які проходили вже після смерті композитора у 1883, 1884, 1886, 1889, 1891, 1892, 1894 роках. Заборона

протягом тридцяти років на виконання «Парсифаля» за межами Байройту. Різні оцінки останнього оперного твору композитора. Смерть Ріхарда Вагнера у Венеції 13 лютого 1883 року.

Доля фестивалю після смерті композитора. Суперечки навколо постаті наступного керівника. Вдова Вагнера спочатку не думала втручатися у фестивальні справи. Вона була відсутня на постановках «Парсифаля» 1883 року. Цей фестиваль був підготовлений ще самим Вагнером, і ця підготовка стала активно йти з березня місяця під керівництвом Еміля Скаріаса та Юліуса Кнізе (1848-1905). Останній прибув до Байройту ще у 1871 році, потім став хормейстером фестивалю, а у 1892 році заснував у Байройті вокальну школу. Сам Вагнер запланував, щоби під час фестивалів 1883 та 1884 років відбувалися вистави «Парсифаля». Втручання вдови композитора Козіми Вагнер та її призначення керівником фестивалю у 1886 році. Козіма Вагнер (1837-1930), донька Франца Ліста, виконувала складні обов'язки директора і одночасно режисера нових постановок протягом двадцяти чотирьох років. За період фестивальної роботи своїм головним обов'язком вона вважала максимально зберегти в усіх наступних постановках режисерські принципи, напрацьовані самим Вагнером, а також розвиток його ідей. За час свого керівництва вона провела тринадцять фестивалів. Згідно з планами самого Вагнера у Байройті прозвучали такі його опери, як «Трістан і Ізольда» (1886), «Нюрнберзькі майстерзінгери» (1888), «Тангейзер» (1891), «Лоенгрін» (1894), «Летючий голландець» (1901). У 1896 році Козіма Вагнер здійснила нову постановку тетралогії «Перстень нібелунга». Загальне число вистав кожного фестивального циклу збільшилось від 17 і 18 до 20. Вона запрошувала у Байройт видатних диригентів так званої вагнеровської диригентської школи: Ганса Ріхтера, Фелікса Мотля, а також молодого талановитого композитора і диригента Ріхарда Штрауса. Поїздка до Байройту Ліста на фестиваль 1886 року та його смерть.

З 1906 року фестивальну справу очолив син Козіми і Вагнера Зігфрид, котрий до того уже брав участь у фестивальних виставах як диригент та режисер. Зі спогадів про Козіму Вагнер та Зігфрида Вагнера Альберта Швейцера, який вперше познайомився з Козімою у 1896 році і коли краще її пізнав, а також відвідав її байройтські постановки, прийшов до наступних висновків: «Та діяльність, якою вона займалася у байройтському театрі, розкрила її як чудову, художньо обдаровану особистість. Вона вимагала зберегти у недоторканості байройтські традиції. У цьому я переконався під час моїх паломницьких поїздок. Завдяки фру Козімі у фестивалях зберігався і довів свою життєдайність дух автора цих могутніх творінь. У мене склалося враження, що з роками це визнавалося все більше. Під час моїх відвідувань Байройту я здружився із Зігфридом Вагнером. Ми розуміли і відчували один одного з першої нашої розмови. Я рідко зустрічав таку природну і за натурою своєю таку добру і благородну людину, як він. Зігфрид був надзвичайним режисером. Він турбувався про всі деталі інсценізації та вокалу, поведінки акторів на сцені. Він вмів не лише наполягати, але й надихати. Того, що було

їм не властивим, він і не вимагав. Однак впливав на те, щоби висвітлити і поглибити уявлення актора про свою роль. Незабутнє враження я зберіг про постановку «Летучого голландця», а саме про одну дію, яку інсценізував і якою диригував Зігфريد. (Він був, між іншим, сильним і тонким у своїх відчуттях диригентом, який умів надихнути виконавців). Я продовжую наполягати, що він був творчо обдарованим музикантом, який заслуговував більшої уваги до себе, ніж він одержував».

У багатьох театрах і у Німеччині, і за її межами з 1883 року йшов активний обмін досвідом інтерпретації творів Ріхарда Вагнера. Так, у Парижі у 1900 році пройшло 100 вистав «Валькірії». Подвійне ставлення до цього керівництва байройтського фестивалю, особливо, коли з'являлися альтернативні самостійні режисерські прочитання. Порухення на тридцятирічну заборону постановки за межами Байройту «Парсифалю». У 1903 році він був поставлений у Нью-Йорку у Метрополитен-опера, також відбулася постановка у Амстердамі. У американській прем'єрі взяли участь співаки з Мюнхену. За два роки пройшло тут 130 вистав. Одночасно англomовний варіант «Парсифалю» підготував ансамбль виконавців Гені Соважа і провів у 46 містах США 224 вистави.

Рекомендована література: 5, 12, 16, 37, 39, 41

Тема 2.

Зігфريد Вагнер композитор, диригент, керівник Байройтського фестивалю

Син Ріхарда Вагнера і Козіми Зігфريد Вагнер (1869-1930) був диригентом, режисером і композитором, а також керував Байройтським вагнерівським фестивалем з 1906 року і до моменту смерті. 5 серпня 1893 року Зігфريد Вагнер публічно дебютував як диригент, зокрема, фрагментами з «Фрайшютца» К. М. фон Вебера та «Рієнці» Р. Вагнера у Маркграфському оперному театрі в місті Байройт. У тому ж році Зігфريد розпочав режисерську практику на фестивалі. 1894 року Зігфريد Вагнер замінив Фелікса Мотля і продиригував третю дію «Лоенгріна». Через чотири роки Зігфريد вперше диригував «Перстнем нібелунга» поряд з Феліксом Мотлем і Гансом Ріхтером. У 1894 році Зігфريد написав симфонічну поему «Sehnsucht» (з нім. нудьга) за Фрідріхом Шиллером, котра вмістила в себе багато мотивів, які він потім використовував у своїх операх. У 1903 році Зігфريد Вагнер часто подорожував і завершив у Флоренції оперу «Кобольд». У 1906 році у зв'язку з хворобою Козіми Зігфريد взяв на себе керівництво фестивалем. З того часу постійно виступав як режисер нових вистав, започатковував численні нововведення. Так, за його ініціативою відбулася перебудова байройтської сцени, що допомогло покінчити з мішурою попередніх декорацій і активніше залучати світлові постановочні ефекти.

На думку німецького дослідника Свена Фрідріха, характерна риса постановок Зігфрида Вагнера полягає у поєднанні традиції і помірних новацій. Це пов'язано з введенням ним частково оновлених декорацій, що призвело до стильових змін. Він спирався на теоретичні засади відомого

театрального реформатор того часу **Адольфа Аппія** (1862-1928). Захоплення творчістю Ріхарда Вагнера і незадоволеність сценічною інтерпретацією його опер, прийнятою у Байройті, змусила Аппія задуматися про принципово нові підходи до вирішення сценічного простору і до пластичного образу вистави. Це стало поштовхом до наукових розробок і праць відомого швейцарського театрального діяча. У таких працях, як «Інсценізація вагнерівської драми» (1895) і «Музика і інсценізація» (1899), Аппія наголошував на необхідності при постановці музичних вистав виходити з самої музики та її ритмів. За його словами, Вагнер відображав через музику внутрішнє життя своїх героїв. Ритми цього життя і протікання часу не збігаються з реальним часом буденних подій.

Крім попередніх постановок «Парсифаля» і «Персня нібелунга» у фестивальній програмі з'явився також поставлений Зігфридом Вагнером «Лоенгрін», пізніше до цього додалися «Нюрнберзькі мейстерзінгери». 22 травня 1913 року з нагоди ювілейного сотого дня народження Ріхарда Вагнера Зігфрид був нагороджений званням Почесного громадянина міста Байройт. У 1914 році знову потрапив у фестивальну афішу «Летючий голландець». Однак з двадцяти запланованих вистав реально відбулося тільки вісім. З початком Першої світової війни фестиваль зупинили. Довелося повертати квитки, що спричинило фінансовий дефіцит близько 400.00 марок. Пауза у фестивальній діяльності тривала з 1914 по 1924 рік.

Одруження у 1915 році Зігфрида з молодшою за нього на 28 років 18-річною Вініфред, народження їхніх дітей Віланда (1917), Фріделінд (1918), Вольфганга (1919) і Верени (1920). На початку 1924 року Вініфред супроводжувала Зігфрида у концертне турне до США, виступала з промовами в пошуках підтримки для Байройтського фестивалю. Вона допомагала чоловікові у всьому вперше проводила роботу з публікою та організовувала рекламу на підтримку фестивалю. За цей період Зігфрид написав та поставив три своїх опери «У всьому винний капелюшок» (1915), «Коваль з Марієнбургу» (1920), «Раїнульф та Аделазія» (1922).

Навесні 1924 року почалися підготовки до відновлення діяльності фестивалю. У програмі стояли «Майстерзінгери», «Перстень нібелунга» і «Парсифаль». Відновленою постановкою «Майстерзінгерів» 1911 року фестиваль відкрився 22 липня 1924 року. 8 березня 1929 року Зігфрид і Вініфред підписали спільний заповіт. Згідно йому Вініфред назначалася першою спадкоємицею, а їхні діти ділили все інше порівну. Весною Зігфрид, незважаючи на численні протести німецьких патріотів, вперше запросив до Байройту іноземця, видатного італійського диригента Артуро Тосканіні, якому доручалися постановки «Тангойзера» і «Трістана та Ізольди» на фестивалі 1930 року. Першого квітня 1930 року Козіма Вагнер померла у віці 92 років. Це був страшний удар для Зігфрида, який сам тяжко захворів. Хвороба виявилась фатальною. 15 червня того ж року почалися фестивальні репетиції. Через два дні під час репетиції другої дії «Götterdämmerung» («Сутінків богів») Зігфрид Вагнер переніс серцевий напад і його доставили до лікарні. Четвертого серпня 1930 року Зігфрид Вагнер помер на 61-му році

життя. Як і тоді, коли помер дідусь Ліст, фестиваль продовжувався і не був зупинений цією подією.

Дослідженню творчої постаті Зіґфрида Вагнера присвячено набагато менше уваги, ніж Ріхарду Вагнеру. Слід зазначити, що Зіґфрид Вагнер мав самобутній композиторський талант, котрий дав змогу створити 15 повних закінчених опер. Але його композиторську діяльність розглядали лише як додаток до його диригентської кар'єри і діяльності як керівника Байройтського фестивалю протягом 1906-1930 років. У своїх творах Зіґфрид Вагнер прагнув виходити на власний шлях через пошук іншої тематики та образного світу порівняно з міфологічними сюжетами Вагнерабатька. Зіґфрид Вагнер знайшов власний унікальний композиторський вектор опери-казки, у чому пішов за своїм вчителем Енгельбертом Хумпердінком. Однак його твори попри професійну вправність не мали тривалого успіху за його життя і рідко відновлюються на сценах у наш час. Лише поодинокі постановки з'являлися у останні десятиліття. Так, у 2005 році в Мюнхені була поставлена його опера «Кобольд» (1903), у 2011 році в Кьольнській філармонії в концертному виконанні відбулася прем'єра опери «Священна липа» (1927), а у 2000 році в оперному театрі міста Хаген з'явилася повноцінна вистава «Брат Люстиг» (1905).

Рекомендована література: 5, 16, 39.

Семінар 6: Критичні відгуки на Байройтські фестивалі часів Р.Вагнера та Козіми і Зіґфрида Вагнера.

Рекомендована література: 12, 13, 37, 46

Тема 3.

Вагнерівська спадщина і фашизм.

Байройтський фестиваль часів Вініфред Вагнер

Як відомо, Вагнер став музичним символом фашистського режиму. Виконання творів Вагнера заохочувалось на державному рівні. Гітлер, який у 12 років почув «Лоенґріна» і з того часу був захоплений творчістю Вагнера, із задоволенням виступав з лекціями про його життя і творчість. Першого жовтня 1923 року він вперше відвідав віллу Ванфрід і познайомився із Зіґфридом та Вініфред Вагнер, на яку справив колосальне враження. Ще у 1924 році він стверджував, що його бачення майбутнього Німеччини було відображено в музиці композитора. Кожне засідання Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини, яка виникла у 1920 році (Гітлер очолив її через рік) з 1933 року стала єдиною керівною партією країни, починалося вступом до опери «Рієнці», а «Політ Валькірій» став гімном німецьких повітряно-військових сил люфтваффе. Музика Вагнера була визнана як така, що сприяє «розвитку німецької людини». Вагнер з усією своєю грандіозністю музичних драм на містичні, міфологічні сюжети уявлявся Гітлеру творцем нового світу і нової нації. Після того, як Гітлер став канцлером Німеччини, його захоплення Вагнером перетворилось у свого роду національний культ. Фюрер ототожнював себе з ним, вважаючи, що Вагнер творець німецького ідеалу на сцені, він же творець ідеальної німецької реальності, як сам її

розумів. Гітлер любив посилалися на композитора як на німецького лідера і провидця. Проте не вся музика була пристосована до політики того часу, опери «Тристан та Ізольда» та «Парсифаль» замовчувалися. На своє 50річчя Гітлер отримав в подарунок оригінальні партитури декількох опер Вагнера, і, не дивлячись на протести сім'ї Вагнера, взяв їх з собою в бункер.

Ситуація, яка стосувалася Байройтського фестивалю, змінювалася у часи Третього Рейху. Про початковий етап можна дізнатися зі статті німецького музикознавця і критика *Ганса Гайнца Штуккеншмідта*, у якій йдеться про Байройт 1933 року. Автор говорить про необхідність внесення нового дихання у байройтські фестивальні вистави, консервативний дух яких довгий час складався під впливом догматичного вагнеріанства. За його словами, німецька молодь золила в упередженні до Вагнера і не сприймала його культу., відчувала себе у його пафосі незатишно і відсторонено. Вдова Вагнера Вініфред розуміє цю проблему і повинна її вирішувати. «Сам по собі Фестшпільхаус є для вагнерівських вистав ідеальною театральною спорудою; його технічна озброєність постійно поліпшується. І якраз у цьому році з'явився ряд сучасних засобів (освітлення і т.п.). Однак необхідно звернути увагу на внутрішню, духовно дисциплінуючу силу цих літніх фестивалів».

Вініфред Вагнер була активним членом нацистської партії з 1924 року і підтримувала політику Третього рейху. Однак все ж вона вважала своєю головною місією служіння мистецьким ідеям Вагнера. Тому вона не допускала під час самих вистав політичних демонстрацій, коли була можливість, захищала артистів і музикантів єврейського походження. Багато вона зробила для збереження у цілісності вагнерівського архіву, спряла публікації зібрань його листування.

Цікаво охарактеризований Байройтський фестиваль часів Другої світової війни у невеликому матеріалі Франкфуртської газети 4 серпня 1943 року: «Після 16-ї постановки «Майстерзінгерів» Фестивальний будинок на пагорбі Байройту знову закрив свої двері на цей рік. Приблизно 30 тисяч солдат, офіцерів, матросів робітників військової промисловості, медсестер, сиділок були запрошені і у цьому, четвертому військовому році фюрером у місто Ріхарда Вагнера, щоб їм надавали нових сил для боротьби й роботи ці постановки музичних драм, визнаних зразковими, які заставляють думати про велике. Саме у цьому творі, у якому відтворений світ наших предків у такій сердечній та милій картині, глядач може усвідомити, за що сьогодні бореться Німеччина: за право жити й відчувати на німецький манер. Ніякий інший твір байройтського майстра не може так безпосередньо сприяти цьому. Коли фюрер у 1940 році вперше за часи війни вирішив продовжувати фестивальні вистави, щоби зробити їх подарунком для німців, які воювали і працювали, для початку з існуючого репертуару були взяті «Летючий голландець» і традиційний «Перстень». Все так і залишилося у наступному 1941 році. У минулому році прийшли до висновку, що окремі глядачі можуть кожного разу почути лише частину тетралогії, тому зупинилися на вершині «Персня» «Сутінках богів», поряд з «Летючим голландцем». Тільки одного разу ставився «Перстень» цілком, а саме для поранених із східного фронту,

які тоді почули весь цикл. У цьому році, вперше після початку війни, була показана нова постановка «Майстерзінгерів», які гралися востаннє у 1933-34 рр. Це було програмне рішення. Так, у Байройті, за вказівками Вагнера, вистави повинні ставитися навіть під час війни. Тому не лише для збереження традиції, але й за бажанням почесних гостей фіурера не терпілися ніякі ерзаци й половинчастість. Краще «зекономити» на репертуарі, відмовившись від «Персня», і кинути всі сили на нові постановки. Між іншим, саме у цьому питанні за десять років до того, фрау Вініфред Вагнер проявила ініціативу як спадкоємниця свого померлого чоловіка (1930)... Про те, аби все звучало чисто і проникало у серця, потурбувалися виконавці, вірніше імена поважних, всесвітньо відомих співаків і співачок. Загальне керівництво і режисура державного радника Гайнца Тітьєна, генерального інтенданта Берлінської опери. У декораціях вперше проявив себе онук Маестро Вілланд Вагнер: його праця додала блиску й успіху постановці».

Семінар 7: Плеяда вагнерівських диригентів: Г. Бюлов, Х. Ріхтер, Ф. Мотль, Г. Леві, Г. Кнапперсбуш, інтерпретація опер Вагнера Г. Малером.

Рекомендована література: 5, 12, 13, 37, 39, 41.

До семінару: Ханс Рихтер (1843-1916) один з найвідоміших диригентів свого часу, знавець і прихильник мистецтва Р. Вагнера. Одержав блискучу освіту у Відні, володів грою на багатьох інструментах, диригентський дебют був пов'язаний з виконанням «Лоенгріна» у 1870 році. Почав більш тісно спілкуватися з композитором, коли був рекомендований для переписки партитури «Нюрнберзьких мейстерзінгерів». Став другом дому, улюбленцем і дорослих, і дітей. За рекомендацією Вагнера одержав посаду придворного капельмейстера Мюнхенської опери. Однак втратив цю престижну посаду, бо став на бік Вагнера у конфлікті, який виник з приводу постановки попри волі автора «Золота Рейну». Наступний етап диригентської кар'єри Будапешт, де йому за короткий термін вдалося підняти на найвищий рівень якість гри оперного оркестру. З 1875 року Ріхтер став диригентом Віденської придворної опери, у історії якої його діяльність склала знаменну епоху. Створив власну диригентську школу і на довгі роки став найвищим авторитетом у цій галузі. Вважався одним з найкращих інтерпретаторів музики Р. Вагнера. У 1876 році провів весь цикл «Персня нібелунга» на відкритті першого фестивалю у Байройті. Брав участь також у фестивалях 1888, 1889, 1892, 1896, 1897, 1899, 1901, 1902, 1906, 1908, 1911, 1912 років, під час яких крім тетралогії під його керівництвом йшли «Нюрнберзькі мейстерзінгери», вперше включені и у фестивальну програму у 1888 році.

Фелікс Мотль (1856-1911) на 13 років молодший за Ріхтера. Ще у період навчання у Віденській консерваторії зблизився з представниками вагнерівської партії. Його вчителем з теоретичних дисциплін був А. Брукнер. Студентом Ф. Мотль став диригентом створеного у ті роки Віденського вагнерівського товариства. З 1881 року Ф. Мотль обіймав посаду диригента

придворного театру і філармонічного хору у Карлсруе. Варто згадати, що саме у це місто Вагнер приїхав після паризького провалу «Тангойзера», зустрів тут теплий прийом герцога Баденського і мав надію на постановку «Тристана та Ізольди», яку мріяв зробити зразковою. Тоді ця мрія не здійснилася. Однак через 24 роки по тому саме диригенту театру у Карлсруе випала честь вперше представити «Тристана та Ізольду» у програмі фестивалю у Байройті. Це була та сама вистава, яку втілила Козіма Вагнер і на яку приїхав Франц Ліст, однак через хворобу, а потім і смерть так на неї і не потрапив.

Дебют на віденській сцені у 1907 році **Густава Малера** в опері «Лоенгрін», який пройшов з тріумфом. Реформаторська діяльність Малера пов'язана з новими тенденціями у мистецтві і зета тральним художником Альфредом Роллером (1864-1935), представником австрійського югендштілю, живописцем, графіком, театральним декоратором. Саме він створив емблему віденського Сецессиону. Назва цього мистецького об'єднання походить від латинського слова *secessio*, що означає відділення, відхід. Її створили молоді художники на знак протесту проти академічного мистецтва. За 10 років роботи головним диригентом Віденської опери Малер провів більше 1000 вистав. Четверту їх частину складали опери Вагнера.

У новій постановці «Персня нібелунга» А. Роллер використав особливі ефекти освітлення. Світло стало відгравати важливу роль у створенні атмосфери дії. Це створювало зв'язок між мальовничістю музичних барв і партитурою світла.

Тема 4.

Р. Вагнер і Україна. Леся Українка і символістська драматургія.

Вагнерівські вистави на сценах українських театрів.

Вплив вагнерівських ідей на новаторські пошуки українського театру 1910-1920х років. Вагнер та Лесь Курбас

В одному з листів, датованих березнем 1891 р., Леся Українка згадує свого знайомого Іларіона Гриневецького як палкого вагнериста, який визнає Вагнера у тому числі як великого поета романтичного спрямування. Саме завдяки І. Гриневецькому, який приніс їй клавір опери «Лоенгрін», вона глибше занурилася у творчість композитора. З листів, надісланих у тому ж році з Відня, дізнаємося, що Леся Українка була присутня на двох оперних виставах Вагнера «Нюрнберзьких майстерзінгерах» та «Зігфріді». У своїй доповіді «Новітня суспільна драма» письменниця згадує «лицарський цикл» (за її ж власним визначенням) опер Вагнера, пов'язаних з образом святого Грааля.

О. Забужко у своїй праці про Лесю Українку вказала на недостатність лише літературознавчого підходу до вивчення її творчості. Дослідниця вважає, що у «Лісовій пісні» Леся Українка запропонувала свій, український варіант середньовічної легенди про лицаря Парсіфаля, яку втілює у своєму останньому творі саме Р. Вагнер. Українська дослідниця Мирослава Новакович розвиває ці ідеї у своїй статті «Вагнерівська «драма майбутнього»

та її рецепція у творчості Лесі Українки». На її думку Леся Українка могла читати поетичний варіант грандіозної вагнерівської тетралогії. Поряд з порівнянням героя «Лісової пісні» Лукаша з Парсифалем, про що писала О. Забужко, М. Новакович проводить паралелі певних сюжетних мотивів і образів цієї п'єси з вагнерівською тетралогією. Відомо, що ідея Вагнера про синтез мистецтв і його досконале втілення у цілісному мистецькому творі (Gesamtkunstwerk) відбилася у тогочасній символіській драмі, з якої також має риси спільності драматургія Лесі Українки. Як стверджує М. Новаковська, українська письменниця «своєю «Лісовою піснею», створеною на автентично українському ґрунті, впритул наблизилася до реалізації «idea fixe» всього вагнерівського життя: «синтетичної драми» чи, точніше, «синтетичного твору майбутнього».

Подібно до «Лісової пісні», цікаве поєднання слов'янських фольклорних мотивів та образів з помітними вагнерівськими впливами знаходимо в опері Антоніна Дворжака «Русалка» (1900).

До початку 20-х років в Україні не склалося самостійної традиції сценічної інтерпретації творів Вагнера, хоч поодинокі вдалі спроби існували. Першою вагнерівською оперою, що її побачили у Києві 1882 року, був «Тангойзер». Після відкриття на початку XX століття у Києві нового будинку оперного театру появу на його афіші у сезоні 1908/1909 року «Валькірії» київська преса назвала надзвичайною подією. До першої світової війни «Тангойзер» і «Лоенгрін» залишалися репертуар ними в оперних антрепризах Києва, Харкова, Одеси.

Вагнера треба було включати у поточний репертуар таким чином, аби він не лякав прихильників «Травіати», «Гугенотів», «Фауста». Значення такого пристосування до середньостатистичних смаків полягало в тому, що співаки й оркестранти засвоювали вагнерівський стиль, долаючи чималі складнощі його партитур. Однак подібний підхід спрацьовував лише щодо опер Вагнера 40-х років. Саме вони переважно і представляли творчість композитора. Зазначена практика збереглася в оперних театрах України і на початку 20-х років. У жовтні 1920 року було засновано театр Державної російської опери у Харкові. У сезон 1923/24 років тут було поставлено «Лоенгріна», а 29 лютого 1924 року відбулася прем'єра «Тангойзера». Критика нападала на технічні негаразди виконання обох творів, писала про недосконалість оркестру, про хиби дикції виконавців, називала хор «остогидлою оперною юрбою».

24 листопада 1926 року у газеті «Харьковский пролетарий» з'являється рецензія на виступи у «Лоенгріні» в Харкові відомого російського співака Леоніда Собінова, який виконав центральну партію українською мовою. Переклад «Лоенгріна», зроблений українським поетом і журналістом Олексом Вараввою, викликав щире захоплення Собінова. Брили участь у роботі по перекладах вагнерівських опер також поети і перекладачі Д. Загул, В. Поліщук та інші.

У середині 20-х років в Україні сформувалися умови для рішучого перелому оперної справи. Відкриття Київської української опери відбулося

1 жовтня 1926 року. А вже 20 листопада тут побачила світло рампи опера Вагнера «Майстерзінгери» вистава, що готувалася особливо ретельно і була одностайно визнана величезним досягненням у музичному житті міста. Композитор і диригент М. Вериківський підкреслював у своєму відгуку, що постановку подібного масштабного твору можна вважати заявкою театру на наближення до великих оперних сцен. Відомий український історик музики М. Грінченко особливо відзначив досконале прочитання партитури диригентом А. Маргуляном, а також схвально відізвався про молодих учасників хору і виконавців окремих партій. Цілісною, новаторською виставою за задумом повинна була стати «Валькірія» у Харкові, запланована на 1929 рік, однак з невідомих причин вона не була доведена до сценічної реалізації. Режисер школи Леся Курбаса Фауст Лопатинський і художник Олександр Хвостенко запропонували сміливе сценографічне рішення, яке розкривало ідейно філософські колізії опери і створювало мінливий рухливий фон театральної дії, підкреслюючи її багатозначність та напруженість. Для українського оперного театру сама ідея подібної вистави була свідченням опанування вагнерівською естетикою у її театральному вимірі, пов'язаному з ідеєю синтезу мистецтв. У цей час власний синтетичний театр в Україні вже існував. Це був «Березіль» Леся Курбаса і театральні здобутки його учнів на різних сценах.

Рекомендована література: 11, 14, 17, 18, 19, 20, 38, 42

Семінар 8: Вагнерівські принципи симфонізації опери у «Золотому обручі» Б. Лятошинського.

Рекомендована література: 21, 22, 36, 38, 40.

5. ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

1. Семінар 1: Вагнерівські сюжети у новелах Томаса Манна 1900 х років.
2. Розробка теми «Вагнер і Томас Манн» у дисертації Ірини Ягодзинської. Оперу «Лоенгрін» у побудові новели «Маленький пан Фрідеман» та у трактуванні образу головного героя.
3. Інтертекстуальні зв'язки з оперою Р. Вагнера і з критичними висловленнями Ф. Ніцше у новелі «Тристан»
4. Оперні прототипи новели «Кров Вельзунгів».

Рекомендована література: 6,7, 19, 23, 29, 32, 33, 34, 51

Семінар 2: Опера Ж. Массне «Есклармонда».

1. Місце «Есклармонди» у оперній творчості Ж. Массне.
2. Історична постать Есклармонди де Фуа (1250-1300) і її участь у релігійному русі катарів.
3. Сюжетні джерела твору і їх переосмислення у лібрето Едуарда Бло (Blau) та Луї де Грамона (Louis de Gramont).

4. Драматургічна будова, характеристика головних персонажів.
5. Зв'язки опери Ж. Массне зі світом вагнерівських творів.

Рекомендована література: 25, 26, 39.

Семінар 3: Відбиток полеміки Вагнер-Верді у романі Ф. Верфеля «Верді. Роман опери»

1. Австрійський письменник Франц Верфель риси біографії і творчості.
2. Роман Ф. Верфеля у жанровому колі німецьких романів ХХ століття про музику і музикантів (Г. Гессе, Т. Манн).
3. Постать Джузеппе Верді у романі Ф. Верфеля.
4. Місця біографічних деталей і авторське трактування образу Вагнера у романі.

Рекомендована література: 8, 15, 17, 39.

Семінар 5: Сутність міфологічного мислення і міфологічні теорії ХХ століття. Міф і символ.

1. Міф і міфомислення. Міф і символ. Ікона та іконічне християнське мислення як діалог понятійної та міфо-поетичної систем.
2. Міф та євангельські мотиви у творчості Ріхарда Вагнера.
3. Міфологічні теорії ХХ століття. Код Леві-Стросс. Мірча Еліаде.

Рекомендована література: 35, 45, 48, 49, 50.

Семінар 6: Критичні відгуки на вистави Байройтських фестивалів, К. Сен-Санс, Б. Шоу, К. Дебюссі.

1. Каміль Сен-Санс і його місце у французькій музичній культурі. Творчі здобутки Сен-Санса до 1876 році і його критична діяльність. Погляд на події першого вагнерівського фестивалю.
2. Бернард Шоу і музика. Відгуки Б. Шоу про постановки опер Р. Вагнера на різних світових сценах.
3. Клод Дебюссі музичний критик. Відгуки про творчість Р. Вагнера у статтях та листах К. Дебюссі.

Рекомендована література: 12, 13, 37, 46.

Семінар 7: Плеяда вагнерівських диригентів: Г. Бюлов, Х. Ріхтер, Ф. Мотль, Г. Леві, Г. Кнапперсбуш, інтерпретація опер Вагнера Г. Малером.

1. Ганс фон Бюлов піаніст і диригент. Співкування з Ф. Лістом і Р. Вагнером. Г. Бюлов як інтерпретатор вагнерівських опер.
2. Ганс Ріхтер етапи творчої біографії. Віденський період. Г. Ріхтер як

- інтерпретатор вагнерівських творів.
3. Мюнхен і Байройт. Диригенти Мюнхенської королівської опери та її вагнерівський репертуар.
 4. Густав Малер як музичний керівник Віденської опери. Віденська сецесія. Іноваційний підхід до втілення на віденській сцені опер Р. Вагнера.

Рекомендована література: 5, 37, 39, 46.

Семінар 8: Вагнерівські принципи симфонізації опери у «Золотому обручі» Б. Лятошинського.

1. Творчість Б. Лятошинського 1920-х років і австро-німецький експресіонізм. Б. Лятошинський і Н. Рославець.
2. Постать Якова Мамонтова драматурга українського модерну та лібретиста опери Б. Лятошинського, його погляди на театр.
3. Повість Івана Франка «Захар Беркут» як літературне першоджерело твору та шляхи її трансформації у лібрето.
4. Історія і міфологічні мотиви «Золотого обруча», синтез жанрових традицій російської історичної опери та принципів вагнерівської симфонізованої музичної драми.
5. Сценічна доля опери Б. Лятошинського та критичні відгуки на перші постановки.

Рекомендована література: 21, 22, 36, 38, 41

6. САМОСТІЙНА РОБОТА

Запитання для самоперевірки і матеріал для підготовки до екзамену

1. Яка філософська праця Ф. Ніцше була присвячена Р. Вагнеру і які її головні ідеї?
2. Що розумів Ф. Ніцше під діонісійським і платонічним?
3. У якій статті Ф. Ніцше критикує музику Вагнера і як його характеризує?
4. Музику якого композитора Ф. Ніцше протиставляє шкідливій, на його переконання, музиці Р. Вагнера?
5. Назвіть новели Томаса Манна, у яких згадуються сюжети і персонажі вагнерівських опер і які саме.
6. Яка назва французької опери-двійника «Летючого голландця» Р. Вагнера, створеної на основі вагнерівського сценарію, і хто її автор?
7. З якою ключовою подією у біографії Вагнера було пов'язане його друге перебування у Парижі у 1860-61 роках?
8. Хто з діячів французької культури першим захопився музикою Вагнера і висловив своє захоплення у листі до композитора?
9. На яку художню течію у французькому мистецтві мали вплив ідеї

Р. Вагнера?

10. Який французький письменник, філософ і музикознавець написав книгу про музичні драми Р. Вагнера і спогади про нього?
11. Хто з молодого покоління італійських митців кінця XIX століття проявив захоплення музикою Вагнера і у чому це проявилось?
12. Як вплинуло мистецтво Р. Вагнера на сюжетне оновлення італійської опери кінця XIX століття і у яких творах це позначилося?
13. У якому творі австрійського письменника XX століття висвітлені останні місяці життя Р. Вагнера і ставлення Дж. Верді до мистецтва Вагнера?
14. Коли розпочався перший вагнерівський фестиваль у Байройті, що там було показано і хто з відомих музикантів був присутнім?
15. Коли відбувся другий фестиваль у Байройті і який твір там вперше прозвучав?
16. Якими новачіями рисами конструкції будинку відзначався фестивальний театр у Байройті?
17. Як діяв і функціонував фестиваль у Байройті під керівництвом вдови композитора Козіми Вагнер?
18. Хто такий Зігфрід Вагнер і яка його роль у пропаганді творчості Р. Вагнера?
19. Як відбувалося засвоєння вагнерівського репертуару на сценах українських театрів?
20. Хто із українських композиторів найбільш відчутно реагував на новаторські ідеї Р. Вагнера і як це відбилося у його власній творчості?
21. Яку з опер українських композиторів можливо розглядати як зразок втілення національної міфопоетики?

7. МЕТОДИ НАВЧАННЯ

Курс «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах» вивчається протягом другого семестру першого року навчання аспірантів і передбачає теоретичне лекційне навчання, семінарські і практичні заняття та самостійну роботу.

На теоретичних лекційних заняттях аспіранти повинні зосередити увагу на вагнерівському дискурсі, який активно розвивався у різних країнах паралельно із засвоєнням спадщини митця у театральній практиці, дозволяє подати під новим кутом зору матеріал, розпотрошений у різних історичних та теоретичних курсах та навчальних дисциплінах. Це має на меті сприяти активізації набутих знань, використанню досвіду вивчення філософії, естетики, історії та теорії культури, історії світової музики.

На семінарських та практичних заняттях аспіранти повинні виявити рівень засвоєння навчального матеріалу, включаючи теми, пов'язані із ознайомленням з творами, вивчення яких не передбачалося основними курсами історії музики, однак ці опери є показовими з точки зору відгуку на вагнерівські ідеї представників інших культур.

Самостійна робота передбачає опрацювання запропонованих джерел з

галузей філософії, етнографії, історії і теорії культури, музичної критики і публіцистики.

В основі самостійної роботи аспірантів з курсу «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах» лежить і систематичне виконання домашніх завдань, що включають опрацювання запропонованої літератури, пошук інформації, яка стосується окремих постатей, прослуховування оперних творів, роботу з клавірами та з музикознавчою літературою, два контрольних уроки з тестовими завданнями.

Поглиблене вивчення курсу «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах» зумовлюється науковим обґрунтуванням теоретичних основ професії, їх системним аналізом, засвоєнням змісту курсу відповідно до тематичного плану, який розглядається на лекційних, семінарських і практичних заняттях, осмисленням завдань для самостійної роботи, запитань до самоперевірки.

Наприкінці курсу складається екзамен у формі письмового тесту.

8. МЕТОДИ КОНТРОЛЮ

Контроль та облік успішності

З метою визначення повноти та тривкості знань і практичних навичок, набутих у процесі засвоєння курсу «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах», у навчальному плані передбачено екзамен у кінці семестру.

Критерії оцінок

На оцінку «5» аспірант:

- повно і глибоко розкриває зміст теоретичного матеріалу відповідно до поставленого завдання;
- усвідомлює зміст музикознавчих понять і вільно володіє спеціальною (професійною) термінологією;
- грамотно ілюструє твердження відповідними прикладами, власними спостереженнями;
- для виконання практичного завдання правильно застосовує теоретичні знання комунікаційних технологій, а також з інших дисциплін гуманітарного циклу;
- уміє обґрунтовано, комплексно вирішувати поставлені завдання: аналізувати особливості застосування тих чи інших комунікаційних технологій в різних сферах культурно-мистецької та наукової діяльності;
- демонструє високий рівень знань;
- послідовно, повно і логічно викладає теоретичний матеріал;

На оцінку «4» аспірант:

- досить повно розкриває зміст теоретичного матеріалу відповідно до поставленого завдання;
- розуміє зміст основних термінів, проте не завжди точно їх використовує;

- теоретичні твердження правильно ілюструє прикладами, результатами власних спостережень;
- загалом правильно виконує поставлені завдання, але допускає дві-три неточності;
- уміє обґрунтувати власну думку;
- демонструє добрий рівень знань теоретичного матеріалу;
- не припускається грубих помилок у викладенні теоретичних положень;
- допускає дві-три неточності у визначенні понять, обґрунтуванні висновків, узагальнень.

На оцінку «3» аспірант:

- не завжди точно розкриває зміст теоретичного матеріалу;
- розуміє значення спеціальних термінів, але допускає помилки у їх вживанні;
- не завжди повно і правильно відповідає на поставлені питання;
- не завжди теоретичні положення ілюструє прикладами, а у процесі вирішення практичних завдань не повною мірою використовує теоретичні знання;
- вирішує поставлені завдання фрагментарно;
- демонструє задовільний рівень знань;
- допускає суттєві помилки у вирішенні поставлених завдань;
- виклад матеріалу не відповідає вимогам повноти, системності, логічності.

На оцінку «2» аспірант:

- не розкриває зміст теоретичного матеріалу, допускає грубі помилки у його тлумаченні;
- не володіє спеціальною термінологією;
- не може впоратися з поставленим практичним завданням;
- не використовує теоретичні знання для вирішення практичних проблем;
- неспроможний пояснити, обґрунтувати власну думку, допускає грубі помилки у викладенні матеріалу;
- демонструє незадовільний рівень знань.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	для заліку
90–100	A	відмінно	Зараховано
82–89	B	добре	
74-81	C		
64-73	D	задовільно	
60-63	E		

35-59	FX	незадовільно (з можливістю повторного складання)	не зараховано (з можливістю повторного складання)
0-34	F	незадовільно (з обов'язковим повторним вивченням дисципліни)	не зараховано (з обов'язковим повторним вивченням дисципліни)

9. РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЯКІ ОТРИМУЮТЬ АСПІРАНТИ

Для складання модуля (екзамену) аспірант повинен обов'язково скласти 3 змістових модулі та в сумі набрати не менше 60 балів. Розрахунок модуля здійснюється за 100 бальною шкалою, який складається зі змістовних модулів та обчислюється: $M^2 = (3M1+3M2+3M3): 3$ – кожен 3М від 0–100 балів; або: $M = 3M1(0-40 \text{ бал.}) + 3M2(0-20 \text{ бал.}) + 3M3(0-40 \text{ бал.})$.

Якщо аспірант не склав один або декілька змістових модулів, повинен їх скласти на модульному контролі.

МОДУЛЬ I. Рецепція вагнерівських ідей мистецького синтезу та творчості Р. Вагнера у австро-німецькому, французькому, італійському, українському мистецькому середовищі на межі двох століть		
Змістовний модуль 1. Вагнерівський дискурс у європейській культурі кінця XIX - першої половини XX століття	Тема 1. Сприйняття образу Р. Вагнера у австро-німецькій культурі кінця XIX, першої половини XX століття. Вагнер та Ф. Ніцше. «Вагнерфрейм» і вагнерівські рефлексії у творчості Т. Манна.	0–100/ або (0–40)
	Тема 2. Вагнеріанство та антивагнерівська реакція у французькій культурі кінця XIX, першої половини XX століття. «Вагнерфрейм» у французькому варіанта. Вплив вагнерівських ідей синтезу мистецтв та вагнерівської символіки на французький символізм. Р. Вагнер та К. Дебюссі. Р. Вагнер у критичному дискурсі Ромена Роллана.	
	Тема 3. Сприйняття творчості Р. Вагнера у Італії митцями нового покоління. Р. Вагнер і А. Бойто.	
Змістовний модуль 2. Вагнер і міфологічні концепції європейської культури XIX-XX століття	Тема 1. Вивчення скандинавської міфології та трактування міфу німецькими романтиками. Міф та міфотворчість у вагнерівських теоретичних працях. Музична інтерпретація міфу у вагнерівському «сукупному творі мистецтва». Вплив вагнерівської міфотворчості на мистецтво XX століття.	0–100/ або (0–20)
Змістовний модуль 3.	Тема 1. Вагнер як театральний реформатор. Перші прижиттєві фестивалі у Байройті. Критичні відгуки. Байройт після смерті композитора. Епоха Козіми Вагнер.	0–100/
	Тема 2. Зігфрід Вагнер композитор, диригент, керівник Байройтського фестивалю.	

театральні реформи кінця XIX-XX століття	Тема 3. Вагнерівська спадщина і фашизм. Байройтський фестиваль часів Вініфред Вагнер.	або (0–40)
	Тема 4. Р. Вагнер і Україна. Леся Українка і символістська драматургія. Вагнерівські вистави на сценах українських театрів. Вплив вагнерівських ідей на новаторські пошуки українського театру 1910-1920-х років. Вагнер та Лесь Курбас.	
Контроль Модульний І. (екзамен) = (Змістовний модуль 1 + Змістовний модуль 2 + Змістовний модуль 3).		0–100

² М – Модуль; ЗМ – Змістовий модуль.

10. ЕКЗАМЕНАЦІЙНІ ПИТАННЯ

1. Р. Вагнер і Ф. Ніцше: історія спілкування, перегук ідей у працях Ф. Ніцше, розрив стосунків, критика музики Вагнера у пізніх полемічних виступах
2. Р. Вагнер і Томас Манн (вагнерівські сюжети у ранніх новелах Т. Манна, критичні відгуки і статті різних років, вплив принципів Gesamtkunstwerk² у на будову романів Т. Манна)
3. Р. Вагнер і Шарль Бодлер. Французька прем'єра «Тангойзера» 1861 р.
4. Р. Вагнер і французька культура кінця XIX, поч. XX століття. Ж. Массне. Опера «Есклармонда».
5. Вагнеріанство в Італії останньої третини XIX століття. Постановки опер Вагнера. Вагнерівські впливи та мистецький синтез в опері А. Бойто «Мефістофель».
6. Р. Вагнер і Дж. Верді у романі Франца Верфеля «Верді. Роман опери».
7. Фестиваль у Байройті 1876 року Історія виникнення. Загальний огляд.
8. Відгуки на прижиттєві фестивалі у Байройті у критичних статтях К. Сен-Санса, Б.Шоу, К. Дебюссі.
9. Байройтський фестиваль після смерті Вагнера. Епоха Козіми Вагнер та Зігфрида Вагнера.
10. Р. Вагнер і політика Третього рейха. Фестиваль на чолі з Вініфред Вагнер.
11. Міф та міфо-поетичне мислення. Міфологічні теорії німецьких романтиків. Міф у теоретичних концепціях Р. Вагнера.
12. Міфологічні джерела та міфологічні символи тетралогії Р. Вагнера «Перстень нібелунга».
13. Міфологічні теорії XX століття. К. Леві-Стросс. М. Еліаде.
14. Р. Вагнер і український театр першої третини XX століття.
15. Міфопоетика та ідеї цілісності оперної форми в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

11. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

Методичним забезпеченням дисципліни «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах» є:

1. Робоча програма з курсу «Вагнер і вагнеріанство у світових мистецьких процесах».

2. Підручники, посібники, монографії, наукові статті
(див. Рекомендована література).

12. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Богданова І. В. Альфредо Каталані та італійська музична культура останньої третини ХІХ століття : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014.
2. Богданова І. Вагнерівські впливи в операх А. Каталані // Київське музикознавство: зб. статей. КДВМУ ім. Р.М.Глієра. Київ, 2010. Вип. 31. С.129-131.
3. Богданова І. В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини ХІХ ст. // Часопис НМАУ імені П.І.Чайковського: Науковий журнал НМАУ ім. П. І. Чайковського. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2013. № 2 (19). С. 33-44.
4. Владимірова Н. Адольф Аппія: осмислення музики Ріхарда Вагнера крізь філософію Фрідріха Ніцше /Науковий вісник Нмау імені П. І. Чайковського, Київ, 2010. Вип.. 89,с. 216-226.
5. Владимірова Н. Театральні експерименти Адольфа Аппія в контексті художньо-естетичних поглядів Ріхарда Вагнера / мистецтвознавчі записки: зб. Наукових праць /Нац. Акад.. керівних кадрів культури і мистецтва. – АКИїв, 2005, вип..8 . с. 71-81.
6. Верфель Ф. Верді. Роман опери. Пер.с нем. П. Соколовський. Перед. А. Баканов Київ Дніпро 1989г. 479 с., іл.
7. Гнатів Т. Ф.Французька музична культура рубежу ХІХ-ХХ століть.Київ, 1993. 207 с.
8. Гнатів Т. Ріхард Вагнер і Клод Дебюссі (єдність і боротьба протилежностей) /Київське музикознавство, зб. Статей, Київ, 2004, вип.. 16, с. 193-202.
9. Грінченко М. «Майстерзінгери» в українському Академічному оперовому театрі // Пролетарська правда. 1926. 23 листопада.
10. Деоба Сергій, Корчова Олена. Вагнеризм і дебюссізм як взаємопов'язані феномени / Українська книга про Ріхарда Вагнера /Київ, ІПСМ НАМ України, 2022, – с. 237-255
11. Забужко Оксана. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 640 с.
12. Зубко Марина. Історія вагнерівського фестивалю у Байройті: Епоха Зіґфрида Вагнера : магістерська робота :НМАУ ім.. П. І. Чайковського. Київ : 2014.
13. Іванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. ХVІІ-ХІХ століття : навч. посібник / ред. М. Черкашина. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
14. Кияновська Любов. Ріхард Вагнер і Станіслав Людкевич: міфологічні паралелі / Українська книга про Ріхарда Вагнера /Київ, ІПСМ НАМ України, 2022, –с. 152-168.
15. Леся Українка. Про мистецтво. Київ : Мистецтво, 1966. 296 с.
16. Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. Том 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914-1956). Київ : Задруга, 2002. 768 с.

17. Майферт Г. «Золотой обруч» опера Лятошинского // Радянський театр, 1931, №№ 1,2 // Передруковано у збірці «Українська опера радянського періоду. З критичної спадщини». Харків: РВП Оригінал, 1998.
18. Мамонтов Яків. Театральна публіцистика. Київ : Мистецтво, 1967. 328 с.
19. Манн Т. Всі книги та серії українською.. / інтернет-ресурс <https://chitaka.com.ua/pisateli/tomas-mann/>
20. Мудрецька Лілія. Вагнер і французькі композитори- сучасники // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Вип. 18. Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2005. С. 123-138.
21. Мудрецька Лідія. Вагнерівські впливи в опері «Есклармонда» Ж. Массне // Київське музикознавство. Kiewer beiträge zur musikwissenschaft. Вип. 45: Музикознавство у діалозі. Musikwissenschaft im dialog. Збірка статей. Київ, 2013. С. 181-199.
22. Мудрецька Лілія. Вагнерівські рефлексії у Франції // Київське музикознавство. Збірка статей. Вип. 21. Київ, 2007. С. 97-117.
23. Наумова Олена Анатоліївна. Містеріальний театр Ріхарда Вагнера: «Парсифаль» та його сакральна драматургія: автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 Теорія і історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2006. 18 с.
24. Ницше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Київ. 2022, 624 с.
25. Павлишин С. Музика ХХ століття. Львів : баК, 2005. 232 с.
26. Петров В. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде. Київ : Факт, 2002. 224 с.
27. Пюра И. Биографический миф художника начала ХХ века в романе «Доктор Фаустус» Т. Манна : дис... кандидата искусствоведения : 17.00.01 Теория и история культуры / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2002. 156 с.
28. Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ониматологічні студії) // Вагнер і Ніцше: 150-ліття зустрічі : збірник матеріалів міжнародної наукової конференції (Львів, 7-8 листопада, 2018 р.). Матеріали наукової конференції «Музика і філософія: До 150-ліття знайомства Вагнера і Ніцше». С. 168 – 171.
29. Рощенко О. Г. Жанрові риси новели в опері Р. Вагнера «Летючий голандець» // Аспекти історичного музикознавства – VI. Музика і театр в історичному часі та просторі. Зб. наукових статей. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2013. С. 115 – 125.
30. Рощенко О. Г. Образи-імена у міфологемному просторі вагнерівського «Тангейзера» // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. Вип. 5. Кн. 4. К.: НМАУ імені П.І.Чайковського, 2000. С.102 – 110.
31. Савчук Ігор. Вагнеріанство та міфопоетика Бориса Лятошинського / Українська книга про Ріхарда Вагнера /Київ, ІПСМ НАМ України, 2022, – с. 169-186.
32. Українська книга про Ріхарда Вагнера /Київ, ІПСМ НАМ України, 2022, 400 с.

33. Черкашина М. Р. Опера XX століття: нариси. Київ : Музична Україна, 1981. 208 с.
34. Черкашина-Губаренко М. Р. Вагнерівський фестиваль у Байройті: сторінки історії // Аспекти історичного музикознавства VI : Музика і театр в історичному часі і просторі. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2013. С. 226-244.
35. Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер і український театр 20х років // Музика і театр на перехресті епох. Том І. Київ, 2002, С. 102-106.
36. Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер, Лесь Курбас і театр майбутнього // Музика і театр на перехресті епох. Том І. Київ, 2002, С. 136-139.
37. Черкашина-Губаренко М. Р. Фрідріх Ницше філософ і музикант. // Музика і театр на перехресті епох. Т. І. С. 148-157.
38. Еліаде Мірча. Трактат з історії релігій / пер. З франц. Олексія Панича. – Київ: Дух і Літера, 2016. – 520 с.
39. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. – Киев: Ваклер, 1996.
40. Ягодзинська І. О. Музичне та вербальне у процесі становлення художнього тексту (Р. Вагнер, Т. Манн, Б. Бріттен) : автореф. дис... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одеса. 2012. 16 с.

З М І С Т

1. Опис навчальної дисципліни	3
2. Мета і завдання навчальної дисципліни	4
3. Структура навчальної дисципліни	7
4. Програма навчальної дисципліни.....	9
4. 1. МОДУЛЬ I. Рецепція вагнерівських ідей мистецького синтезу та творчості Р. Вагнера у австро-німецькому, французькому, італійському, російському мистецькому середовищі на межі двох століть	9
4. 1. 1. Змістовний модуль 1. Вагнерівський дискурс у європейській культурі кінця XIX-першої половини XX століття	9
4. 1. 2. Змістовний модуль 2. Вагнер і міфологічні концепції європейської культури XIX-XX століття	26
4. 1. 3. Змістовний модуль 3. Вагнер і театральні реформи кінця XIX-XX століття	32
5. Теми семінарських занять	41
6. Самостійна робота	43
7. Методи навчання.....	44
8. Методи контролю.....	45
9. Розподіл балів, які отримують аспіранти	47
10. Екзаменаційні питання	48
11. Методичне забезпечення.....	49
12. Рекомендована література.....	50