

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

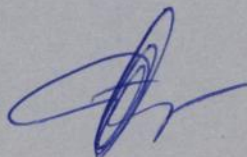
Сидорова Ольга Анатоліївна

УДК 785.7 + 78.08

МУЗИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМИ Г.ІБСЕНА
«ПЕР ГЮНТ»:
проблема втілення художньої концепції людини

17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Київ – 2003

Ш 217.44 - 412
48



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор

Неболюбова Лариса Сергіївна

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, професор кафедри історії зарубіжної музики

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор

Тишко Сергій Віталійович

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, зав. кафедрою теорії та історії культури

кандидат мистецтвознавства, доцент

Драч Ірина Степанівна

Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, зав. кафедрою теорії та історії музики і художньої культури

Провідна установа:

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, відділ музикознавства, Київ

Захист відбудеться "29" травня 2003 р. о 15³⁰ год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м.Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м.Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Автореферат розісланий "25" вересня 2003 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

Кох.

Коханик І.М.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність теми. І ХХ століття, і ХХІ, що почалося, відзначені особливою зацікавленістю до проблеми людини, активізацією антропологічних пошуків у всіх галузях знання. Цілком природним є той факт, що сфера «таємничого» в епоху, коли дослідження зазнав практично весь оточуючий світ, змістилася в простір самої людини. Звернення ж сучасної думки до глибин людського ества обумовило й новий погляд людини на вже «вивчений» нею світ зовнішній. «Міра всіх речей - людина» - ці слова Ж.-П.Сартра стали свого роду девізом філософської, науково-історичної та художньої думки нашого часу.

Не дивлячись на численні розбіжності філософських методів, концепцій та систем, в яких людина є центральною постаттю (а серед таких, зокрема - екзистенціалізм та персоналізм, філософська антропологія, феноменологічний метод та психоаналітична школа), всі вони репрезентують людину як складний, часом внутрішньо конфліктний феномен, унікальний в комбінації своїх якостей та здатний кожен раз перефокусувати «загальнолюдське». Співвіднесеність понять «я» та «ми», її відбиття в сучасних поглядах на проблему відчуження, поява на світовій арені так званої «людини мас» та формування якісно нового типу особистості в умовах існуючих форм тоталітаризму - ці, далеко не всі з багатьох питань та аспектів об'ємного поняття «людина», є особливо актуальними і для сучасного мистецтва, і для історичних форм його дослідження.

У вивченні проблеми людини в рамках сучасних дослідів домінуючі позиції займає історіографія та культурологія. «Школа Аналів», «історична антропологія» 70 - 80-х років ХХ сторіччя і сучасна вітчизняна історико-культурологічна школа (А.Гуревич, Л.Баткін, В.Біблер, Ю.Лотман, А.Михайлов) - всі вони розуміють історію як науку «про людей у часі», підкреслюють активну роль людської свідомості у творенні історичного процесу. Людина як «містилице соціально-культурної системи свого часу» (А.Гуревич)¹ стає центральною фігурою нової методології історичного дослідження, що дозволяє перенести увагу з історико-економічних на історико-культурні проблеми. Вона ж дає можливість вивчення потенціалу, що культура надає особистості для її розвитку, та тих культурних форм, в яких особистість відбулася.

Літературознавству належить першість в розробці методології дослідження проблеми людини в її художньому образно-концепційному ракурсі. Науковці саме цієї галузі зробили перші спроби різного роду порівнянь і класифікацій творів та стилів, розробляючи цю проблему. Дана проблематика знайшла своє відбиття в ряді понять, таких як «художній образ», «тип героя», «характер» тощо. Всі вони мають різні смислові відтінки, але в даному контексті знаходять відбиття у загальному понятті - «художня концепція

¹ Индивидуальность и личность в истории // Одиссей: Человек в истории. Вып. 2. 1990. - М.: Наука, 1990; с.85.

людини». Як поняття, що інтегрує різні сторони дослідження проблеми людини, воно розроблене в працях вітчизняних науковців, зокрема: Ф.Федорова, В.Щербіни, О.Завгородньої, М.Жулинського, Л.Кіракосяна, В.Марко та інших. Всі автори близькі у розумінні того, що *концепція людини – головне, чим заявляє про себе кожен метод*, та як різнорівнева цілісність виявляється в контексті:

- *філософсько-естетичних ідей часу;*
- *індивідуально-авторського стилю;*
- *образної системи даного твору.*

Як ядро творчого методу художня концепція людини здатна стати ключем розуміння цілісної картини світу митця, напрямку, доби тощо.

Для музикознавства проблема людини та її концепційного втілення в художньому творі по суті теж не нова. Вона в своєрідному розосередженому вигляді присутня в кожному серйозному історико-теоретичному або монографічному дослідженні. Але спеціальних, присвячених цій проблемі праць обмаль. Тут необхідно відзначити роботи В.Медушевського, який наполягає на принциповій антропоморфності музичної інтонації. В його теорії про «опредмечивание» в музиці та «распредмечивание» у сприйнятті слухача сутнісних сил людини, основні тези базуються на розумінні глибинної укоріненості музичних засобів виразності в природі самої людини, що дозволяє трактувати музичну інтонацію як її *згорнуту модель*. Інший напрямку цієї проблеми в сучасному вітчизняному музикознавстві репрезентований теорією жанрово-стильових мутацій М.Арановського, які пов'язані в першу чергу з *історичними змінами концепції людини*. По-своєму обидва з вищезгаданих напрямки простежуються в дослідженнях С.Шлезінгера, В.Суханцевої, Л.Шаповалової, Ю.Чекана.

Мета і завдання дослідження. Метою даної роботи є спроба виявити особливості «художньої концепції людини» як перехрещення контекстуальних рівнів «час – автор – твір» та ядро цілісної картини світу в музичних інтерпретаціях одного сюжету. До головних *завдань* дослідження належать такі: простежити особливості втілення концепції людини у кожній з музичних інтерпретацій, обумовлених унікальністю історико-художнього контексту, що їх створив. А також – виявити константні та варіативні особливості існування в умовах різних музичних світів єдиного художнього символу. Вирішення поставлених мети та завдань досягається **методом** інтонаційно-образного аналізу музичного тексту, співставлення та порівняння авторських трактувань драми та героя.

Об'єктом дослідження є «художня концепція людини» в музичному творі.

Предмет дослідження – «художня концепція людини» в музичних інтерпретаціях драми Г.Ібсена «Пер Гюнт». **Матеріалом** вивчення проблеми обрано музику до драми «Пер Гюнт» Е.Гріга, оперу «Пер Гюнт» В.Егга та одноіменний балет А.Шнітке - принципово різні за жанровою специфікою твори митців, що належать до різних історико-художніх періодів і національних

культур. «Життя» персонажу Ібсена хронологічно охопило більш ніж сторіччя та окреслило найбільш складні й неоднозначні періоди європейської історії та культури другої половини XIX – XX століть. Багатоаспектність художньої долі Пера Гюнта, що свідчить про концепційну об'ємність та великий інтерпретаційний потенціал ібсенівського героя, обумовила і звернення до його музичних втілень. Саме Пер Гюнт як складний художній символ став ключем до розкриття концепції людини в кожному з них.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана за планами науково-дослідної роботи кафедри історії зарубіжної музики та згідно перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського на 2000-2006 рр. (тема 8 «Історія зарубіжної музики»).

Наукова новизна роботи полягає у здійсненому вперше *цілеспрямованому* дослідженні особливостей втілення «художньої концепції людини» в музичних творах різних за жанровою специфікою, історико-національною та індивідуально-композиторською стилістикою. Фактично вперше, завдяки здійсненому в даній роботі інтонаційному аналізу, введено до українського музикознавства оперу «Пер Гюнт» В.Егга та одноіменний балет А.Шнітке. Значно переосмислено постає і концепція відомої музики Е.Гріга до ібсенівської драми.

Практичне значення отриманих результатів роботи визначається можливістю використання матеріалів дисертації у лекційному курсі історії музики, історії музичної культури, аналізу музичних творів, оперної драматургії, культурології, у подальшому вивченні спадщини минулого та сучасних процесів музичного мистецтва з позицій обраної проблеми.

Особистий внесок здобувача міститься у цілеспрямованому рішенні проблем втілення «художньої концепції людини» в музичних творах, різних за історико-національною та індивідуально-композиторською стилістикою, що здійснюється методом інтонаційно-образного аналізу.

Апробація результатів дисертації. Результати роботи було висвітлено на Міжнародній науковій конференції «Чотири століття опери: Національні оперні школи XIX – XX століть» (Київ, травень 2000), а також на I та IV Всеукраїнських науково-теоретичних студентських конференціях «Молоді музикознавці України» (Київ, березень 1999 та Київ, березень 2002).

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири статті у фахових виданнях.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку літератури та додатку, який містить музичні приклади.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У **вступі** обґрунтовується необхідність та актуальність дослідження обраної теми, робиться аналіз літератури щодо теми дисертації та її головної проблематики.

Перший розділ «Гюнт та світ Генріка Ібсена» присвячений розгляду драматичної поеми «Пер Гюнт» (1867) як першоджерела музичних інтерпретацій. В ньому досліджуються особливості авторського трактування головного героя драми, а також драматургічні й стилістичні закономірності твору, що ним обумовлені.

Пер Гюнт як вдалий мисливець, обдарований фантазією та схильний до хвастоців (але попри останнє - персонаж цілком позитивний), народився в народній творчості та у писемній традиції вперше з'явився в зібранні норвезьких казок і легенд П.К.Асбйорнсона та Й.Му. Але справжнім автором Гюнта є все ж таки Г.Ібсен, що переосмислює існуючу романтичну модель, ускладнюючи її сутність. В зв'язку з цим в роботі розглядаються характерні риси багатогранного художнього символу, яким став Пер Гюнт драматурга. Він приховує в собі як *людину-троля* з його тяжінням до влади, пихатістю та егоцентристським герметизмом, так і – глибинний зв'язок з духовним началом, з *«вічно материнським»*, яке спокутує Пера, а Ібсеном втілене в образах Сольвейг та Осе. Внутрішня конфліктність співіснування цих якостей народжує ряд проблем, які складають *«ібсенівську людину»*. Найбільш вагомі з них: проблема пошуку свого призначення і вічного конфлікту творчого начала та інертного, втілених в опозиції *«бути самим собою»* та *«бути самим собою задоволеним»*. З ними пов'язана й ідея протистояння світів, які структуровані за принципами влади та любові. Саме в Пері Гюнті стає домінантою образу прихована у всіх ібсенівських *героях-ідеалістах* трагічна небезпека відсутності любові та свободи, що їх поступово вбиває *«служіння заради»*. Гюнт як інші, є ідеалістом, який затискає дух свободи в тісних рамках своїх ідеалів. Але в цьому Пер унікальний навіть для Ібсена, тому що по суті є *філістером-ідеалістом*, що маніакально прагне досягти свого меркантильного *«ідеалу»*. В зв'язку з цим в дисертації аргументується теза про *антиромантичну* спрямованість образу Гюнта, ілюзорність його романтичного антуражу. Новий тип героя формує новий *гротесковий* світ, що оточує Пера. Іронічного висміювання зазнали характерні для романтиків і традиційно ідеалізовані народний побут, фантастика, природа – все, що, за думкою драматурга, втратило живе почуття, свою романтичну сутність.

Переосмислюючи художній досвід попередників (національну та світову міфологію й літературу), Г.Ібсен удасться до нових стилістичних засобів. Разом з *символічним, романтизованим та псевдоромантичним* шарами драматургії твору в ній явними стають риси *натуралістичного* методу письма. «Пер Гюнт» є явищем унікальним для літературно-стильового процесу Норвегії 60-х років XIX століття і належить до *пізньоетапних творів*, що являє складний приклад

естетичного синтезу. У ньому достатньо яскраво (як для індивідуального методу) виявилися характерні для процесуального пізньостилістичного художнього цілого моменти – підсумковий, перехідний та передбачувальний в їх специфічній модифікації.

Концепційне рішення драматичної поеми розглядається в контексті європейських етико-філософських пошуків та художніх процесів другої половини XIX століття. Творчість Г.Ібсена та його символічна «нова людина» опинилися в центрі проблем свого часу, по-своєму відбила та синтезувала їх основні аспекти: і неспроможність утилітаристської етики XIX століття з її основоположенням *соціальної* тенденції людини, *суспільних норм* та *стадного інстинкту* натурфілософії; і глибокий перегляд основ європейської етики, що народжує необхідність самостійного «людинотворення» Ф.Ніцше; і найвищу етичну цінність *співчуття* у філософії А.Шопенгауера. На перетині філософсько-естетичних ідей часу виникає й паралель Г.Ібсен – Р.Вагнер, тому що саме пошуки істинної, «внутрішньої людини» постали для обох драматургів ціллю драми, що потребує реформування.

У розділі другому «Світ та Гюнт Едварда Гріга» робиться аналіз музики до драми норвезького композитора, що дозволяє трактувати її як *концепційно самостійний* та *драматургічно цілісний* твір, а також говорити про фактичне подолання структурно-драматургічних закономірностей обраного жанру.

В дослідницьких працях стало звичним підходити до «Пера Гюнта» Гріга як до ряду контрастних епізодів, тому що картинність у музиці до драми є одним з головних орієнтирів драматургії твору. Драматичні ж епізоди своєю індивідуалізованістю значно поступаються картинам-портретам. Одним з ведучих принципів, що формує відносно самостійні картини, є сюїтність. В своєрідні сюїти композитор об'єднує моторно-танцювальні номери. Такою є перша дія зі стилізованими під аутентичне звучання «Халінгом та Спрінгдансом» і «Весіллям в Хегстаді». Риси сюїтного поєднання номерів спостерігаються в музиці другого акту, присвяченого сфері фантастики, та четвертого, де в якості екзотичних жанрових витоків використані Грігом вальс-мазура «Танцю Анітри», тарантела «Серенада Пера» та рухливий марш «Арабського танцю».

До сфери танцювальності композитор відносить й стислий мотив, що характеризує сценічні появи Пера. Своїм жанрово-інтонаційним виглядом він нагадує норвезькі танці першої дії і також оснований на ритмічноінтонаційну халінгу. Саме композиторська робота з цим мотивом стає першою сходинкою до розуміння внутрішньої цілісності музики до драми. Протягом першої дії спостерігається процес інтонаційних змін та поступового зживання мотиву: від ладово-гармонійних перефарбувань у Vorspiel'і та «Скарзі Інґрід», що нівелюють його головну гармонійну ознаку діатонічного терцового співставлення, через подрібнення та скорочення, до кінцевої жанрово-інтонаційної мутації, яка призводить до поглинання мотиву Пера інтонаційною сферою фантастики у «Сцені з пастушками» та «У печері гірського короля».

Таке інтонаційне проростання однієї образної сфери в іншу є певною *закономірністю*.

Всі епізоди осяяні світлом єдиного інтонаційного спектру. Всі вони є «варіаціями» однієї макроінтонації твору, яка складається з дрібних інтонацій, що *поступово виростають одна з одної*. Саме таким чином Гріг поєднує різні образні плани «Пера Гюнта»: світ фантастики через тематизм Гюнта впливає з народно-побутових сцен, «екзотика» – виявляється інтонаційним варіантом попередніх. Не дивно, що норвезький за своєю інтонаційною природою «Ранковий настрій» відкриває «екзотичний» акт, наслідуючи при цьому інтонації «Танцю Жінки в зеленому». В «Танці Анітри» з'являються ламентозні інтонації «Смерті Осе», які перетворюються у м'яко-елегічну мазурку, а тема «Арабського танцю» своїми інтонаційними витоками нагадує «Весілля в Хегстаді».

Внутрішнім стрижнем цього нескінченно-варіативного світу музики до драми є образ *Сольвейг*. Її тематизм композитором втілено у *пісні*. На відміну від порівняно стислого мотива Гюнта, «Пісня Сольвейг» є розгорнутим, структурно закінченим епізодом у традиційній для пісні строфічній формі. А у порівнянні з мінливим, різнобарвним оточуючим світом, сфера Сольвейг постає втіленням *незмінного*. Всі ці характеристики сприяють особливому звучанню «Пісні Сольвейг» як інтонаційного *центру* твору. В ній зконцентровано і мелодичні звороти, характерні для більшості епізодів музики до драми, і натурально-ладовий колорит, і жанрову пісенно-танцювальну бінарність. Крім такого специфічно відбитого принципу монотематичності та варіантності, «Пісня Сольвейг» є її *рефреном* всього твору. Але як *лейтїдея* вона не є статичним утворенням, а має свою драматургію розвитку: від поступового формування у Vorspiel'і, оркестрового звучання у третьому акті, до появи голосу в четвертій дії та перетворення на спів а capella (п'ята дія). Композитор значно підсилює роль образу Сольвейг, порівняно з драмою Ібсена, - як інтонаційний імпульс та синтез всіх особливостей музики до драми вона у ній фактично *присутня постійно*.

Парадоксально, але «Пера Гюнта» Е.Гріга присвячено іншому персонажеві. Гюнт – лише мала частка його світу. Музичну характеристику цього героя підпорядковано тим образним сферам, в які він потрапляє фабульно та інтонаційно. Фактично ж як яскрава особистість у Гріга він відсутній, бо не має самостійної та по-справжньому підкресленої інтонації. Саме Сольвейг є сенсом та ціллю музики до драми Е.Гріга. Вона, музичне обличчя якої формує народна пісня, концентрує особливості норвезької інтонації та поєднує контрастні, але внутрішньо споріднені сфери в єдиний *гармонійний* та *ідеальний* світ Норвегії. Сольвейг, Вітчизна, ідеал – для Гріга є *синонімічними*. «Вічно материнське» та Батьківщина – *тотожними*.

Розділ третій «Світ та Гюнт Вернера Егка» присвячено розгляду опери В.Егка. Акцентується, що в другій з обраних інтерпретації ібсенівський Гюнт знаходить втілення у новому жанрі - музичній драмі. Він змінює свою

географію та часові координати: «Пер Гюнт» написаний та поставлений в Берліні у 1938 році – на піці розквіту нацистського Третього Райху. У §1: «Лібрето опери: В.Егк – Г.Ібсен» акцентується, що композитор є автором лібрето, в якому він створює більш узагальнений, позанаціональний характер сюжету. Внаслідок цього Егк змінює й імена багатьох персонажів, наділяючи їх новим *символічним* змістом. Егк також переосмислює мову драми. Це пов'язано з контекстуально новими смисловими акцентами. В літературному тексті опери ще різкіше, ніж в Ібсена, означені переходи з однієї стилістичної сфери в іншу, ще глибшим є вододіл між натуралістичним письмом та мовою символістською, алегоричною.

Часову та національну приналежність художньої реальності опери конкретизує її музична мова, яка прямо апелює до сучасної Егку Німеччини. На висвітлення саме цього аспекту спрямовано §2: «Образно-інтонаційна драматургія опери». Конфліктними сферами, різко контрастними за музичною специфікою постають образи Троль-Райху та Сольвейг. І хоча обидві сфери в опері у смисловому відношенні мають рівну вагу, більш оригінально Егк підходить саме до створення інтонаційної характеристики першої.

Квінтесенцією особливостей звуковитуту Троль-Райху є стислий епізод третьої картини опери – *гімн-клятва* тролів, що проголошують на свій кшталт ібсенівське «бути собою задоволеним». Він є смисловою кульмінацією картини, що символізує обряд ініціації Пера. *Credo* імперії скандується в унісон на *ff* та стилізовано Егком як протестанський хорал з додержанням його жанрової атрибутики: характерного плавного руху мелодики та діатонічної основи, хорової квазібагатоголосної фактури та типової строфічної структури (*abb'*). Але, як текстуально це «*credo*» є лише його криводзеркальною копією, так неважко відчутти двосмисленість у звучанні хоралу. Тематично похідний з матеріалу тролів, хорал-клятву жанрово підпорядковано важкій ході маршу-сарабанди. Він зберігає лише зовнішні свої ознаки, але не дух. Егк «прикрашає» фактуру ревучого оркестрового *tutti* непритаманною суворому хоральному звучанню рясною мелізматикою. Гармонійна ж вертикаль цього гімну дисонантна.

Як у клятві тролів Егк перемішує різні за семантикою та рівнем побутування жанрово-інтонаційні моделі, що призводить до появи важко виправданого поза контекстом твору «*pasticcio*», так й у цілому Троль-Райх стає калейдоскопічною сумішшю різного. Інтонацію сфери Троль-Райху диктує банальна лірика та феєричність оперети і варьете. А також – залізні ритми та бойова патхненність нової німецької героїки, що втілилася у нацистських маршах. Світ тролів Егк змальовує сатирично, виявляючи його гротесковий, внутрішньо брехливий характер. Тут не тільки зміст вербального та музичного рядів, як правило, не співпадає, але й сама музична мова виявляється *фальшивою*. Ефекта фальші композитор досягає завдяки внутрішньоінтонаційним невідповідностям, гармонійній дисонантності тканини

з її вібруючими устоями та квазімелосу, втіленому у скоромовках, криках, скандуваннях.

Зовсім по-іншому В.Егк вирішує музичну символіку образу Сольвейг. Як і в Г.Ібсена, її світ тихий, гармонійний. У кількісному відношенні він значно поступається часу звучання Троль-Райху, виявляється більш скромним у поданні слухачеві та первісно сприймається як матеріал суто епізодійний. Ця сфера презентована фактично у вигляді лише двох розгорнутих монологів першої та дев'ятої картин, що обрамовують оперу.

Вже перший монолог Сольвейг виникає як свого роду стоп-кадр у загальній метушні, стаючи оазою тиші та спокою у гучному хаосі п'яної лайки. Егк максимально відокремлює звукосвіт Сольвейг від його оточення як в експозиційному монолозі, так й в опері в цілому. Це досягається всіма засобами виразності: раптовою зміною темпу, тональності, динаміки. Завдяки вільному диханню змінного метру час Сольвейг довгий, не підпорядкований чіткій пульсації, рубаному маркатованому руху та скаженому темпу танців оточуючого світу.

Жанровими лейт-символами її інтонаційної сфери стають *хорал* та *Lied*. Вибір характерних для німецької музичної спадщини жанрів, що закріпилися у свідомості поколінь як *знаки самої Традиції* – від Баха та його сучасників до Шумана, Брамса, Вагнера, Вольфа, - є символічним для Егка, який створює образ *позачасової* Сольвейг. Перший монолог героїні – ще одне в опері credo. Її символ віри – християнські, гуманістичні цінності. Музична інтерпретація образу Сольвейг наділяє його у контексті цілого рисами образу *ретроспективного* та для композитора - *ідеального*.

В.Егк вирішує головний конфлікт опери як конфлікт *внутрішній*, а інтонаційний розвиток – як *монотематичний*. Протилежні образні сфери виростають з інтонаційного «чорно-білого» комплексу Пера Гюнта. Драматургію долі Гюнта композитор будує за принципом трьох мікроциклів, які відповідають діям опери та обумовлені духовним вибором Пера. Балансуючи на межі героя високого стилю та його криводзеркального двійника, він поступово втрачає індивідуальну інтонацію та повністю підпорядковується звукокомплексу Троль-Імперії. З висот Keiser'a з його вагнерівською декламацією Егк скидає свого персонажа до рівня Knecht'a, блазня, що співає банальні куплети. Саме цей «концертний» номер стає кульмінацією музичної долі героя, але не є кінцевою точкою опери в цілому. Третю дію, більш статичну, з хоровими епізодами, багатоскладовими ансамблями та алегоричними персонажами, присвячено проблемі усвідомлення трагедії, її коментування й пошуку виходу з глухого кута. Композитор моделює останню дію як судовий процес над Пером, що заміною ібсенівський смисловий мотив Гудзиківника.

В аналізі фінальної дії опери акцентується теза про взаємозв'язок драматургічного мислення В.Егка з принципами епічного театру Б.Брехта. Також зазначається, що В.Егк, учень К.Орфа, своєрідним чином перетинається

й з музично-театральними драматургічними пошуками вчителя. Як і Орф, Егк належить до ряду митців так званої «внутрішньої еміграції». І тому не випадково обирає для опери відомий у Німеччині сюжет: напівказковий, напівміфологічний. Алегоричний, узагальнено-символічний сюжет здатний для Егка, як і для Орфа, до необхідної в історичній ситуації, що склалася, *двововності*, до вільного існування в ньому *підтекстового шару*. Саме на це спрямовано і ведучі методи втілення музичної думки – *гротеск, пародія*. Для В.Егка ібсенівський Гюнт став своєрідним шифром-алегорією дійсності, викривленої у трольському дзеркалі нацистського режиму. Символіка «Пера Гюнта» відбила гостру для Егка та німецької культури його часу проблему пошуку справжнього традиційного ідеалу серед штучно модельованих ідеологічних теорій, розуміння та відродження духу національної Традиції, наближення до якого здатне змінити людину.

У **розділі четвертому** «Гюнт-світ Альфреда Шнітке» розглядається балет композитора, створений у 1987 році в творчому тандемі з хореографом Дж.Ноймайєром. Тому в §1 (*Дж.Ноймайєр – А.Шнітке: лібрето балету, деякі аспекти сценічного втілення*) аналізуються особливості прочитання сюжету Ібсена в постановочному лібрето, яке фактично належить обом авторам. Зокрема зазначається, що місце дії означене Шнітке-Ноймайєром як узагальнений в часовому та просторовому відношенні, *символічно трактований образ - «світ»*. «In to the world» прологу - «Out in the world» другого акту - «Out of the world» епілогу - вектори, що спрямовують розвиток сюжету. «Світ» Гюнта неодноплановий у своїх значеннях. Він є інтроспекцією *внутрішнього простору* героя, який постає, за рішенням Ноймайєра, в ряді пластичних «аспектів», та – символічним баченням *зовнішньої реальності*, яку втілено в образі голівудської культуріндустрії. В цьому розділі також акцентується, що, на відміну від Шнітке, хореограф вирішує тему балета як взаємовідносини Пера з *дволиким проявом жіночого начала* своєї особистості, а хореографічне втілення епілогу за змістом близьке ібсенівській (загальноромантичній) ідеї любові, що спокутує.

Шнітке значно поглиблює концепцію балету. В §2 (*А.Шнітке: образно-інтонаційна драматургія балету*) акцентується, що композитор відкриває спектр нових проблем в межах загального організму спектакля. Якщо для Ноймайєра головним моментом, що характеризує образ Гюнта, є *різноманітність* його емоційних проявів, які функціонують по черзі в різних життєвих площинах і своїми гранями позначають низку епізодів шляху *людинданості*, то Шнітке акцентує саме ідею *трансформацій* основної інтонаційної моделі. Мозаїчність пластичних «аспектів» підпорядковано логіці *монотематичних перетворень одного мотиву*. Він, означений у даній роботі як мотив «Гюнт-ідеї», концентрує в собі найбільш суттєві риси інтонаційного образу героя та балету в цілому. В дзеркальному за структурою мотиві мелодично пов'язані два характерні ходи: насторожене звучання хроматичного сповзання та широкий стрибок на малу нону. Інтервально споріднені, вони є

абсолютно різними за інтонаційним наповненням та вбирають в себе цілий спектр значень: від стриманої ходи, затаєного плачу до яскраво виявленого руху-жесту, спрямованого злету, напруженого питання. Цей мотив програмує дві головні якості гюнтівського ества: тягнуче донизу, інертне та спрямоване, екстатично рухливе, - «вузький» та «широкий» прояви душі Пера.

Образні сфери сюжету Ібсена в балеті Шнітке *конструйовані внутрішнім світом Гюнта*, виявляючись не обставинами для героя, а його власними відображеннями в образах. Монотематична ж система твору є системою інтонаційних віддзеркалювань «Гюнт-ідей», що містить і незграбно-гротескові танці бюргерів, і широкий подих тематизму «мрій Пера», і трагічну лірику хоралів Сольвейг, і спокусливу хроматику воєнізованих маршів тролів. Парадоксальність внутрішнього простору героя обумовила тип конфлікту – *внутрішнього*, не стандартного у своєму рішенні. Поступове наповнення однієї сфери елементами протилежної призводить не до розширення образно-інтонаційної моделі, а до фактичного її *збіднення*. Ідеалом музичного *стереотипу*, до якого спрямований у своїх трансформаціях Пер, є регтайм препарованого фортепіано. Повторність одноманітних метро-ритмічних схем регтайму, його фальшиве та безбарвне звучання, темпова та динамічна механістичність характеризують й апокаліптично жажливий підсумок шляху Гюнта «у світах».

Але головною подією твору Шнітке вважає епілог, що відроджує весь тематизм балету та примушує його звучати по-іншому. *Поліфонічна об'ємність*, яка в *гармонійній єдності* сполучає всі грані інтонаційного шляху Пера, визначає обличчя другого фіналу балету. Ірреальність «поза світом» епілогу пов'язана з *дивом перетворення старого «світу»*: не з переміщенням, але зі зміною якості, не з чергуванням реальністичних площин, але з переживанням знайденого іншого образу світу в собі.

У підсумках аналізу, зокрема підкреслюється, що сучасність балету пов'язана перш за все з новим розумінням Гюнта-людини. Позірна ж абстрактність життєвого простору героя, є складним лабіринтом *реальних психічних процесів*, які означено в образах-символах, близьких за спрямованістю шляху людини взагалі. Зазначається, що мандри Гюнта є подібними до психоаналітичної моделі процесу індивідуації, що склалася у філософії К.-Г.Юнга. Але Шнітке розширює смислову ауру особистісно-міфологічної концепції «Пера Гюнта», алузієно пов'язуючи шлях героя з *глобальними проблемами сучасної музичної культури*: «пізньоромантичні» та «експресіоністичні» прагнення Пера - з пошуком нової мови, гюнтівську «революційність» інтонаційного ускладнення – з проблемами відчуження, нерозуміння нового та гонитвою за новим як самоцілло, що врешті призводить до розколу культури та панування комфортності шлагеру. «Двомірності» романтичної моделі та «одномірності» ілюзорної культури стереотипів композитор протиставить «багатомірність» гармонійної цілісності особистого

та загальнолюдського. Говорячи міфічною мовою «Пера Гюнта», Шнітке розповідає про *створення (співтворення) світу-людини*.

У **висновках** дисертації результати аналітичних розділів подаються в смисловому укрупненні. Акцентується зокрема, що «Пер Гюнт» - драма та герой – для всіх інтерпретаторів став ідеальною знаковою моделлю втілення своєї реальності з тільки їй притаманною символікою та проблематикою. Унікальність кожної з авторських інтерпретацій обумовлена пошуком нових акцентів у спільній системі координат «митець – час - культура», де кожен раз творче переосмислення схеми призводить до зміни точки перетину цих векторів, до народження неповторної концепції людини.

Генрік Ібсен у цьому не є виключенням. Він також інтерпретує фольклорний героїко-романтичний образ. Але його Гюнт далекий від прототипу. Художня сила цього образу міститься у внутрішній *рівнозначній полярності*, в страшній невловимості межі морального переходу. Вона – у раптовості викривлень та, водночас, обумовленості його долі одного разу здійсненою помилкою вибору. Внутрішня неоднозначність образної моделі Гюнта-людини обумовила в свою чергу різні її інтерпретації. Кожна з них відкрила свій спектр проблем і питань.

Парадоксальність ібсенівського героя спричинила рідкісний художній парадокс, яким по суті є драма Г.Ібсена з музикою Е.Гріга. В «Пері Гюнті» Ібсена-Гріга як у цілісному сценічно-драматичному творі переплетено два концепційно полярні рішення, поєднано дві різні стилістичні моделі, що утворює в цілому складний *біконцепційний художній феномен*. Гріг вирішує проблему співіснування світу та людини, обираючи в якості головного героя музики до драми ту частку душі первісного народно-романтичного Пера, що було забуто сером Гюнтом та яку втілено Ібсенем в образі *Сольвейг*. Саме «Пісня Сольвейг» є джерелом та синтезом всіх особливостей інтонаційного складу музики до драми. Саме Сольвейг є її головним героєм, що формує музичний світ «Пера Гюнта». А тому і в оточуючій дійсності свого персонажа композитор акцентує не конфліктність, а *цілісність*, послідовно складаючи драматургію твору зі споріднених та внутрішньо не суперечливих картин-варіацій. Підпорядковані норвезькій пісенно-танцювальній інтонації, всі грані багатоліко-сдиного світу музики до драми постають не в іронічно гротесковім осмисленні, а максимально *опоетизовано*. Саме завдяки Сольвейг ібсенівську Норвегію-гротеск перетворено Грігом на *Норвегію-ідеал*. Національне ж, що відбивається в образах природи та культури, входить до єдиної для романтичного митця системи творчого пізнання та перетворення світу, ціллію й джерелом якого є *людина, здатна любити*.

Зовсім іншу людину відтворено у «Пері Гюнті» В.Егка. Для нього Пер, що *деградує від Keiser'a до Knecht'a*, - це сучасна композиторові Німеччина 30-х років, батьківщина, яка, володіючи багатовіковою культурною традицією, породила в ХХ столітті феномен «нацистської духовності». І тому герой Егка є по-новому внутрішньо протиречливим, тому така гостра для нього проблема

вибору між галасливою *сучасністю* та тихим і глибоким *минулим*. Цю альтернативу втілено Егком в опозиції сучасної моделі культури нацистської Німеччини та духовної спадщини країни. Композитор виявляє принципову протилежність світу низової культури (маршів-парадів, канканів, танго, галопів, що утворюють специфічний маршево-танцювальний драматургічний пласт) та світу високої традиції, втіленого у жанровій парі «хорал - Lied». Але обидва зі світів, за Егком, є породженням одного феномену – *німецького духу*. Тому виправдана монотематичність опери, центром та інтонаційним джерелом якої є музичний образ Пера. Для композитора, який акцентує *конкретно-історичний* ракурс свого «Пера Гюнта», більш важливими виявилися не проблеми політичної профанації «німецької ідеї», а – проблеми *культурної деградації людини та Німеччини* середини ХХ століття, що насамперед пов'язані з *викривленням ідеї національної Традиції*.

Синтезуючим висновком минулих ХІХ та ХХ століть у контексті попередніх інтерпретацій є «Пер Гюнт» А.Шнітке. Його Пер, що шукає себе у світах, також прагне самоздійснення. Однак його «само-» не є душевним досвідом окремої особистості або нації, але виявляється певним *загально-особистісним простором*, який на рівних складають *індивідуально-* та *культурно-міфологічний* шари, а також – досвід впливу соціально-ідеологічної міфології. Повнота буття цієї єдності «людини-світу» здатна здійснитися, за концепцією Шнітке, лише в гармонійному співіснуванні *всіх* складових, що забезпечують продуктивний взаємозв'язок «я» та «ми». Ібсенівська модель мандрів Гюнта стає «*самозбиранням*» власних дзеркальних відображень людини у численних світах «магічного театру» життя. Все, що відбувається у музичному сюжеті, композитор занурює в ментальне поле героя – його багатоскладовий моноінтонаційний звуковсвіт – та ототожнює шлях самопізнання Гюнта з *міфом*. Образи ж конкретно-історичного, що з'являються в міфічному просторі Пера, покликано у символічній формі відтворити екстравертну спрямованість людської душі, а також – небезпеку хибного шляху «*самоочищення*». Гюнтівський «подвиг» самоспороження Шнітке пов'яже з проблемою відчуження - людини від себе, від людини, від культури. Останній з ракурсів для композитора є найбільш актуальним. Тому що в «романтичному» пориві до нового, відсікаючи вантаж внутрішнього інтонаційного досвіду, його Гюнт приходить до тотожності зі шлягером, з порожнечою «одномірною» буття.

Різні концепційні рішення дозволяють наблизитися до розкриття «імені» Гюнта, його інваріантної сутності.

Пер Гюнт як складне символічне утворення, що виникло в результаті перекомбінування знаків та моделей вікової культури, не є абсолютно новим. Навпаки, схема його життя, яка викликає багато образно-сюжетних паралелей, є близькою так званій міфологемі «історії героя» (Дж.Кемпбел), що поєднує всіх їх у єдиний «мономіф» про мандри душі. Використовуючи той самий структурний фрейм, Ібсен відтворює по суті дзеркальну загальній моделі

картину. Гюнт не послідовно наближується до себе, до істини, але послідовно себе втрачає. Такий протирих здійснюється завдяки фактичній відсутності руху в душі Пера та обумовлений «змішуванням образів сходження та падіння» (о.П.Флоренський) в ній. Це призводить до того, що герой стає лише подібним до героя, а міфічний шлях духовного удосконалювання – *хибною дорогою деформацій*. Саме цю ібсенівську ідею покладено в основу концепційних рішень і В.Егга, і А.Шнітке. Е.Гріг в силу своєї особистості абсолютизує інший, не менш вагомий, шар парадоксального «імені» Гюнта – його *внутрішнє дзеркало*, його «Іншого», яким є Сольвейг. Рятуння завдяки «Іншому», будь це любов жінки, відродження духу національної Традиції або отримання можливості усвідомити багатомірність власного «я», стає тією *внутрішньою альтернативою*, що також обумовлює унікальність Пера Гюнта – символічної моделі людини: міфічної та сучасної.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Кривонос О.А. Зеркальные миры сэра Гюнта (Г.Ибсен – В.Эгк) // Київське музикознавство. Збірка статей. Вип. 3. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2000. – С.125-136.
2. Кривонос О.А. Г.Ибсен – Э.Григ. К проблеме героя // Науковий вісник: Історія музики в минулому і сучасності. Вип. 12. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2000. - С.253-266.
3. Кривонос О.А. «Пер Гюнт» Вернера Эгга: человек и время // Науковий вісник. Вип.13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX століття. - К., 2000. – С.226-238.
4. Сидорова О.А. Миф о Пера Гюнте А.Шнитке // Київське музикознавство. Збірка статей. Вип.10. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2003. – С.207-219.

Сидорова О.А. Музичні інтерпретації драми Г.Ібсена «Пер Гюнт»: проблема втілення художньої концепції людини. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2003.

В дисертації досліджується проблема втілення «художньої концепції людини» в музичних інтерпретаціях драми Г.Ібсена «Пер Гюнт» – музиці до драми Е.Гріга, опері В.Егга та балеті А.Шнітке. Вперше здійснене цілеспрямоване дослідження особливостей втілення концепції людини в музичних творах різних за жанровою специфікою, історико-національною та

індивідуально-композиторською стилістикою. В кожнім з них ключем до розв'язання означеної проблеми став складний художній символ Пер Гюнт. Фактично вперше, завдяки здійсненому в даній роботі інтонаційному аналізу музичної драматургії творів, введено до українського музикознавства оперу «Пер Гюнт» В.Егга та одноіменний балет А.Шнітке. Значно переосмислено постає і концепція відомої музики Е.Грига до ібсенівської драми.

Ключові слова: Пер Гюнт, художня концепція людини, інтерпретація, інтонація, музична драматургія.

Сидорова О.А. Музыкальные интерпретации драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт»: проблема воплощения художественной концепции человека. – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 2003.

В диссертации исследуется проблема воплощения художественной концепции человека в одноименных музыке к драме Э.Грига, опере В.Эгга и балете А.Шнитке. Впервые осуществлено целенаправленное исследование особенностей воплощения концепции человека в музыкальных произведениях различных по жанровой специфике, историко-национальной и индивидуально-композиторской стилистике. В каждом из них ключом к раскрытию обозначенной проблемы стал сложный художественный символ Пер Гюнт. Фактически впервые, благодаря осуществлённому в данной работе интонационному анализу музыкальной драматургии сочинений, введены в отечественный музыковедческий обиход опера «Пер Гюнт» В.Эгга и одноименный балет А.Шнитке, а также значительно переосмысленной представлена концепция известной музыки Э.Грига к ибсеновской драме.

«Пер Гюнт» для всех интерпретаторов стал идеальной знаковой моделью воплощения своей реальности с только ей присущей символикой и проблематикой. Уникальность каждой из интерпретаций обусловлена поиском новых акцентов в общей системе координат «художник – время – культура», где творческое переосмысление схемы приводит к изменению точки пересечения векторов, к рождению неповторимой концепции человека.

Г.Ибсен не является исключением. Художественная сила его образа – в равнозначной полярности, в страшной неуловимости грани морального перехода. Парадоксальность ибсеновского героя обусловила редкий художественный парадокс, каким является драма Г.Ибсена с музыкой Э.Грига. В «Пере Гюнте» Ибсена-Грига как в целостном сценическом произведении переплетены два концептуально полярных решения, образуя в целом сложный биконцептуальный художественный феномен. Григ избирает главным героем Сольвейг. Благодаря ей ибсеновская Норвегия-гротеск преобразуется в Норвегию-идеал. Подчинённые норвежской песенно-танцевальной интонации, все грани многолико-единого мира музыки к драме предстают максимально

опозитивно. Национальное входит в единую для романтического художника систему творческого освоения и преобразования мира, целью и истоком которого есть любящий человек.

Иного человека увидел в «Пере Гюнте» В.Эгк. Гюнт, деградирующий от Keiser'a до Knecht'a, - это Германия 30-х годов, которая, обладая многовековой культурной традицией, породила в XX веке феномен нацизма. И потому особо остра для героя Эгка проблема выбора. Эта альтернатива воплощена в оппозиции современной модели культуры нацистской Германии и духовного наследия страны. Но оба мира суть порождение одного феномена – немецкого духа. Опера монотематична; центром и интонационным истоком её является музыкальный образ Пера. Для композитора, который акцентирует конкретно-исторический ракурс «Пера Гюнта» более важными явились проблемы культурной деградации человека и Германии середины XX века, связанные с искажением идеи национальной Традиции.

Пер Гюнт А.Шнитке, ищущий себя в мирах, также стремится к самоосуществлению. Однако его «само-» не является душевным опытом отдельной личности или нации, но представляет собой некое всеобщепersonностное пространство, которое на равных составляют индивидуально- и культурно-мифологический пласты. Ибсеновская модель странствий становится у Шнитке «самосбиранием» зеркальных отражений человека в многочисленных мирах «магического театра» жизни. Всё, что происходит в музыкальном сюжете, композитор помещает в ментальное поле героя – его моноинтонационный звукомир – и отождествляет путь самопознания Гюнта с мифом. Гюнтовский «подвиг» самоочищения Шнитке связывает с проблемой отчуждения - человека от себя, от человека, от культуры. Последний из ракурсов для композитора наиболее актуален. Потому что, отсекая багаж внутреннего интонационного опыта, его Пер приходит к тождеству со шлягером, с пустотой «одномерного» бытия.

Пер Гюнт как сложное символическое образование, что возникло в результате перекомбинирования знаков и моделей вековой культуры, не является абсолютно новым. Используя структурный фрейм «мономифа» о странствиях души, Ибсен создаёт зеркальную общей модели картину. Это приводит к тому, что герой становится лишь подобием героя, а мифический путь духовного совершенствования – ложной дорогой деформаций. Эта идея легла в основу концепций В.Эгка и А.Шнитке. Э.Григ абсолютизирует иной пласт парадоксального «имени» Гюнта – его «Другого». Спасение через «Другого», будь то любовь женщины, возрождение национальной Традиции или обретение возможности осознать многомерность собственного «я», становится той *внутренней альтернативой*, что также обуславливает уникальность Пера Гюнта – символической модели человека: мифического и современного.

Ключевые слова: Пер Гюнт, художественная концепция человека, интерпретация, интонация, музыкальная драматургия.

Sidorova O.A. Musical interpretations of the drama «Peer Gynt» by H.Ibsen: the problem of an embodiment of artistic conception of a man. – Manuscript.

Dissertation on gaining of a scientific degree of the candidate of art criticism on a speciality 17.00.03 – Musical art. – National Musical Academy of Ukraine named after P.I.Tchaikovsky, Kyiv, 2003.

In the dissertation is investigated the problem of an embodiment of artistic conception of a man in the musical interpretations of the drama «Peer Gynt» by H.Ibsen – in the works of the same name: the music to drama by E.Greeg, opera by W.Egk and ballet by A.Schnittke. For the first time the purposeful research into special features of an embodiment of conception of a man was realized in works different in genre on specific features, in the historical, national and composer's stylistics. In the each of them Peer Gynt became the key as a complex artistic symbol to the revelation of the problem. Due to intonation analysis of musical dramaturgy of works that was realised in this master's thesis actually for the first time, the opera «Peer Gynt» by W.Egk and the ballet of the same name by A.Schnittke were introduced into the musicology's use of our country. To a great extent the conception of famous music by E.Greeg to the Ibsen's drama has got a recomprehend.

Key words: Peer Gynt, artistic conception of a man, interpretation, intonation, musical dramaturgy.

Підписано до друку 15.09.2003р. Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 226.

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м.Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

104900

АВ 56.323

МИСТ