

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-9>**Тань Кунбо**

ORCID: 0009-0004-1490-1165

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
tankongbo@gmail.com

ФРАНЦ ШРЕКЕР І ЙОГО ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає у виявленні специфіки оперного югендстилю як художньої системи, заснованої на принципах стилізації, іконографічної повторюваності та інтертекстуального синтезу, а також у визначенні місця опер Франца Шрекера в контексті загальноєвропейської естетики модерну. **Методологічна основа роботи** має міждисциплінарний характер. Використовуються методи історико-культурного аналізу, що дають змогу співвіднести оперні тексти з філософськими й художніми тенденціями епохи; структурно-інтонаційний аналіз, спрямований на виявлення принципів тематичної організації та стильового “дисонансу”; елементи семіотичного та іконографічного підходів, які розкривають усталені мотиви (краса, юність, *femme fatale*, природа, маска); порівняльно-типологічний метод, що забезпечує зіставлення музичного модерну з його візуальними та літературними проявами; а також герменевтична інтерпретація, орієнтована на розкриття смислової багатозначності художнього тексту. **Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному розгляді оперного югендстилю як цілісної художньої парадигми, а не як сукупності стилістичних запозичень. Уперше в єдиному аналітичному полі зіставляються принципи орнаментальності, інтертекстуальної “колажності” та іконографічної повторюваності з драматургією опер Франца Шрекера. Робота уточнює статус музичного модерну, демонструючи його самостійність і концептуальну значущість у структурі європейської культури початку ХХ століття.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави розглядати оперний югендстиль не як периферійне чи перехідне явище в історії музичного мистецтва, а як внутрішню цілісну художню модель, у якій сконцентровано основні естетичні напруження модерну. Його специфіка виявляється в особливому способі організації художньої матерії: стилізація постає не як поверхнева імітація або формальний жест, а як універсальний механізм смислотворення, за допомогою якого композитор

конструює багатоплановий простір культурної пам'яті. Через звернення до природи, до історичних стилів, до міфологічних і символічних структур модерн формують автономну естетичну реальність, у якій декоративна оболонка стає носієм глибинної віталістської енергії.

Ключові слова: естетика модерну, стиль, опера, музичний театр, югендстиль, Франц Шрекер, стилізація, інтертекстуальність, орнаментальність, філософія життя, діонісійський початок, оперна драматургія.

Tan Kongbo, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Franz Schreker and his artistic and aesthetic views in the context of the development of early 20th-century musical theatre

The aim of this study is to identify the specific features of operatic Jugendstil as an artistic system grounded in the principles of stylization, iconographic recurrence, and intertextual synthesis, as well as to determine the place of Franz Schreker's operas within the broader context of pan-European modernist aesthetics. **The methodological framework** of the research is interdisciplinary in nature. It incorporates methods of historical and cultural analysis that enable the correlation of operatic texts with the philosophical and artistic tendencies of the period; structural-intonational analysis aimed at revealing the principles of thematic organization and stylistic "dissonance"; elements of semiotic and iconographic approaches that elucidate recurrent motifs (beauty, youth, femme fatale, nature, mask); a comparative-typological method that facilitates the juxtaposition of musical modernism with its visual and literary manifestations; as well as a hermeneutic interpretation oriented toward uncovering the multilayered semantic structure of the artistic text.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive consideration of operatic Jugendstil as an integral artistic paradigm rather than a mere aggregate of stylistic borrowings. For the first time, the principles of ornamentality, intertextual "collage-like" construction, and iconographic recurrence are examined within a unified analytical framework in relation to the dramaturgy of Franz Schreker's operas. The study refines the status of musical modernism, demonstrating its autonomy and conceptual significance within the structure of European culture at the beginning of the twentieth century.

Conclusions. The conducted research provides grounds for interpreting operatic Jugendstil not as a peripheral or transitional phenomenon in the history of musical art, but as an internally coherent artistic model in which the principal aesthetic tensions of modernism are concentrated. Its specificity manifests itself in a particular mode of organizing artistic material: stylization appears not as superficial imitation or a merely formal gesture, but as a universal mechanism of meaning-making through which the composer constructs a multilayered space of cultural memory. Through engagement with nature, historical styles, and mythological and symbolic structures, modernism forms an autonomous aesthetic reality in which the decorative surface becomes the bearer of a profound vitalistic energy.

Key words: aesthetics of modernism, style, opera, musical theatre, Jugendstil, Franz Schreker, stylization, intertextuality, ornamentality, philosophy of life, Dionysian principle, operatic dramaturgy.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення оперного модерну в контексті міждисциплінарної художньої панорами межі XIX–XX століть. Попри стійкий інтерес до феномену модерну в мистецтвознавстві, музична складова цього явища й дотепер осмислюється фрагментарно, а опера як синтетичний жанр рідко розглядається як простір концентрації його стильотворчих принципів. Особливої гостроти набуває питання співвідношення декоративності та глибинної віталістської енергії модерну, статусу стилізації як світоглядного принципу й характеру інтертекстуальних механізмів, що формують поліфонічне художнє поле епохи. У цій перспективі оперна творчість Франца Шрекера постає ключовим матеріалом для виявлення внутрішніх суперечностей югендстилю, його естетичної утопії та прихованої діонісійської напруженості.

Додаткової значущості роботі надає сучасна дослідницька ситуація: повернення інтересу до забутих або ідеологічно маргіналізованих постатей раннього модернізму потребує нових методологічних інструментів. Аналіз оперного югендстилю крізь призму філософії життя, естетики орнаменту, інтертекстуальності та іконографії дає змогу поглибити уявлення про художню логіку епохи й уточнити місце музичного модерну в загальноєвропейському культурному процесі.

Мета роботи полягає у виявленні специфіки оперного югендстилю як художньої системи, заснованої на принципах стилізації, іконографічної повторюваності та інтертекстуального синтезу, а також у визначенні місця опер Франца Шрекера в контексті загальноєвропейської естетики модерну. **Методологічна основа роботи** має міждисциплінарний характер. Використовуються методи історико-культурного аналізу, що дають змогу співвіднести оперні тексти з філософськими й художніми тенденціями епохи; структурно-інтонаційний аналіз, спрямований на виявлення принципів тематичної організації та стильового “дисонансу”; елементи семіотичного та іконографічного

підходів, які розкривають усталені мотиви (краса, юність, *femme fatale*, природа, маска); порівняльно-типологічний метод, що забезпечує зіставлення музичного модерну з його візуальними та літературними проявами; а також герменевтична інтерпретація, орієнтована на розкриття смислової багатшаровості художнього тексту. Особливу увагу приділено категорії стилізації як формотворчому й світоглядному принципу. **Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному розгляді оперного югендстилю як цілісної художньої парадигми, а не як сукупності стилістичних запозичень. Уперше в єдиному аналітичному полі зіставляються принципи орнаментальності, інтертекстуальної “колажності” та іконографічної повторюваності з драматургією опер Франца Шрекера. Пропонується інтерпретація стилізації не як вторинного явища чи еkleктичного прийому, а як глибинного механізму смислоутворення, у якому декоративна поверхня приховує віталістську енергію й діонісійську напруженість. Робота уточнює статус музичного модерну, демонструючи його самостійність і концептуальну значущість у структурі європейської культури початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Опера спадщина Франца Шрекера аж до перших повоєнних років і початку 1920-х років виявляє стійкі, розгорнуті форми освоєння художньої мови модерну. У його партитурах і драматургічних моделях модерн постає насамперед як навмисне посилення естетичного принципу – як своєрідна гіпертрофія «краси» й художньої самоцінності, що супроводжується прагненням до міфологізації матеріалу та символістського способу його прочитання. Звідси постає декоративно-чуттєве середовище творів, насичене напруженою еротичною енергетикою, а водночас і особлива трактовка ідеї синтезу мистецтв, де музично-драматична цілісність незмінно підтримується підвищеною значущістю зорового, візуально-об'язного аспекту.

Якщо звернутися вже до ранніх опер, стає очевидним, що їхній художній простір вибудовується не на єдиній стилістичній «монолітності», а на багатшаровій взаємодії різнорідних пластів. Міжстильовий і міжтекстовий діалог у Шрекера відзначається

розгалуженістю й внутрішньою неоднорідністю: в одному полі поєднуються імпульси романтичної традиції та сигнали сучасних художніх течій. Саме тут формується характерний для нього плюралізм – здатність утримувати в межах одного твору елементи, які за логікою «класичного» стильового мислення могли б сприйматися як несумісні. Поєднання «неспіввідносного», зіткнення різних інтонаційних, літературних і естетичних кодів стає сталою ознакою як його музичних, так і словесних текстів.

У цьому сенсі естетика модерну виявляється особливо продуктивною для розуміння шрекерівського методу, оскільки сам модерн тяжіє до стилізації, парафрази, гри алюзій і, у низці випадків, до прямого цитування. У його художньому просторі вже формується інтертекстуальна установка, що згодом осмислюватиметься як один із принципів постмодерністського діалогу: єдиний текст здатен включати об'єкти, що належать до різних історичних епох і культурних традицій, провокуючи множинність асоціацій і складні накладання смислів. Саме тому розмова про багатозначність неминуче стає центральною для будь-якого дослідника модерну: вона постає не зовнішнім ефектом, а фундаментальною властивістю самого стилю.

Показово, що неоднозначність починається вже на рівні його номінацій, які різняться залежно від національного контексту й культурного середовища. В Англії він був відомий як *Modern Style*, у Франції та Бельгії – *L'Art Nouveau*, в Італії – *Stile Liberty* (за прізвищем власника торгового дому, що поширював художню й декоративно-ужиткову продукцію модерну), у Німеччині – *Jugendstil* (за назвою журналу «*Jugend*» – «Юність», який виходив у Мюнхені з 1896 року), в Австрії – *Sezessionstil* (за назвою об'єднань художників). Уже ця багатоіменність фіксує розшарування феномена й неможливість звести його до єдиної формули.

Подальші розбіжності стосуються не лише термінології, а й самої естетики модерну, меж його художнього існування та характеру його взаємин із суміжними напрямками – пізнім романтизмом, символізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом тощо. Тут виявляються позиції, іноді прямо протилежні одна одній, адже вироблення єдиних критеріїв «належності» до стилю

наштовхується на принципову варіативність форм модернового самовизначення. Ці форми різняться не лише в національних версіях і в різних видах мистецтва, а й у межах однієї школи, одного художнього роду (чи то живопис, ужиткове мистецтво, архітектура тощо), а також в індивідуальних практиках різних митців. Спроба визначити модерн як цілісний стиль неминуче стикається з його внутрішньою множинністю та рухливістю естетичних меж. На цьому тлі особливо виразно звучить точка зору, згідно з якою музика виявилася для модерну середовищем лише часткового, фрагментарного саморозкриття: стверджується, що він проявив себе в окремих жанрових зонах (передусім у ліриці), у малих формах, не виробивши власної специфічної мови (як, зрештою, і літературний модерн) [2].

У цьому відношенні оперна творчість Франца Шрекера стає особливо вдячним матеріалом: вона дає змогу побачити, як модерн функціонує не у вигляді абстрактної етикетки чи зовнішньої «декоративності», а як складний механізм смислотворення, у якому естетизація, міфологізація, інтертекстуальні зв'язки й синтетична роль зорового начала збираються в напружену, багат шарову художню систему. Водночас для розуміння естетичних координат шрекерівського театру принципово важливо враховувати інтелектуальний і духовний клімат епохи модерну. Парадоксальність ситуації полягала в тому, що митці нового стилю, гранично свідомо й навіть раціонально вибудовуючи мову та формальну організацію твору, у змістово-світоглядному вимірі спиралися на імпульси іншого порядку – ірраціональні, інтуїтивні, віталістські. Зрозуміло, що не може йтися про пряме тотоження філософської доктрини й художнього напрямку: їхні взаємозв'язки опосередковані, складні та не зводяться до лінійної моделі впливу. Спільність імпульсів і ідей постає не лише з запозичень, а з подібності соціокультурних передумов. Водночас кількість перекличок і структурних аналогій між філософією життя та естетикою модерну видається доволі значною.

Якщо тимчасово абстрагуватися від суто стильових класифікацій, на перший план виходить психологічний аспект: мерехтіння й струмування, декоративна оболонка жіночого образу

приховують внутрішній натиск природної сили. Крізь витончену поверхню проступає інстинкт, чуттєва експресія, стихійна енергія, що підпорядковує собі драматургічний розвиток. Ця енергія може бути завуальованою, проте вона незмінно присутня як джерело напруження.

Естетична утопія модерну схильна шукати красу й радість життя не «за явленнями», як учить Ніцше [1], а безпосередньо в самих явищах, що нерідко призводить до домінування декоративного начала й порушення рівноваги. Водночас саме в цьому напруженні виявляється одне з глибинних протиріч модерну: витіснена «підпочва» проривається крізь орнаментальні вигини форми, і тоді заявляє про себе діонісійська стихія. Нехай вона не досягає тієї філософської потуги й трагічної експресії, що властива ніцшеанському слову, її присутність відчутна як прихований імпульс. Ніцше, «посвячений і учень свого бога» [1], оплакуючи втрату діонісійського світовідчуття, передчував його повернення. Модерн із усією своєю декоративною утопією та прихованим віталістським напруженням став одним із можливих відповідей на цей виклик.

Проблематика стилізації посідає в естетиці модерну одне з ключових місць і охоплює найрізноманітніші художні практики. Саме поняття трактується гранично широко, виходячи за межі технічного прийому й набуваючи характеру світоглядної установки. Не випадково багато дослідників визначали югенд-стиль як «стилізуючий стиль», підкреслюючи його внутрішню спрямованість на перетворення форми через свідому переробку вихідного матеріалу. У пластичних і декоративно-ужиткових мистецтвах, де первісно формується ідея панестетизму, стилізація стає всеосяжним принципом організації художнього середовища. Через неї відкривається перспектива естетичного переустрою простору людського буття, а взірцем для цього нового стилю постає сама природа – світ живих і рослинних форм. Звивисті лінії орнаменту раннього Ар Нуво, динаміка витягнутих, немов «проростаючих» композицій, характерна плинність графічних контурів – усе це свідчить про культ органічної форми. Більше того, як зазначається в дослідницькій літературі, шану-

вання природних структур проникає навіть у сферу архітектурного мислення.

Поряд зі зверненням до природи модерн активно розробляє й інший тип стилізації – переробку історично сформованих художніх стилів. Їхні форми й прийоми включаються в новий контекст, де зазнають трансформації й підпорядковуються іншим закономірностям. Подібне переосмислення має характер вільного й органічного синтезу, принципово відмінного від еклектичного механічного запозичення, а стилізація в модерні передбачає пошук фундаментальних рис першоджерела, тимчасове дистанціювання від нього й спробу через зовнішню характеристику передати його внутрішню цілісність після розкриття структурного «секрету». Йдеться не про копіювання, а про реконструкцію смислової моделі в новому художньому полі.

У музичному мистецтві обидва типи стилізації виявляються лише в найзагальнішому вигляді, оскільки специфіка звучної матерії відмінна від пластичних мистецтв. Перший варіант можна співвіднести з характерним для оперного модерну ухиленням від сучасної соціальної проблематики та з тяжінням до умовних, естетично сконструйованих світів. Звідси інтерес до міфу, казки, містеріального сюжету, до подій далеких епох, віддалених від сучасності історичною дистанцією. Другий варіант – звернення до історичного або авторського стилю – у музиці нерідко набуває форми quasi-цитати. Тематизм, вибудований за моделлю впізнаваного прообразу, може сприйматися як прихована цитата завдяки високій концентрації характерних ознак. Подібна стратегія передбачає не відтворення, а преображення моделі.

Композитор використовує її як символічну форму, що несе культурну пам'ять, і поміщає в інший контекст, створюючи навмисний стильовий «дисонанс». В «Алкесте» Веллеса заключний хор, позначений як «пеан», витриманий у чистій діатоніці (As-dur, потім Des-dur, причому єдиний раз у партитурі виставлено ключові знаки тональності), різко контрастує з політонаційним, насиченим дисонансами гармонічним середовищем усієї опери. У «Саломее» Р. Штрауса хоральна тема Іоканаана функціонує подібним чином, виокремлюючись у інтонаційно

контрастному оточенні. Такий стильовий розрив посилює драматургічне напруження й загострює конфлікт.

Найпоследовніше й найвинахідливіше втілення подібної техніки виявляється у Франца Шрекера. Схильність поєднувати в межах одного твору елементи, традиційно сприймані як несумісні – зокрема, веристську інтонацію, ремінісценції Дебюссі та відгомони «томління» з вагнерівського «Тристана», – укорінена в самій логіці його художнього мислення. Критика неодноразово дорікала композиторові еkleктизмом і вторинністю. Німецькі музикознавці, характеризуючи особливості тематичної роботи й формотворення в його операх, часто вдаються до терміна «колаж» [3]. У процесі творчої еволюції композитора колажна техніка ускладнюється, стаючи дедалі тоншою й багат шаровішою; у пізніх творах вона наближається до межі полістилістики, де різні елементи зберігають автономію, але формують цілісну драматургічну тканину. Попри допустимість паралелей між музичним модерном і його проявами в інших мистецтвах, їхня природа залишається різною, що потребує обережності в узагальненнях. Загальні принципи потребують конкретизації через аналіз музичного матеріалу, і тому проблема інтертекстуальних взаємодій буде детально розглянута в спеціальних розділах, присвячених операм Франца Шрекера.

Для включення оперного югендстилю до ширшої художньої панорами модерну необхідні відчутніші зіставлення. Одну з таких можливостей надає сфера тематики й сюжетів, що в мистецтвознавстві визначається поняттям «іконографія» [3]. Нехай теми й мотиви не є головними носіями стильотворчих механізмів модерну, проте вже в самому їх виборі виразно виявляється естетичний вектор епохи, її інтонаційний «дух». Повторюючись у різних національних культурах і в різних художніх медіумах, ці іконографічні елементи утворюють своєрідний орнамент, у якому окремі деталі складаються в складний, багатофігурний візерунок модерну.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави розглядати оперний югендстиль не як периферійне чи перехідне явище в історії музичного мистецтва, а як внутрішньо цілісну художню

модель, у якій сконцентровано основні естетичні напруження модерну. Його специфіка виявляється в особливому способі організації художньої матерії: стилізація постає не як поверхнева імітація або формальний жест, а як універсальний механізм смислотворення, за допомогою якого композитор конструює багатшаровий простір культурної пам'яті. Через звернення до природи, до історичних стилів, до міфологічних і символічних структур модерн формує автономну естетичну реальність, у якій декоративна оболонка стає носієм глибинної віталістської енергії.

Аналіз засвідчив, що в музичному театрі початку ХХ століття відбувається радикальне переосмислення співвідношення форми й змісту. Декоративність, орнаментальність, «іризуюча» плинність образів не означають втрати драматургічної напруженості; навпаки, вони стають засобом концентрації внутрішнього конфлікту. За вишуканою стилістичною поверхнею проступає напружена взаємодія аполлонічного й діонісійського начал, де краса поєднується з тривогою, юність – із передчуттям руйнування, а естетична гармонія – з відчуттям прихованого розпаду. У цьому контексті модерн постає як форма художньої відповіді на кризу раціоналістичної картини світу та на втрату сталих ціннісних підвалин.

Особливе місце в цій системі посідає оперна творчість Франца Шрекера, у якій принципи югендстилю досягають граничної концентрації. Його художнє мислення ґрунтується на поєднанні різнорідних стильових пластів, на свідомому введенні інтонаційного й гармонічного «дисонансу», на використанні quasi-цитатних структур як носіїв культурної пам'яті. Подібна колажність не зводиться до еkleктики; вона відображає фундаментальну властивість модерну – прагнення утримати множинність у межах єдиного художнього поля. Смісл народжується не з однорідності, а з напруженого співіснування різних кодів.

Іконографічна повторюваність мотивів – краси, юності, *femme fatale*, природи як живої стихії – об'єднує музичний театр із живописом і літературою модерну, формуючи спільний символічний простір епохи. Водночас музичний матеріал трансформує ці мотиви, надаючи їм інтонаційної й драматургічної гли-

бини. Музика не ілюструє візуальні архетипи, а переосмислює їх, переводячи в динаміку звукового часу й створюючи особливий тип художньої рефлексії.

У підсумку оперний югендстиль постає як феномен, у якому декоративна естетика й філософська проблематика не протиставлені, а взаємозумовлені. Він не усуває суперечностей модерну, проте утримує їх у стані продуктивного напруження. Через стилізацію, інтертекстуальність і орнаментальну організацію матеріалу розкривається складна картина світу, де життя осмислюється як ірраціональна сила, що проривається крізь культурні форми. Саме в цьому напруженні полягає історична значущість і художня самотність оперного модерну.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Hollander H. Musik und Jugendstil. Zürich–Freiburg : Atlantis Verlag, 1975. 143 s.
2. Lennig W. Der literarische Jugendstil. *Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 368–375.
3. Schreker F. Mein Charakterbild. *Anbruch*. 1921, III/7. S. 128.

REFERENCES

1. Hollander, H. (1975) Musik und Jugendstil. Zürich–Freiburg: Atlantis Verlag. 143 s. [in German]
2. Lennig, W. (1971) Der literarische Jugendstil. *Jugendstil / hrsg. v. J. Hermand*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 368–375. [in German]
3. Schreker, F. (1921) Mein Charakterbild. *Anbruch*. 1921, III/7. S. 128. [in German]

Дата першого надходження статті до видання: 07.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025