

УДК 78.03

*О. Муравская***ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ ОПЕРЫ
Э. ХУМПЕРДИНКА «ГЕНЗЕЛЬ И ГРЕТЕЛЬ»
И ТРАДИЦИИ НЕМЕЦКОГО БИДЕРМАЙЕРА**

Статья посвящена анализу жанрово-стилевых, образно-смысловых аспектов оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель», которые рассматриваются в русле художественных традиций немецкого бидермайера.

Ключевые слова: немецкая опера, романтизм, бидермайер, «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка.

«Остроумный музыкальный сказочник, один из родоначальников разновозрастной детской сказочной оперы в Германии, консервативный приверженец вагнеровской музыкальной драмы... последователь байройтского Маэстро и при этом яркий жанровый селекционер, изобретатель прогрессивного вокально-декламационного стиля *sprechgesang* и, соответственно, новой разновидности мелодрамы ...: все это — Энгельберт Хумпердинк» [2, с. 7]. Такую исчерпывающую характеристику дает выдающемуся немецкому композитору рубежа XIX — начала XX ст. исследователь Л. В. Лютко. Современник великого Р. Вагнера, усвоивший благодаря творческому общению и дружбе с последним многие аспекты его стиля, Э. Хумпердинк вместе с тем не стал его эпигоном, но сумел найти свой собственный путь в искусстве, сохранив при этом творческую индивидуальность.

Отечественная библиография, посвященная данному автору, ничтожно мала. Едва ли ни единственным исследованием можно считать цитированную выше кандидатскую диссертацию Л. В. Лютко «Оперное творчество Э. Хумпердинка: жанрово-драматургические решения, специфика претворения национальных традиций» (Киев, 2013), которую можно рассматривать на уровне первого в отечественном музыкознании обобщения поэтики музыкального театра данного автора. Малоисследованность его творчества в русле жанрово-стилевых исканий немецкой культуры указанного периода, в частности наиболее популярной его оперы «Гензель и Гретель», в сочетании со сценической востребованностью данного произведения в современной исполнительской практике обуславливает актуальность темы данной статьи. Ее предмет ориентирован на выявление жанрово-сти-

левой специфики названного сочинения в контексте традиций немецкого бидермайера, выступающего на уровне одной из стиливых «доминант» культуры Германии XIX ст. наряду с романтизмом.

Романтизм, запечатлевающий конфликт между индивидом и миром, бесконечное динамичное стремление к новому, по мнению Л. Уланда, расценивается как «мистическое проявление... духа в образе... очеловечивание божественного... предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом» (цит. по: [5, с. 84]). Бидермайер, приходящий на смену «бурным» духовно-эстетическим поискам романтиков в качестве их своеобразного антипода и одновременно восприимчика, расценивается в современном искусствоведении как воплощение высокой духовной значимости повседневного, мирского, как «быт, пронизанный религиозностью», в котором каждая составляющая приобретает сакральный смысл принадлежности к Вселенскому. Сказанное дает возможность расценивать бидермайера во всем разнообразии художественных проявлений, в том числе и музыкальном, на уровне немецкой «модели» патриархальной культуры.

Творческий путь Э. Хумпердинка и по жанрово-стилевым, и образно-смысловым параметрам соотносим с обозначенными выше явлениями немецкой культуры XIX ст. Романтическая сторона его наследия, сопряженная с вагнеровской музыкально-театральной традицией, получила освещение в упоминавшейся выше работе Л. В. Лютько, в то время как бидермайеровская стиливая составляющая творчества композитора остается пока вне поля зрения исследователя.

Деятельность Э. Хумпердинка, как уже отмечалось, с одной стороны, тесно сопряжена с биографией и творчеством Р. Вагнера, с которым его связывали годы творческого общения (на уровне «учитель — ученик»). Э. Хумпердинк также участвовал в подготовке постановки вагнеровского «Парсифаля». Наконец, в течение некоторого времени он выступал в роли музыкального наставника Зигфрида Вагнера.

Музыкально-театральное наследие Э. Хумпердинка в большей степени соотносимо с тремя направлениями немецкой оперы, популярными в XIX в., — народной оперой (Volksoper), комической оперой и ее волшеббно-сказочным аналогом. Их типология так или иначе представлена в наиболее известных сочинениях композитора — опере «Гензель и Гретель» (1894), в детском Liederspiel «Семеро козлят» (1895), в сказочной опере «Спящая красавица» (1902), а также в «волшеббно-сказочной музыкальной драме» «Королевские дети» (1910).

Объединяет названные произведения глубокий и разносторонний интерес композитора к детской опере, к образам детства, к сказке, интерпретированной в традициях немецкой мифологической школы и, прежде всего, братьев Гримм. По мнению Л. В. Лютько, Э. Хумпердинк «...стал одним из тех немногих, одним из первых композиторов, который «спустился с небес» запутанно-возвышенных мифов, отказавшись от них в пользу незатейливой и понятной «доброй» немецкой сказки. Его оперы послужили импульсом к возрождению сказочного жанра в немецком оперном искусстве конца XIX века» [2, с. 19]. Риторика цитируемого исследователя, с одной стороны, фиксирует очевидную дифференциацию поэтики вагнеровского театра и опер Э. Хумпердинка: различия специфики масштабных драм-эпопей Р. Вагнера и сказочных опер Э. Хумпердинка очевидны. С другой стороны, не следует забывать, что творчество данных авторов имеет общий генезис, истоки которого восходят к немецкой фольклорно-эпической традиции, ставшей предметом детального изучения и творческой интерпретации в культуре Германии XIX ст., начиная с деятельности йенских и гейдельбергских романтиков и, в частности, братьев Гримм. Труды последних по истории немецкой мифологии во всем разнообразии ее проявлений, а также собрания немецких сказок, легенд и преданий во многом составили сюжетно-смысловой базис как оперных сочинений Э. Хумпердинка, так и Р. Вагнера. Известно, что последний в период работы над «Лоэнгрином» и «Тангейзером» активно изучал «Немецкие сказания» братьев Гримм как один из важнейших источников, фиксировавших германский эпос. Сказанное дает возможность констатировать, что творчество названных авторов, равно как и их предшественников и современников, развивалось во взаимосвязи с концепцией немецкой мифологической школы, в соответствии с которой «мифология являлась первичным материалом для всякого искусства», «ядром, центром поэзии». По мнению Я. Гримма, именно «из мифа в процессе эволюции возникли сказка, эпос, легенда». «Переноса на изучение фольклора методологию сравнительного языкознания, Гриммы возводили сходные явления в области фольклора разных народов к общей для них древнейшей мифологии, к некоему «прамифу». По их мнению, исконные мифологические традиции особенно хорошо сохранились в немецкой народной поэзии» [3].

Подобная позиция оказалась достаточно близкой и для немецких оперных композиторов XIX ст., в том числе и для Р. Вагнера и

Э. Хумпердинка. При этом первый из них в ходе реализации своих реформаторских идей обращался к немецкому эпосу во всем богатстве и масштабности его проявлений, в то время как Э. Хумпердинк апеллировал более к сказке как эпосу малых форм, в котором, тем не менее, сконцентрированы важнейшие архетипы немецкой культуры в буквальном соответствии с бидермайеровским принципом запечатления «больших», духовно значимых тем «малыми» средствами.

Сопряженность духовно-эстетических принципов творчества братьев Гримм с бидермайером во многом обусловлена и временем, на которое приходится расцвет деятельности собирателей и хранителей немецкого эпоса — эпохой Реставрации, традиционно соотносимой именно с эпохой бидермайера. Одновременно немецкие народные сказки, собранные и систематизированные братьями Гримм и обретшие благодаря им общеевропейскую, а позднее и мировую известность, фиксировали важнейшие качества немецкого национального самосознания. З. Е. Фомина, исследуя этнокультурные особенности немецкого национального характера в сказочном дискурсе братьев Гримм, точнее, в наименованиях сказок, особо выделяет их «генеалогические» и «артефактные» «наречения». Первые «отражают культ генеалогического (семейного, родственного) Древа и наглядно подтверждают значимость таких важных понятий для немцев, как Семья, Дом, Очаг, Чада, Домочадцы», в то время как вторые связаны с «культивированием предметов быта простых людей», с любовью к Порядку как важнейшей категории немецкого национального самосознания» [7, с. 29, 33]. Выделенные качества составляют духовно-смысловой базис и культуры бидермайера как немецкой «модели» патриархальной культуры.

Показательным в связи с этим выступает и общее наименование сказочного собрания братьев Гримм — «Детские и домашние сказки», в число которых входит и «Гензель и Гретель», послужившая сюжетной основой для одноименной оперы Э. Хумпердинка (см. ниже). Оно имеет не только узконаправленный (для детей), но и более широкий контекст, поскольку «народ для Якоба Гримма — ребенок в биогенетическом смысле. Детская правда — это правда старого человека, ибо начало каждого отдельного человека стоит на одной линии с началом народа. Поэтому «народный» и «детский» — синонимы... Сборник создавался не для детей, но им адресуется» [4, с. 78]. Подобная ориентация сказочного собрания на особое понимание-толкова-

ние феномена детства и его взаимосвязь с различными поколениями социума во многом связана также и с воспитательной ролью данного цикла, что также позволяет соотнести его с типологическими качествами культуры бидермайера. Для последнего данный аспект выступал существенным фактором этического осмысления Традиции как залога сохранения и наследования Мирового Порядка и его духовных законов, столь актуальных для Германии начала XIX ст. и ее национальной идеи.

Закономерным в этом плане выглядит стремление авторов к адаптации фольклорного материала к условиям современности при одновременном сохранении своей архетипической основы. Подобно гейдельбержцам, планировавшим охватить своей собирательно-фольклорной деятельностью «все немецкие земли, избрав при этом в посредники прежде всего учителей и проповедников, лозунгом гриммовских сказок стало стремление «превратить историю в современность через понятие о первичности природных растительных и животных символов...» [4, с. 42, 54]. Подобного рода ориентация авторов на немецкую бюргерскую духовно-этическую традицию в ее высоком понимании, соотносимая с бидермайером и апеллирующая к массовому читателю, выступала в XIX ст. одним из существенных средств сплочения немецкой нации и приобщения ее к вековым истинам отечественной культуры.

Сказанное подтверждает и творческий опыт Э. Хумпердинка, свидетельствующий уже на рубеже XIX–XX ст. об актуальности как культуротворческих идей братьев Grimm, так и жанрово-стилевой специфики немецкого бидермайера, что особенно очевидно в одном из наиболее известных его опусов — опере «Гензель и Гретель», созданной в 1894 г. Любопытно, что первоначальный замысел этого произведения (1890) был сопряжен с детским домашним спектаклем, связанным с Рождественскими торжествами в кругу семьи Э. Хумпердинка и его сестры. Лишь позднее композитор осуществил оркестровку фортепианной версии домашнего спектакля, которая получила высокую оценку Р. Штрауса (см.: [2, с. 80]).

Между сказкой братьев Grimm и ее оперной интерпретацией существуют определенные различия, что, впрочем, не умаляет глубинный духовный подтекст как фольклорного первоисточника, так и его музыкально-театральной обработки. Сюжет «Гензель и Гретель» в различных интерпретациях весьма распространен в фольклоре многих европейских народов. Данная бытовая сказка весьма интересна

прежде всего с точки зрения инициации как обряда «вхождения в статус взрослого». Обозначенный ритуал, по мнению многих фольклористов, «обычно совершался в лесу... На этом пути [инициации] героев ждет своеобразное умирание: в сказке Ведьма намеревается съесть детей, запекая их в пряники... После испытания они [дети] возвращаются к родителям как бы обновленными, с повзрослевшими душами. Важными становятся и характерные для этого периода мотив общения с природой... образ реки (как образ перехода в новую жизнь), возвращение домой с подарками — как символ их внутреннего обогащения» [2, с. 81].

Близкий вариант толкования архетипического символизма данной сказки дает в своем исследовании Анна Бену, видящая в ее сюжете описание процесса духовного взросления детей: «В сфере леса — сфере непознанного происходит взросление Гензеля-сознания и Гретель — прекрасной души. Сражаясь с проявлением тени личности в облике ведьмы, стремящейся их поглотить, дети учатся распознавать, что действительно пряничное, сладкое и что, облачаясь в сахар и мед, таит разрушение... Повзрослевшее логическое начало и эмоциональное теперь находят дорогу домой, но это уже освобожденный дом освобожденного сознания. Приобретшие опыт дети приносят домой сокровища неуязвимых ценностей... Сокровища ясности понимания происходящего, различения истинного от ложного, умения побеждать, трансформировать иллюзорное в своем пламенеющем печи-сердце в преобразующую свободу» [1, с. 365].

Архетипические корни данной сказки в полной мере ощущали и сами авторы собрания немецкого фольклора. В частности, Я. Гримм еще в 1815 г. в статье «Священный путь и священные столбы» указывает на связь сюжетных мотивов «Гензель и Гретель» как с античной, так и со средневековой мифологией: «Фаэтон, чтобы обозначить себе путь, расплыл раскаленный, тлеющий пепел, как дети в сказках — хлебные крошки, зерна и белый гравий, по которым они могли найти дорогу домой... Тот же мотив ... имеется в описании путешествия Макариоса Египетского в сад, посаженный магами-язычниками; он отмечает свой путь стеблями камыша» (цит. по: [4, с. 281]).

Оперная «интерпретация» данной сказки, представленная в одноименном сочинении Э. Хумпердинка, демонстрирует еще один вариант толкования ее образно-сюжетной основы, соотносимый не только с собственно поэтикой музыкального театра композитора, но и с обозначенными выше духовными и стилевыми основаниями

немецкой культурно-исторической традиции. В числе изменений, внесенных в анализированную оперную версию, можно выделить и более благополучные условия, в которых находятся дети (отсутствие мачехи), и введение новых персонажей — ангелов, Дремы, детей (финальная часть оперы), акцентирующих внимание на положительной образной сфере произведения.

Последняя существенно подкреплена усилением в образно-смысловой стороне произведения духовного, христианского фактора, который очевиден не только в качествах главных героев (Гензель и Гретель), олицетворяющих собой веру, добродетель, всепрощение, но и в определяющей идее всей оперы. «Квинтэссенцией положительного в образе детей и в опере в целом становится вложенная композитором в уста девочки религиозно окрашенная мораль сказки: «Чем труднее в жизни нам, тем Господь к нам ближе сам» [2, с. 85]. Обозначенная идея получает соответствующее интонационное запечатление в опере Э. Хумпердинка, апеллирующее не только к фольклорной, но и к немецкой протестантской богослужебно-певческой традиции. Об этом свидетельствует как ритмическая «выровненность» напева, так и его интонационная специфика, ориентированная на характерное мелодическое движение по звукам тонического трезвучия с опеванием квинтового тона. Подобного рода интонации показательны для целого ряда протестантских хоралов (см.: [9, № 55, 121, 267, 427, 390 и др.]), появление которых связано с именами Ганса Закса, Ф. Николаи, И. Вальтера и др. При этом большинство из них текстово сопряжено либо с образами пассионного цикла, либо с песнопениями, постулирующими протестантское понимание основ христианской веры и жизни, соотносимых со смыслом цитированной выше заглавной духовной идеи оперы Э. Хумпердинка. Отметим также, что подобного рода интонации находим и в ведущих темах «Легенды о Святой Елизавете» Ф. Листа, и в оркестровом вступлении вагнеровского «Парсифаля», в постановке которого, как указывалось выше, Э. Хумпердинк принимал непосредственное участие.

Хоральная тема в анализируемой опере композитора также выполняет роль важнейшего лейтмотива, появлением которого отмечены многие кульминационные разделы произведения. Велика его роль в увертюре, в рамках которой эта тема-символ выполняет функцию духовно-музыкального «обрамления» масштабной сонатной композиции. В I картине, звучащая в устах Гретель, она олицетворяет христианскую мораль, внушенную родителями, и тем самым отча-

сти протистоїть і одночасно доповнює тематизм, зв'язаний з образами шаловливого дитинства. В заключительних же тактах опери данна тема-хорал, представлена в ритмічному збільшенні, фактично об'єднує всіх учасників спектакля (і батьків, і дітей), символізуючи тим самим духовну зв'язь поколінь, приобщених до високих істин.

Обозначений тематизм складає також основу ще одного епізоду опери, визначивши її незвичайну популярність аж до сучасного часу. Річ йде про «Вечірню молитву» засипаючих в лісу дітей (II картина). Значимість цього епізоду в багатьох визначена не тільки очевидним відтворенням традицій хорального мелосу і принципів його гармонізації, але і введенням як словесної основи тексту з збірки німецьких пісень Й. фон Арніма і К. Брентано «Волшебний рог малючка» («Abends will ich schlafen gehn...»). Даний текст — молитва звернена до 14 ангелів-охоронців, призначених охороняти мирний сон дітей (см.: [8, с. 264]). Характерно, що в опері Е. Хумпердинка інструментальний варіант хоральної теми, згідно з текстом, буде «озвучувати» епізод шестнадцяти ангелів, введений безпосередньо після дитячої молитви. Згідно з висновками А. Науменко, сам текст «Вечірню молитву» потрапив в відомий пісенний цикл гейдельберзьких романтиків саме завдяки анонімній участі в його створенні братів Грімм. По словам Вільгельма Грімма, «ми обидва чули її від нашої служанки, а вона — від своєї бабусі» [4, с. 41].

Необхідно зауважити, що духовний зміст цитуваного фольклорного тексту зв'язаний також і з німецькою католицькою духовною практикою молитвенного звернення до 14 «Святих Помічників» (*Homo festivus*) [6], що виникла ще в XIV ст. В даному випадку 14 ангелів відносяться до відповідних і до 14 високо шанованих святих, більшість з яких зв'язано з раннім періодом християнської історії (III — IV вв.). Їх «колективне» шанування виражалося не тільки в відповідному святкуванні церковного календаря (8 серпня), але і в будівництві грандіозних храмових і монастирських архітектурних комплексів, серед яких найбільш відомими є базиліка Фірценхайліген (Баварія), а також монастир Ліхтенфельс (Верхня Франконія), оздоблений яким є вівтар 14 святих кисти Матиаса Грюневальда [10].

З урахуванням такої важливої духовно-інтонаційної і смислової генезиси проста і безхитра дитяча «Вечірня молит-

ва» из оперы Э. Хумпердинка оказывается сопряженной с вековыми традициями немецкой духовной культуры в соответствии с упомянутым выше бидермайеровским принципом запечатления «большого» в «малом». В конечном итоге символика данного эпизода выходит «за пределы» собственно сказочного повествования, вызывая тем самым широкий спектр иных аналогий-уподоблений: детей — с человечеством, леса — с жизненными испытаниями, искренней детской Молитвы — с духовным вектором, определяющим целеполагание и смысл земного пути человека.

Ключевая роль анализируемой темы хорала-молитвы в опере Э. Хумпердинка также определена тем, что ее интонационная основа является базисом также для иных тем, связанных с положительной образной сферой. Так, трезвучные обороты, только в ином жанровом «облачении», достаточно хорошо ощутимы и в скерцозном лейтмотиве Гензель и Гретель, объединяющем тематизм почти всей I картины, и в заключительном ликующем хоре детей, напоминающем юбилейный фигурированный хорал.

Очевидная опора композитора на типический и общезначимый пласт тематизма дополняется в «Гензель и Гретель» цитированием в I картине собственно немецких народных песен — «Suse liebe Suse, was raschekt im Stroh» и «Ein Mannlein steht im Walde ganz still und stumm», воспроизводящих, согласно наблюдениям D. Todea, дух и атмосферу гриммовской сказки [11, с. 62]. Одновременно базовые интонационные характеристики Гензель и Гретель представлены во множественных игровых сценках. «Зачастую темы их основаны на стилизации или опоре на детский фольклор (считалочки, дразнилки), что подчеркивает озорной, жизнерадостный характер брата и сестры... В таком ключе дети представлены уже при экспонировании (сцена построена на чередовании жизнерадостных песенно-танцевальных эпизодов и диалогов): ариозо Гретель: «*Чу, шуришит солома у нас под окном*» (песня-танец, состоящая из двух куплетов с оркестровым проигрышем). В подобном характере выдержаны и следующие эпизоды: дразнилка «*Прочь бука злой!*», песни-танцы: «*Чем грустить и тосковать*» и «*Я ногами: топ, топ, топ...*» (с припевом «Тра, ля, ля»)» [2, с. 84].

Доминирующее позитивное образно-смысловое качество оперы Э. Хумпердинка дополняется не только ее жанровой типологией, апеллирующей к опере-сказке, но и принципами драматургии. Антиномии реального и сказочного миров, Добра и Зла не носят здесь характер драматического противопоставления, поскольку тематизм

единственного в произведении отрицательного персонажа — Ведьмы — более ориентирован на жанровую сферу причудливой скерцозности. Определяющая идея «Гензель и Гретель» в конечном итоге более сосредоточена на процессах отмеченного выше духовного преобразования-инициации главных героев и акцентирования идеи позитивного семейно-гармонизирующего финала произведения, соотносимого с бидермайеровской художественной традицией.

Таким образом, анализ образно-смысловых и интонационно-драматургических составляющих оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» свидетельствует о существенной роли в ней стилевых традиций бидермайера, очевидных и в обращении к сказке, фиксирующей в малых формах архетипические качества немецкой культуры («большое» в «малом»), и в ее духовно-дидактической, морализующей направленности, и в апеллировании к образам детства, семейной тематике, и, наконец, в обращении к типическим, общезначимым формам музыкального выражения, ориентированным на фольклорную и богослужебно-певческую (хоральную) традицию, запечатлевающую в конечном итоге гармонию Божественного и Человеческого. По словам Луи-Огюста Сабатье, «создать миф, так сказать, осмелиться за реальностью здравого смысла искать более высокую реальность — это самый явный признак величия человеческой души и доказательство ее способности к бесконечному росту и развитию» [1, с. 5].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бену А. Танцующая с волками. Символизм сказок и мифов мира / А. Бену. — М.: Алгоритм, 2014. — 464 с.
2. Лютко Л. В. Оперное творчество Э. Хумпердинка: жанрово-драматургические решения, специфика претворения национальных традиций : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 — Музыкальное искусство / Л. В. Лютко. — К., 2013. — 277 с.
3. Мифологическая школа [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/769/Мифологическая_школа
4. Науменко А. Второе открытие гриммовских сказок / А. Науменко // Гримм Я., Гримм В. Сказки. Эленбергская рукопись 1810 г. с комментариями / пер. А. Науменко. — М.: Книга, 1988. — С. 9–95.
5. Панкова Е. А. «Новое средневековье» в эстетике немецкого романтизма / Е. А. Панкова // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2005. — № 2. — С. 80–86.
6. Святые помощники (угодники) [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : homofestivus.ru/14helpers.html

7. Фомина З. Е. Этнокультурные особенности немецкого национального характера в сказочном дискурсе братьев Гримм / З. Е. Фомина // Лингвострановедение: методы анализа, технология обучения: восьмой межвузовский семинар по лингвострановедению (Москва, 15–16 июня 2010 г.): сб. статей: в 2 частях / [отв. ред. Л. Г. Веденина]. — М.: МГИМО-Университет, 2011. — Ч. 2: Отражение национального характера в эпосе и народных сказках. — С. 31–65.
8. Achim von Arnim und Clemens Brentano. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Studienausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Heinz Rolleke / Achim von Arnim und Clemens Brentano. — Stuttgart: Kohlhammer, 1979. — Band 3. — 828 s.
9. Evangelisches Kirchengesangbuch. — Ausgabe für die Vereinigte protestantisch Christliche Kirche der Pfalz.
10. Fourteen Holy Helpers [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Fourteen_Holy_Helpers
11. Todea Diana. The Opera «Hansel und Gretel» by E. Humperdinck in the primary class / Diana Todea // Neue Didaktik. — 2009. — № 1. — P. 54–74.

Муравська О. В. Жанрово-стильові аспекти опери Е. Хумпердінка «Гензель і Гретель» і традиції німецького бідермайєра. Стаття присвячена аналізу жанрово-стильових, образно-сміслових аспектів опери Е. Хумпердінка «Гензель і Гретель», які розглядаються у річищі художніх традицій німецького бідермайєра.

Ключові слова: німецька опера, романтизм, бідермайєр, «Гензель і Гретель» Е. Хумпердінка.

Murawska O. V. Genre and stylistic aspects of opera E. Humperdinck «Hansel and Gretel» and traditions of German Biedermeier. The article analyzes the genre and style, imagery and semantic aspects opera by E. Humperdinck «Hansel and Gretel», which are discussed in the wake of the artistic traditions of German Biedermeier.

Keywords: German opera, Romanticism, Biedermeier, «Hansel and Gretel» by E. Humperdinck.

