

УДК 78.01/.03+782.1/784.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-6>**Пан Хао**

ORCID: 0009-0000-6970-5381

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
374701074@qq.com

ЦІННІСНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ РОМАНТИЗМУ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТЬ

Мета дослідження – розкрити змістовно-смісловий комплекс ціннісних домінант романтизму як чинників авторських стильових концепцій оперного твору в композиторській творчості постромантичної доби. **Методологія** дослідження спирається на комплексне використання системного та історико-стильового методів, лінгвістичних та літературознавчих підходів до явища смислової домінант, музикознавчого методу жанрово-стильового та цілісного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у вивченні оперної творчості німецьких композиторів кінця XIX – першої третини XX століть в аспекті її смислових домінант, що дозволяє визначити логіку історико-стильової динаміки ціннісного комплексу культури романтизму та принципи його концептуалізації в оперному мистецтві на прикладі творів Ф. Шрекера, Г. Пфіцнера, А. Берга, Ф. Бузона.

Висновки. В оперній творчості композиторів кінця XIX – першої половини XX століть виявляються такі ціннісно-сміслові домінанти романтизму як трансцендентна природа творчості, винятковість постаті митця, універсалізм романтичної свідомості, суперечливість світобудови та внутрішнього світу романтичного героя, тотожність суб'єктивного та об'єктивного. В якості смислових домінант романтизму – якщо останні розуміти як певні смислові структури, які виконують функції «налаштування» особистісної свідомості людини на сприйняття зовнішнього світу, знаходячись між людиною і реальністю. Вони мають вирішальне значення для формування авторських концепцій оперного твору у стильовому розмаїтті оперної творчості постромантичного періоду. Зазначений смисловий комплекс у різноманітності композиторських інтерпретацій виявляє значний семантичний потенціал та структуроутворюючі функції у музично-сценічній цілісності. Вивчення композиторської творчості у запропонованому аспекті є доцільним з точки зору розуміння змістовно-сміслових констант

оперного мистецтва, що сформувалися у творчості німецьких композиторів-романтиків і мали суттєвий вплив на подальші етапи розвитку німецької опери, стверджуючи неминучу цінність романтичних ідеалів для музичного мистецтва.

Ключові слова: романтизм, романтичний герой, ціннісний комплекс, смислова домінанта, опера, оперна творчість, авторська концепція, композиторський стиль.

Pang Hao, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Value-sense dominants of Romanticism in the opera of German composers of the late 19th and first third of the 20th century

The purpose of the study is to reveal the content-semantic complex of the value dominants of romanticism as factors of the author's style concepts of an opera work in the composer's work of the post-romantic era. **The research methodology** is based on the comprehensive use of systemic and historical-stylistic methods, linguistic and literary approaches to the phenomenon of the semantic dominant, and the musicological method of genre-stylistic and holistic analysis. **The scientific novelty** of the article lies in the study of the operatic work of German composers of the late 19th – first third of the 20th centuries in the aspect of its semantic dominants, which allows us to determine the logic of the historical-stylistic dynamics of the value complex of the culture of romanticism and the principles of its conceptualization in opera art using the examples of the works of F. Schrecker, G. Pfitzner, A. Berg, F. Busoni.

Conclusions. In the operatic work of composers of the late 19th and first half of the 20th centuries, such value-semantic dominants of romanticism as the transcendent nature of creativity, the exclusivity of the artist's figure, the universalism of romantic consciousness, the contradiction between the worldview and the inner world of the romantic hero, the identity of the subjective and objective are revealed. As semantic dominants of romanticism – if the latter are understood as certain semantic structures that perform the functions of «tuning» the personal consciousness of a person to the perception of the external world, being between a person and reality. They are of decisive importance for the formation of the author's concepts of an operatic work in the stylistic diversity of operatic work of the post-romantic period. The specified semantic complex in the diversity of composer interpretations reveals significant semantic potential and structure-forming functions in musical and stage integrity. The study of the composer's work in the proposed aspect is appropriate from the point of view of understanding the content-semantic constants of opera art that were formed in the work of German romantic composers. After all, they had a significant influence on the subsequent stages of the development of German opera, affirming the inevitable value of romantic ideals for musical art.

Key words: romanticism, romantic hero, value complex, semantic dominant, opera, operatic creativity, author's concept, composer's style.

Актуальність теми. У композиторській творчості XIX століття ідеї, проголошені філософією романтизму, знайшли різнобічного втілення, свідоцтвом чого є унікальні авторські концепції музичної творчості, народжені творчою свідомістю композиторів-романтиків, що була спрямована на розкриття духовного смислу Музики у різних її жанрово-стильових формах. Особливого значення в даному плані набуває оперне мистецтво, синтетична природа якого у повній мірі відповідала творчим устремлінням композиторів до злиття музики з життєвою реальністю (відповідно до постулату Ф. Шлегеля про зв'язок мистецтва з дійсністю як глибину суть романтизму [10]) та відтворенню в музично-театральній формі як «осередку етичних та естетичних культурних нормативів» [9, с. 182], універсальних смислів людського життя, що знаходили свого художнього втілення у стильовому розмаїтті романтичної опери, австро-німецької зокрема. У романтизмі як світоглядній системі поєдналися дійсність та ідеал, земне й піднесене, конкретне й абстрактне, історичність та універсальність. Враховуючи виняткове значення історизму як характерної ознаки романтичної свідомості, згідно з яким будь-яке явище у житті та мистецтві слід розуміти в історичному контексті, у смисловому вимірі розвитку першої ідеї [10], інтерес викликає оперна творчість композиторів поствагнерівського часу, яка формально належить добі модерну як новому етапу розвитку європейської музичної традиції, але фактично у нових художньо-стильових умовах постромантичного мистецтва продовжує «нарощувати» смисловий потенціал світоглядних позицій та образно-смислового комплексу романтизму, надаючи їм нового звучання та стильових форм в авторських концепціях оперного твору. І таким чином здійснювалася історична логіка розвитку «романтичної форми мистецтва» (за Г. Гегелем), в основі якої – «принцип внутрішньої суб'єктивності», який передбачає «...звернення до внутрішньої сутності духу і єднання з потаємним... та певних форм змісту і проявлення» [4, с. 232–233, 235], про що свідчать зразки оперної творчості таких авторів як Ф. Шрекер, А. Берг, Г. Пфіцнер, Ф. Бузоні тощо. Враховуючи той факт, що зазначений ракурс вивчення опер

німецьких композиторів не представлений в сучасному музикознавстві, українському зокрема, звернення до заявленої теми є актуальним в умовах сучасної оперно-виконавської практики, орієнтованої на ціннісні смисли музичної творчості.

Мета дослідження полягає у розкритті змістовно-сміслового комплексу ціннісних домінант романтизму як чинників авторських стильових концепцій оперного твору в композиторській творчості постромантичної доби.

Методологія дослідження спирається на комплексне використання системного та історико-стильового методів, літературознавчих підходів до явища смислової домінанти, музикознавчого методу жанрово-стильового та цілісного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Світоглядна система романтизму, яка визначала провідні тенденції мистецької практики від початку XIX століття, музичного мистецтва зокрема, відрізняється складністю та смисловою багатогранністю, що зумовлено устремліннями романтичної культури у різноманітних формах індивідуально-творчого вираження розкрити діалектичну природу буття, закладену у протиріччях духовного і матеріального, піднесеного і земного, божественного і людського, істинного та хибного, природного і культурного, гармонії і хаосу, прекрасного і потворного, унікально-творчого і банально-повсякденного. Дослідники романтизму стверджують, що романтизм складався як певний тип культури, який був різноманітно розроблений у різних галузях людської діяльності, і в цьому був близьким до таких передуючих історичних епох як Ренесанс, Класицизм та Просвітництво [2]. Саме різноманітність розуміння сутності романтизму як явища культури і певного стану європейської культурної свідомості визначила змістовно-сміслову неоднорідність їх характеристик, що виявляється при спробах науковців визначити головну ідею романтизму.

Так, літературознавці у якості такої домінуючої ідеї виокремлюють індивідуалізм і суб'єктивізм (П. Коган), ідеалізм (І. Замотін), творчість (Н. Берковський), мрію (Б. Мейлах), інтуїтивне пізнання дійсності (У. Фохт), «рух до нового, перехід, динаміка» (О. Михайлов), історики і культурологи називають «абсолютний

характер ідеалів при усвідомленні неможливості їх здійснення в даній дійсності» (А. Гуревич), прагнення до свободи» (Д. Чижевський), філософи – абсолютизацію людського суб'єкту та його розширення до космічних розмірів» (О. Лосев). Мистецтвознавче розуміння романтизму спирається на доволі широке трактування природи даного феномену, яка зумовлена певним типом мислення, що формував особливий тип життєвого укладу, морально-етичних та естетичних цінностей культури XIX століття та визначив характерні ознаки романтизму як стилю епохи. На думку багатьох мистецтвознавців, шлях до розуміння романтизму лежить саме через мистецтво, через те, що воно інтуїтивно повніше, цілісніше і раніше за інші форми пізнання охоплює і осмислює сутнісні проявлення життєвої реальності. Рефлексуючи цілісність конкретного буття культури, мистецтво дає можливість зрозуміти своєрідність типу культури, до якого воно належить [5].

У формуванні та розвитку музично-стильової парадигми романтичної опери XIX століття творчості німецьких композиторів належить виключне значення, адже саме у лоні німецького романтизму народжувалися фундаментальні ідейні настанови нового типу мистецької свідомості, які проголошували свободу творчого індивідуально-особистісного самовираження, загострене почуття національної самоідентичності, нове розуміння людини та світу, а також прагнення нових форм музичного мистецтва, які б могли повноцінно втілити смислову глибину романтичного світобачення.

Еволюція німецької романтичної опери в XIX столітті характеризується глибокими перетвореннями, починаючи від зародження та кристалізації її сюжетно-образної системи та музично-драматургічних параметрів, де успішно поєднуються елементи фольклорного колориту, містицизму та романтичного драматизму у творчості композиторів першої третини століття, – до вагнерівської реформаторської концепції *Gesamtkunstwerk*, яка втілила романтичні мрії композитора про музичний універсалізм, його розуміння ролі мистецтва і творця в історії і була здатна відтворити у синтетичній художній формі найскладніші

емоційні та філософські ідеї, що становлять суть романтизму. Новаторська позиція Р. Вагнера докорінно змінювала звичний тип оперного героя, що склався в оперному мистецтві попередніх епох: у його музичних драмах герої є не просто оперними персонажами, але, в першу чергу, носіями філософсько-етичних ідей, метафорою універсальних сил, що діють у світі, складними символічними архетипами, через які виражаються міфологічні, філософські та естетичні ідеї Gesamtkunstwerk. Герой вагнерівських опер втілює вічні архетипові мотиви – вибір між добром і злом, прагнення особистісної свободи, доленосність та найвищу цінність духовного відродження, що виступають у якості смислових домінант романтизму – якщо останні розуміти як певні смислові структури, які виконують функції «налаштування» особистісної свідомості людини на сприйняття зовнішнього світу, знаходячись між людиною і реальністю.

Спираючись на подібне розуміння домінанти як психологічного явища, лінгвісти та літературознавці визначають смислову домінанту як «...систему когнітивних і емотивних еталонів, які служать психічною основою метафоризації і вербалізації картини світу в тексті, в якому існує гомогенність лексичного плану, однорідність семантичного плану, і які можна визначити як операціональні моделі категоріальної структури індивідуального досвіду» [1]. Дана дефініція представляється доцільною для розуміння змістовно-смислових констант оперного мистецтва, що затвердилися у творчості німецьких композиторів-романтиків XIX століття і мали суттєвий вплив на подальші етапи розвитку німецької опери, стверджуючи неминучу цінність романтичних ідеалів для музичного мистецтва.

Примітним у контексті міркувань про структуроутворюючі властивості смислової домінанти є висловлювання Ф. Бузоні, на творчість якого вплив німецької музичної традиції виявився вирішальним у органічній єдності з італійським коренем його композиторського стилю: «Вільним народилося музичне мистецтво, і доля його – стати вільним», – стверджував він у своєму «Ескізі нової естетики музичного мистецтва», пояснюючи свою позицію щодо природи музичної творчості тим, що він розуміє

музичну мову як «інструмент» перекладу того, що є в принципі неперекладним і існує у «небесних чертогах Музики» [3]. Поняття перекладу, яке використовує Ф. Бузоні, дивовижним чином резонує, з одного боку, з функціональними значеннями смислової домінанти як структурної одиниці вербального тексту, яка визначає змістовну відповідність оригіналу індивідуально-авторського перекладу (категорія смислової домінанти є однією з головних у літературно-перекладацькій діяльності). З іншого – з думкою Ф. Ніцше про універсальну природу музики, яка «...ніколи не може бути засобом і служити тексту, але обов'язково бере гору над текстом...» [6, с. 257]. У такому контексті індивідуально-композиторський досвід композиторів постромантичної доби, у творчості яких виявляються ціннісно-сміслові маркери романтизму, можна розглядати з точки зору своєрідного «перекладу» класичної парадигми романтичного мистецтва в умовах актуальних духовних орієнтирів сучасності.

Подібне розуміння музичного мистецтва Ф. Бузоні ґрунтувалося на суб'єктивно-інтерпретативній природі музично-творчого процесу, основу якого складає авторське перетворення першоджерела за допомогою певної музичної технології, що забезпечує процес «втілення духу в тканину слова і музики, що звучить»; при цьому головною умовою такого успішного втілення на думку композитора виступає «необхідність витягти квінтесенцію з музичної культури минулого» [3]. Такими квінтесенціями, безумовно, виступають ціннісно-сміслові домінанти романтизму, які складають фундаментальні духовні засади європейського музичного мистецтва і не втрачають актуальності у різні історичні часи.

Відзначені творчі позиції Ф. Бузоні пояснюють його інтерес до фаустіанського сюжету, який часто називають «романтичним Євангелієм», та його оригінальної художньої реалізації в оперному жанрі: композитор вважав, що музичне мистецтво повинно звертатися лише до таких сюжетів, які не можуть існувати поза музичним світом, втрачаючи без музики повноту свого вираження та смислову глибину. До того ж Ф. Бузоні у своєму «Фаусті» (1916–1924) втілює власну концепцію музичного теа-

тру, основою якої була романтична ідея про духовно-етичний потенціал музичного мистецтва, що здатен активно впливати на слухача та стимулювати позитивні психологічні трансформації особистості, що сприяють її духовному перетворенню. Романтичний ген творчої концепції італійського композитора виявляється також і в його прагненні представити у власній музично-театральній версії історію доктора Фауста виключно в метафізичній смисловій площині, мінаючи будь-який реалізм сценічного вираження і, відповідно, виключає можливість використання музики в її ілюстративній функції – адже остання не відповідає художньо-комунікативній ситуації, що спрямована на «внутрішню роботу духу» [3] і має особливість відволікати сприйняття на зовнішні ефекти. Тому саме музична складова в опері Ф. Бузона як головний інструмент вираження змісту і смислу літературно-поетичного першоджерела стає основною метою оперного твору. Композитор трактує образ Фауста у романтичному ключі, як особистість, яка прагне духовних висот, але перебуває у кризовому становищі втраченості. Така характеристика відповідає типовому романтичному герою – людині, чий ідеальні уявлення не співпадають із реальністю. Концепт-образ Фауста у єдності та протистоянні з мефістофельським началом транслює ідею трансцендентної сутності світу, витоки якої кореняться у діалектичних постулатах німецького філософського ідеалізму, згідно з якими «все в єдиному і єдине є все» [10]. Що у свою чергу визначило і концепцію романтичного мистецтва, сформульовану Г. Гегелем: «Підносячись до себе, дух здобуває в самому собі ту об'єктивність, яку він марно шукав у зовнішній і чуттєвій стихії буття; він відчуває і знає себе у єднанні із самим собою. Це піднесення складає основний принцип романтичного мистецтва...» [4, с. 232–233].

Тема романтичного героя у всьому своєму смисловому розмаїтті та глибині часто звучить в операх німецьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть, утворюючи «шлейф» століття XIX у XX, ситуацію «домовляння» романтизму як навмисне доведення до граничної межі певної культурно-історичної традиції (у термінології О. Соколова [7]).

Ключова для романтизму тема художника-творця стала визначальною для оперної творчості Г. Пфіцнера, ім'я якого тривалий час перебувало у тіні слави своїх великих сучасників А. Шенберга, А. Берга, Р. Штрауса. У найбільш відомій його опері «Палестрина» (1917), яку сам композитор називав музичною легендою, затверджується ідея великої сили мистецтва і виключної ролі творчої особистості, що уособлена в образі Майстра поліфонічного мистецтва високого Ренесансу. Вільно трактуючи творчу біографію Палестрини, композитор створює узагальнений образ генія як охоронця великої традиції і вічних духовних цінностей мистецтва, але ціна такого життєвого вибору митця – самотність та життєва драма. Служіння гармонії та красі обертається у творі Г. Пфіцнера особистісною драмою, але глибоко символічна кульмінація «Палестрини» у першій дії (сцена з янголом, який відроджує сили головного героя) затверджує пафос служіння Музиці як найвищої духовної цінності життя (про що, власне, й йдеться в авторському епіграфі Г. Пфіцнера до опери: «поряд зі світовою історією йде безневинна і не забруднена кров'ю історія філософії, науки та мистецтва»). Драматична історія композитора Палестрини в музичній легенді Г. Пфіцнера втілює романтичні уявлення про тотожність суб'єктивного і об'єктивного у творчій натурі митця, адже «Я» і світ підлягають кінцевому поєднанню в процесі їхнього взаємопроникнення, інтуїтивного «відчуття» індивіду в об'єкті пізнання, що з найбільшою повнотою досягається у процесі творчості [8, с. 95].

Мабуть, не випадково Т. Манн відзначав винятковість оперного творіння Г. Пфіцнера, яке, на думку письменника «...у духовному і культурному сенсі є винятковою роботою, причому у вищій мірі німецькою, щось із області Фауста-Дюрера...» (14, с. 209). У своєму висловлюванні видатний письменник порівнює музичну образність опери Г. Пфіцнера з символічними для німецької культури образами, що персоніфікують романтичного героя, який переймається глобальними питаннями буття, а його власне існування ототожнюється із життям усього людства: особистісна свідомість такого героя звернена до

філософських, морально-етичних і суспільно-історичних проблем світу, долаючи межі індивідуально-суб'єктивного буття і затверджуючи величезний потенціал людського духу в пізнанні світу. Тобто, йдеться про романтичну свідомість, яку П. Гуревич визначав як особливий тип антропологічного мислення, що характеризується відчуттям причетності кожної окремої людини до усього людства і історії [5], а Новаліс розумів як головний чинник універсалізму творчої особистості митця: «Істинний поет всезнаючий; він справді всесвіт у малому заломленні» [8, с. 96].

Художник-романтик на думку Г. Гегеля прагне втілити в мистецтві не стільки зовнішні форми життя, скільки внутрішнє, духовне його світло, він шукає способи передати абстрактні, ідеальні смисли, що є самовираженням найвищого абсолюту [4], і тому лише та людська діяльність, яка свідомо спрямована на створення ілюзії, власне художня творчість, схоплює світ у його реальному бутті (за Ф. Ніцше [6]). Подібні сентенції є ключем для розуміння композиторського задуму опери Ф. Шрекера «Далекий дзвін» (1912), у якій ідея творчої свободи особистісного самовираження митця як провідна смислова домінанта романтизму визначає концепцію головного героя опери та її музично-драматургічне вирішення. Молодий музикант Фріц жертвує звичайним повсякденним життям, не знаходячи в ній гармонії, в ім'я творчості. Він відмовляється від коханої, сімейного життя, від звичайного людського щастя, тому що одержимий мрією про те піднесене і прекрасне, чого позбавлений реальний світ і метафорично позначено у назві опери як «далекий дзвін». Ф. Шрекер тонко розкриває психологію творчості як складного і суперечливого, напруженого процесу, який виснажує і не щадить ні творця, ні близьких до нього людей, – що є дуже співзвучним роздумам Ф. Шлегеля про трагічні наслідки екзистенціальної необхідності свободи самовираження як сутності романтичного героя. У романтичній філософії Ф. Шлегеля романтик часто опиняється у трагічній ситуації неможливості творчого самовираження у повсякденно-життєвій реальності, що складає смисловий лейтмотив романтичного мистецтва [10; 13].

Проблема творчої особистості та мистецтва в сучасному світі оформлюється у спеціальний тематичний напрямок оперного мистецтва з початку ХХ століття, визначивши один з його актуальних «концепційних вузлів» (у термінології Чень Сяо [9]), що отримав широкого розвитку в європейській *Künstleroper* – «опері про художника» [16], зразки якої присутні у творчості Г. Пфіцнера, П. Хіндемита, Е. Д'Альбера, Ф. Шрекера, Е. Кшенека та ін.

Зовсім інший образ романтичного героя представлений в опері Г. Пфіцнера «Бідний Генріх» (1890–1894), в основу якої був покладений однойменний віршований твір німецького мінезингера Гартмана фон Ауе, який у своїх творах оспівував куртуазні образи та християнські ідеали зречення та покаяння. Опера Пфіцнера перебуває під сильним впливом творів Р. Вагнера – драма спокути на основі середньовічної легенди стає сюжетно-смысловим ядром опери: лицар Генріх, що уражений невиліковною хворобою, має можливість зцілитися лише за умови добровільної жертвовної смерті незайманої дівчини. Завдяки тому, що він знаходить у собі сили перешкодити смерті невинної дівчини Агнес, лицар дивом зцілюється, але на відміну від драм спокути Р. Вагнера, в опері Г. Пфіцнера головний герой зцілюється не жертвою іншої людини, а в той момент, коли він відчуває муки іншої людини сильніше, ніж свої власні. Драматичні колізії музично-сценічної дії втілюють типову історію романтичного героя, який прагне внутрішньої гармонії у сповненому протиріч, боротьби і нерозгаданих таємниць оточуючому світі. Однак шлях Генріха до бажаної гармонії і духовної рівноваги є надзвичайно напруженим і драматичним: у його внутрішньому світі не просто змінюються певні почуття й переживання, психологічні стани, а відбувається справжня особистісна драма [17].

У художній концепції «Воцека» А. Берга (1914–1922) також міститься романтична смыслова домінанта, яка, в першу чергу, визначена літературно-драматичним джерелом опери, а по-друге пояснює музично-драматургічну логіку класичного зразку експресіоністського музичного театру. Процес екстеріоризації внутрішнього світу героїв опери, який майже у прямому сенсі кричить про жахливу несправедливість зовнішнього світу, про

страждання відкинутої цим світом людини, зумовлює деестетизацію музично-мовного вираження і деконструкцію музично-композиційної форми. Але, як і у п'єсі Г. Бюхнера, внутрішній світ Воцека розчавлений в гаморі нелюдського безглуздя і жорстокості, але він є справжнім. Але у музичному «перекладі» А. Берга сюжету драми Г. Бюхнера (за Ф. Бузоні), цілком антиромантична оперна естетика обертається «романтичним ефектом»: підкреслена дисгармонічність музичного вираження дивним чином провокує відчуття гарячої чуттєвості і чистоти живої істоти, яка намагається існувати в трагічних умовах людської зневаги. Музично-сценічне розгортання трагічної долі головного героя, з одного боку, руйнує гармонічне світовідчуття та його морально-етичні ідеали, але з іншого – затверджує головну цінність людського життя – залишатися людиною у будь-яких умовах, – яка закладена в музичному вираженні відчайдушного протесту і романтичного бунту душі Воцека проти *антилюдяності* (в цьому протиріччі партитури опери А. Берга іноді вбачають катарсис не через прилучення до божественної універсали, а через залучення до такої останньої людської пристрасті як бути людиною [16]). Подібні до «Воцека» зразки композиторської творчості дозволяють сучасним музикознавцям стверджувати, що «умовна смислова реальність, яку моделює й експлікує музичний твір, виявляється більш важливою та дієвою, а головне – більш справжньою та краще організованою, ніж так зване дійсне життя» [12, с. 35].

Наукова новизна статті полягає у вивченні оперної творчості німецьких композиторів кінця XIX – першої третини XX століть в аспекті її смислових домінант, що дозволяє визначити логіку історико-стильової динаміки ціннісного комплексу культури романтизму та принципи його концептуалізації в оперному мистецтві на прикладі творів Ф. Шрекера, Г. Пфіцнера, А. Берга, Ф. Бузоні.

Висновки. Отже, в оперній творчості композиторів кінця XIX – першої половини XX століть виявляються такі ціннісно-смислові домінанти романтизму як трансцендентна природа творчості, винятковість постаті митця, універсалізм романтичної

свідомості, суперечливість світобудови та внутрішнього світу романтичного героя, тотожність суб'єктивного та об'єктивного. Вони мають вирішальне значення для формування авторських концепцій оперного твору у стильовому розмаїтті оперної творчості постромантичного періоду. Зазначений смисловий комплекс у різноманітності композиторських інтерпретацій виявляє значний семантичний потенціал та структуроутворюючі функції у музично-сценічній цілісності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Базылев В. Смысловая доминанта. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovaya-dominanta/viewer>
2. Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973. 568 с.
3. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912. 55 с.
4. Гегель Г. Ф. Эстетика. Т. 2. М.: Искусство, 1969. 326 с.
5. Гуревич П. Философия человека. М.: ИФРАН, 2001. 209 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: AD MARGINEM, 2001. 735 с.
7. Соколов А. С. «Post scriptum» как модус композиторского высказывания. 2022. URL: https://nv.mosconsrv.ru/sites/default/files/pdf/2022_2_Sokolov__354-367.pdf
8. Тик Л. Любовные песни немецких миннезингеров. Литературные манифесты немецких романтиков. М.: МГУ, 1980. 630 с.
9. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект: дис. ... докт. філософ. за спец. 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 204 с.
10. Шлегель Ф. Сочинения. Т. 1. Философия жизни. Философия истории. М.: Quadrivium, 2015. 816 с.
11. Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. 248 с.
12. Ян Хуейянь. Дихотомія форми — змісту у процесі музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості): дис. ... докт. філос. за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2024. 212 с.
13. Garber F. Self, Society, Value, and the Romantic Hero. Comparative Literature. Vol. 19. No. 4 (Autumn, 1967). Published By: Duke University Press. pp. 321-333.
14. Mann T. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 22. Briefe II. 1914-1923. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2004, S. 209–211.
15. Stuckenschmidt H. H. Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers. Zuerich, Atlantis Verlag, 1967. 179 p.
16. Taylor-Jay C. The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist. London: Routledge, 2017. 234 p.

17. Wagner F. Heinrich und die Folgen. Zur Rezeption des Armen Heinrich bei Hans Pfitzner, Ricarda Huch, Gerhart Hauptmann und Rudolf Borchardt / German narrative literature of the twelfth and thirteenth centuries: studies presented to Roy Wisbey on his sixty-fifth birthday. Honemann V. (Ed.). De Gruyter, 1994. 410 p. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111544076.261/html?srsId=AfmBOorS5YzyOimbhFpLwaCB8rejqpEApA0v1ji-KpJQFbKHtCQGIOra>

REFERENCES

1. Bazylev, V. (2010). Semantic dominant. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovaya-dominanta/viewer> [in Russian].
2. Berkovsky, N. (1973). Romanticism in Germany [in Russian].
3. Busoni, F. (1912). Sketch of a new aesthetics of musical art [in Russian].
4. Hegel, G.F. (1969). Aesthetics. Volume 2 [in Russian].
5. Gurevich, P. (2001). Philosophy of Man [in Russian].
6. Nietzsche, F. (2001). The Birth of Tragedy [in Russian].
7. Sokolov, A. (2022). “Post scriptum” as a mode of composer’s statement. URL: https://nv.mosconsv.ru/sites/default/files/pdf/2022_2_Sokolov_354-367.pdf
8. Tieck, L. (1980). Love Songs of the German Minnesingers / Literary Manifestos of the German Romantics [in Russian].
9. Chen, Xiao (2021). The figurative poetics of European opera as a classical phenomenon: musical and interpretative aspect. Diss... Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art”. Odesa [in Ukrainian].
10. Schlegel, F. (2015). Works. Volume 1. Philosophy of life. Philosophy of history [in Russian].
11. Jacobson, R. (1996). Language and the unconscious [in Russian].
12. Yang, Huiyan (2024). Dichotomy of form - place in the process of musical design (based on the material of piano creativity). Diss... Doctor of Philosophy in specialty 025 “Musical Art”. Odesa [in Ukrainian].
13. Garber, F. (1967). Self, Society, Value, and the Romantic Hero. Comparative Literature. Vol. 19. No. 4 (Autumn, 1967). pp. 321-333 [in English].
14. Mann, T. (2004). Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 22. Briefe II. 1914–1923. pp. 209–211 [in German].
15. Stuckenschmid, H. (1967). H. Ferruccio Busoni [in German].
16. Taylor-Jay, C. (2017). The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith: Politics and the Ideology of the Artist [in English].
17. Wagner, F. (1994). Heinrich und die Folgen. Zur Rezeption des Armen Heinrich bei Hans Pfitzner, Ricarda Huch, Gerhart Hauptmann und Rudolf Borchardt / German narrative literature of the twelfth and thirteenth centuries: studies presented to Roy Wisbey on his sixty-fifth birthday. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111544076.261/html?srsId=AfmBOorS5YzyOimbhFpLwaCB8rejqpEApA0v1jiKpJQFbKHtCQGIOra> [in German].