

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 782.1

DOI 10.32461/2226-3209.4.2023.293725

Цитування:

Афоніна О. С. Музично-театральна творчість в логосі історії музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 106–112.

Afonina O. (2023). Musical and Theatrical Creativity in the Logos of Music History. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 106–112 [in Ukrainian].

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
orcid.org/0000-0003-1627-6362
oafonina@dakkim.edu.ua

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ В ЛОГОСІ ІСТОРІЇ МУЗИКИ

Мета статті – здійснити аналіз постановок ХХІ століття музично-театральних творів ХІХ–ХХ століття в аспекті постмодернізму і бароко. **Методологія роботи** включає наукові методи (джерелознавчий, історичний, узагальнюючий) і прийоми порівняльного аналізу для розкриття специфіки постмодерністських вистав. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що до наукового обігу введені джерела іноземними мовами, здійснено аналіз музично-театральних творів. **Висновки.** Відзначено, що в усі часи опера залишається музично-драматичною виставою з синтезом мистецтв, які впливають на почуття людини і занурюють до аудіовізуального мистецтва. Постмодерністична музично-театральна творчість, як і барокове мистецтво, спрямовані на викликання афектів (станів душі) шляхом різних впливів. У постмодернізмі це вже системний вплив співу, танців, сучасних технологій із зануренням глядачів до дійства та сюжетних ускладнень, які також сприяють передачі різних афектних станів. В епоху Бароко композитор не вважався самотнім генієм, а його творчість і твори не були недоторканими. Виконавцеві дозволялося інтерпретувати написаний текст. Для вистав постмодернового періоду характерно: зміна лібрето (Е. Гумпердінк «Гензель і Гретель» (Jeníček a Mařenka, 1890, 2015); А. Дворжак «Диявол і Кача» (Čert a Káča, 1899, 2016); «Солдат і танцівниця». Відповідно функціональної сфери та міста виконання, частини твору могли пропускатися, замінюватися. Власне, що спостерігаємо сьогодні, у мистецтві постмодернізму: переінтерпретація героїв та їх функцій (Гензель і Гретель не просто бідні діти, а циркові учні, де батько директор). Риси побутової комедії, казковості – у бароковій опері доповнювалися масками й трагедійними подіями. У постмодерністичних виставах маски замінюються ляльками, приміром в операх Б. Мартіну «Солдат і Танцівниця», Е. Гумпердінка «Гензель і Гретель», А. Дворжака «Диявол і Кача». Паралеллю з французьким бароковим оперою-балетом у творах постмодернізму є посилення ролі танців в оперних виставах («Диявол і Кача», балет зі співом Б. Мартіну «Шпалічек»). Сюжети з персонажами реальними і казково-фантастичними, де виявляється схожість на «міф» («Гензель і Гретель», «Диявол і Кача»). Зовнішня ефектність і масштабність у барокових творах перегукуються зі специфічним сценічним оформленням: корчма, пекло, палац («Диявол і Кача»); мультиплікація середини ХХ століття – диснейвські картини («Гензель і Гретель»); образ Солдата – світ мрій – дитинство з ляльками – автомат з ляльками («Солдат і Танцівниця»).

Ключові слова: постмодернізм, логос історії музики, бароко, барокова опера, опера, балет, опера-балет, музично-театральне мистецтво, елементи лялькового театру, сценічне оформлення, лібрето.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor of the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management

Musical and Theatrical Creativity in the Logos of Music History

The purpose of the article is to analyse the productions of the 21st century musical and theatrical works of the 19th – 20th centuries in the aspect of postmodernism and baroque. **The methodology of the work** includes scientific methods (source studies, historical, generalising) and methods of comparative analysis to reveal the specifics of postmodern performances. **The scientific novelty of the work** lies in the fact that sources in foreign languages have been introduced into scientific circulation, and an analysis of musical and theatrical works has been carried out. **Conclusions.** It is noted that at all times the opera remains a musical-dramatic performance with a synthesis of arts that affect human feelings and immerse in audiovisual art. Postmodern music and theatre creativity, as well as baroque art, are aimed at evoking affects (states of mind) through various influences. In postmodernism, this is already the systemic influence of singing, dancing, modern technologies with the immersion of the audience in the action and plot complications, which also contribute to the transmission of various affective states. In the Baroque era, the composer

was not considered an original genius, and their creativity and works were not untouched. The performer was allowed to interpret the written text. Postmodern period plays are characterised by: changing the libretto (E. Humperdinck's "Hansel and Gretel" ("Jeníček a Mařenka", 1890, 2015); A. Dvořák's "The Devil and Káča" ("Čert a Káča", 1899, 2016); "A soldier and a dancer". According to the functional sphere and the city of performance, parts of the work could be omitted or replaced. Actually, what we observe today, in the art of postmodernism is a reinterpretation of the heroes and their functions (Hansel and Gretel are not just poor children, but circus students, where the father is a director). Features of domestic comedy, fairy tale – in baroque opera were complemented by masks and tragic events. In post-modern performances, masks are replaced by puppets, for example, in the operas of B. Martin "The Soldier and the Dancer", E. Humperdinck "Hansel and Gretel", A. Dvořák "The Devil and the Duck". A parallel with the French baroque opera-ballet in the works of postmodernism is the strengthening of the role of dance in opera performances ("The Devil and Kacha", ballet with singing by B. Martin "Spalicek"). Plots with real and fairy-tale-fantasy characters, which are similar to the "myth" ("Hansel and Gretel", "The Devil and the Duck"). The external spectacularity and scale in Baroque works resonate with the specific stage design: inn, hell, palace ("Devil and Kacha"); animation of the middle of the 20th century – Disney pictures ("Hansel and Gretel"); the image of the Soldier – the world of dreams – childhood with dolls – a machine with dolls ("The Soldier and the Dancer").

Keywords: postmodernism, logos of music history, baroque, baroque opera, opera, ballet, opera-ballet, music and theatre art, elements of puppet theatre, stage design, libretto.

Актуальність теми дослідження. Кожен період в історії музики характеризується стильовими і жанрово-стилістичними особливостями. Крім того, від всіх часів в історії музики залишаються імена видатних представників культури і мистецтва, які впливали на розвиток мистецтв, сприяли появі нових напрямів і стилів у мистецтві, власне, формували історію. Тому важливим і до сьогодні є вивчення не тільки окремих стилів, жанрів, або вже відомих композиторів, художників, виконавців, критиків, а й опанування творчості тих митців, які по різних причинам залишилися в історії музики маловідомими.

Для здобувачів вищої освіти зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» третього освітньо-наукового рівня відкриття нових імен в історії музики, їхніх творів, жанрово-стилістичних особливостей є пріоритетним напрямом роботи. Такий підхід у роботі з науковими джерелами і періодичними виданнями спонукає здобувачів використовувати досвід у власному дослідженні. Тож, актуальність дисципліни «Логос історії музики» та її змістове наповнення переконує у своїй доцільності.

Крім того, актуальним і корисним є порівняльний аналіз (англ. comparative analysis) музично-театральних творів різних століть з акцентуацією характеристик бароко і постмодернізму.

Аналіз досліджень і публікацій. Дисципліна «Логос історії музики» для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» третього освітньо-наукового рівня розробляється поступово. Вивчення основних тем з дисципліни можливе тільки з використанням наукових джерел, дотичних до основних проблем. Для розкриття теми «Проблематика жанрового різноманіття у

музикознавчому дискурсі» вивчаємо особливості постмодернізму, бароко і музично-театральні вистави ХХІ століття, в основі яких твори ХІХ–ХХ століття. Музично-театральній творчості різних періодів присвячено багато робіт українських вчених (О. Зінкевич, А. Підлипська, М. Погребняк, Б. Сютя, О. Чепалов). У кожного дослідника є свої пріоритетні напрями. О. Зінкевич характеризує музично-театральні твори Є. Станковича. А. Підлипська займається музично-критичною сферою балетних вистав. М. Погребняк розглядає балетні вистави з виокремленням специфіки сучасної хореографії. О. Чепалов займається аналізом музично-театральної палітри сучасних театрів Європи і України. У цьому розмаїтті наукової літератури виокремлюємо специфіку постмодерністичного мистецтва, зокрема музично-театрального.

Жанр опери з проблематикою українського оперного мистецтва представлено у працях вітчизняних музикознавців (Л. Архімович, І. Вежневцев, Т. Василенко, М. Грінченко, О. Єрошенко, О. Изваріна, В. Панасюк, І. Сікорська, М. Черкашина-Губаренко). Найвагомішим здобутком у вивченні оперного театру є праці видатної музикознавиці М. Черкашиної-Губаренко: «Опера ХХ століття: Нариси», 1981; «Історична опера епохи романтизму», 1986. Розділ навчального посібнику з історії опери Західної Європи ХVІІ–ХІХ століття, 1998. Музиці і театру на перехресті епох присвячені збірка статей Марини Романівни (2002). У роботах вченої розкриваються особливості сучасних постановок опер різних періодів, включаючи бароко, які на сьогодні, з одного боку, відходять від першоджерел, з іншого – відтворюють багату палітру можливостей. О. Изваріна, І. Сікорська

зосередилися на творчості українських композиторів XIX–XXI століття. Дослідниці розглядають багато питань, оскільки оперне мистецтво, синтетична форма є складним музично-сценічним утворенням з драмою, вокально-інструментальною музикою, акторською майстерністю, образотворчим мистецтвом, балетом. З цього приводу згадуємо слова Жана-Жака Руссо про оперу, яка являє собою драматичну і музичну виставу з прагненням «об'єднати всі засоби мистецтва задля того, щоб викликати приємні відчуття, пробудити інтерес та ілюзію» [5, 10].

Ми звертаємося до зарубіжних наукових джерел, які не часто представлені в українському мистецтвознавстві. Музикознавець Деніз Галло вивчає чотири століття опер, творчість окремих композиторів. У розділах видання, присвяченого історії опери, розглянута основна термінологія, історія оперних жанрів (серія, комічна, напівсерйозна, народна). Для нашого дослідження є влучними спостереження Д. Галло з приводу барокової опери.

З Оксфордської ілюстрованої історії опери актуалізуємо інформацію про інтеграцію танців до французької барокової опери. У французькій версії опери Жана-Батиста Люлі і лібретиста Філіпа Кіно особливістю була наявність балету. І якщо у XIX столітті класичний балет розвивався самостійно від опери, у XX столітті спостерігаються тенденції до наближення цих жанрів. В операх раннього бароко комедія була змішана з трагічними елементами [7]. Спробуємо на зразках вистав простежити зазначені характеристики.

Мета статті – здійснити аналіз постановок XXI століття музично-театральних творів XIX–XX століття в аспекті постмодернізму і бароко.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво постмодернізму різноманітне. Музично-театральна творчість представляє особливий інтерес дослідників, оскільки насичена творами сучасних режисерів, хореографів, виконавців. Але дуже часто постає питання: чи те, що ми бачимо сьогодні на сцені є одиничним явищем? Наскільки часто змінюється лібрето класико-романтичних творів у постмодерністичних виставах, як впливають ці зміни на жанрову основу твору?

Романтична опера Е. Гумпердінка *«Гензель і Гретель»* (1890, у чеському варіанті опера має назву *(Jeníček a Mařenka)* у постановці (2015) переносить глядачів з убогої хатинки дрімучого лісу до мандрівного театру

з акробатами, лялькарями та акторами. Тобто перше, що відбувається, змінюється лібрето, події відбуваються у новому середовищі – не просто уві сні (як це було у першоджерелі), а в новому варіанті опери – це театр у театрі, чи цирк в опері. У часи бароко для того, щоб охопити більшу аудиторію, між діями виступали жонглери, скоморохи, приборкувачі тварин і міми [15].

Змінюються й акценти першоджерела у визначенні дійових осіб, приміром у першій дії, коли діти *«Замість того, щоб скаржитися на голод, виконують домашнє завдання, яке їм доручили в кочовому театрі. А їхній батько не мітлоносець, як це було прийнято в цій опері досі, а славетний, хоч і бідний директор цирку»* [11]. Вистава отримує поштовх до пригод, але вже оновлених, які більше зрозумілі сучасним глядачам і слухачам. Хоча виявляється, що нові пригоди завдяки режисерським знахідкам мають змішану природу «барокову містику та гумор» [11]. Крім того, головні герої постійно перетворюються на ляльок альтер-его: з живих істот на маріонеток, і навпаки. Цікаво, що використання різного роду ляльок (пес у цій виставі, в опері «Диявол і Кача») є характерною ознакою сучасних музично-театральних вистав не лялькового театру.

Цікаве оформлення різних дій. Якщо перша дія відправляє глядачів до мультиплікації середини XX століття, то друга дія – до диснейських жаків. Друга дія вражає уяву страшними деревами, чарівною феєю у незвично красивому квітковому кріслі, яке зачаровує дітей. Вражаючий танок лісових ельфів і диких тварин зачаровує вже не тільки героїв на сцені, а занурює глядачів у трансний стан нереальності. Пряниковий будиночок програє попередній дії. Але тут танцюючі пряникові фігурки привертають увагу своєю схожістю на скелети. Візуальність в опері перевершує всі очікування, що відповідає сприйняттю сучасного глядача.

Сучасна вистава опери А. Дворжака «Диявол і Кача» (*Čert a Káča*, прем'єра 1899 р., нова постановка 2016 р.) режисера Їржі Хержман на сцені театру в Брно (Чеська республіка) також має зміни у лібрето. Режисер задумав її як сімейне шоу, як виставу, яка б була доступна для всіх. Перша дія у таверні та третя дія у замку фактично відображають конкретний декор. Пекло з'являється шляхом часткового розкриття сцени першої дії. Суттєвим доповненням до класичного сюжету є сюжетна основа, яка складається з подорожі шкільної групи дітей з

учителем, з додаванням розмовних діалогів перед початком опери. Потім анімація завершується прибуттям дітей у Мокру Лготу та відвідуванням місцевого замку. Діти перебувають на сцені протягом усієї опери як спостерігачі, які іноді входять у дію. Яскрава поява цього кадру з прем'єрною постановкою опери Карла Орфа «Місяць» у Празькому національному театрі (20 жовтня 2016 р.) [12].

Комічна опера А. Дворжака «Диявол і Кача» більше весела народна казка, ніж фантастичні пригоди. Хоча тут пекло не є темним дантівським світом, наповненим демонами. Його дияволи не вселяють у людей страху. Вони скоріше розважають своєю незграбною манерою поведінки. У комічні ситуації потрапляє і сама Кача, якій принцеса має передати найкращий будинок у селі, щоб у неї була хоч якась перспектива вийти заміж. У музиці Дворжак намагається застосувати абсолютно нові композиційні техніки, новий погляд на те, як тексти покладені на музику, і нові можливості вираження. Це особливо проявляється в його трактуванні співаних слів: у попередніх операх наголос робився на плавній, ліричній вокальній лінії, однак у «Дияволі та Кача» переважають короткі, лаконічні відповіді, які пізніше стають характерними для «мовних мелодій» Яначека. Характерну рису характеру Кача – балакучість – Дворжак майстерно передає у своїй музиці. Дворжаку вдалося яскраво передати атмосферу середовища і ситуацій: у сцені з Марбуелем Кача описує різноманітні переваги пекла; атмосфера пекла оригінально передана в оркестровому вступі до Другої дії.

Найцікавішими для нас є танцювальні мелодії, які закладені в лібрето опери і стали типовими для всієї вистави. Танці органічно вписалися у сюжет. Це стосується Качі з її ненаситним бажанням танцювати, є однією з головних рис цього твору. Танцювальні стилізації проходять через всю оперу, приміром, оригінальний вальс у сцені сільського танцю і полька, яку Кача танцює з Марбуелем. Дияволи виконують бадьорий танець у пеклі. Стилізація полонезу в увертюрі до третьої дії часто є самостійним концертним твором.

Режисура Їржі Хержмана оригінальна і наповнена різними ідеями. Він використав майже всі технічні можливості сучасного театру. Але ми знаходимо спільність з бароковим театром, коли сцени трьох актів пов'язані між собою і включають бічні виходи. Деніз Галло зазначав про багатство декорацій і костюмів, дивовижні сценічні ефекти, які були

невід'ємними складовими розвитку дій барокової опери з використанням технічного забезпечення сцени, зміни декорацій, літальних апаратів тощо. Декорації барокових опер відображали архітектурну сучасність, а не наслідували античність, про яку йшлося у подіях опер [12]. У закладеному лібрето можемо спостерігати характерну прихильність композитора до казкових матеріалів – у бароковій опері це були міфологічні або героїчні сюжети; у музиці – тяжіння до різного роду контрастів, звукозображальності. У постановці опери режисера Їржі Хержмана дух чеської казки ще яскравіше, динамічніше активізується показом надприродного світу. Самі побудови сцен перетинається з традиціями барокової опери. Кульмінація опери передана фантастично-гротескним образом пекла, від сміху до жаху. Оригінальні танцювальні номери зі стилізацією народних танців суттєво доповнюють дію опери.

У свій час французькі гуманісти від естетичних захоплень античними джерелами прагнули підкорити музику поетичному розміру і поширити це на танець. У зв'язку з цим на французькому ґрунті виник балет зі співом. Заглядаючи у ХХ століття, від захоплення французькою культурою і музикою чеський композитор Богуслав Мартіну у своїй творчості продовжує традиції жанрового синтезу. Його перша опера «Солдат і танцівниця» (*Voják a tanečnice*, 1927) вже у назві містить натяк на танцювальність. Опера була написана на лібрето Й. Л. Будіна (під псевдонімом Яна Льовенбаха) за мотивами комедії Плавта «Псевдол Лішака». Композитор знаходився під впливом Парижа, дадаїзма і ревію/ Скоріше за все, тому за формою опера «Солдат і танцівниця» стала оригінальним синтезом ревію, мюзиклу, опери з пародією на оперету з супроводом джазового оркестру. У різних місцях опери з'являється балетна пантоміма в стилі французької шістки.

Інший дослідник Їржі Фухс (*FUCHS JIŘÍ*) називає оперу *Voják a tanečnice* на італійський манер *buffa* і пише, що час її написання збігається з завершенням навчання Б. Мартіну у композитора Альбера Русселя. До цього він був учнем Йозефа Сука у Празі, що знайшло втілення в опері: «У вирі авангардних течій Парижа він знайшов власну, самобутню музичну мову. Для нас у Чехії чарівним є те, наскільки оригінально він зміг продовжити традицію чеської музики Сметани, Дворжака і Сука водночас! Це синтез, який ми впізнаємо як типовий стиль Мартіну з першого

прослуховування, з дивовижним феноменом виразного мистецького професіоналізму» [3].

Жанр опери *Voják a tanečnice* визначає і Моймір Вейманн (*Mojmír Weimann*) як старовинну комедію, додаючи нетривіальну історію появи лібрето. Лібретист Ян Ладіслав Будін, що було псевдонімом видатного музикознавця та критика д-ра. Ян Льовенбах, радикально втрутився в оригінал Плавта. У своїх опублікованих лібретистських примітках до опери Б. Мартіну він пише: «Однак справа не призначена для філологів-класиків. Ми навіть Плавта не пожаліли. Він кардинально змінився. Він пробачить нас за те, що ми його підчистили й оновили, за те, що ми усунули кілька його образів і змінили статі інших, що перетворили німого флейтиста на балакучого танцюриста. Він також не боявся подібних операцій на своїх чеських моделях: він хотів, як і ми, справити яскраве враження на людей свого часу... ми пішли набагато далі, ми вивели Плавта з підземного світу на сцену з його колегою. Мольєра за допомогою диктаторського покровителя Катона» [14]. Тут згадуємо про складні лібрето у барокових виставах, «які майже постмодерністично поєднували різні міфи, були розраховані на класичне виховання аудиторії» [9, 173].

Опера Б. Мартіну була представлена на оперному фестивалі (2015, Пльзень, Чеська Республіка). Після фестивального показу опери журналіст Ї. Штурц написав серію статей не тільки про зазначену виставу, а про низку сценічних творів Б. Мартіну, які у часи Мартіну «суттєво відрізняються від класичного поняття опери. Твір “Солдат і танцівниця” найбільше схожий на ревію, яке безсовісно пародіює літературну класику (лібрето Яна Левенбаха частково засноване на пародії на «Лиса Псевдола» Плавта – Плавт у творі також особисто виступає в стилізованому патетичному діалозі з Мольєром) і музика (приспів на честь «Сенатора Бамбули» є блискучою пародією на стиль Сметани для освіченого глядача)» [1].

Постмодернова постановка опери «Солдат і танцівниця» режисера Томаша Піларжа оригінальна. Режисер не намагався штучно показати жанр кабаре чи авангардні сподівання. Він у досить простій грайливо-дитячій формі показав історію старого солдата крізь ностальгічний спогад про дитинство з його мріями про власні іграшки. Загальна атмосфера твору контрастує з сатиричними моментами сюжету, формуючи умови для розмаїття засобів передачі змісту. Тож на сцені

історія старого солдата і мрії з його дитинства, відтворення минулого і сьогодення одночасно.

У комедійній бароковій опері лібрето містило розгорнутий сюжет «опери в опері». Однією з причин цього була спроба залучення різних верств населення до опери, особливо купецького класу, який постійно зростав, але відрізнявся від дворянства своїм «вихованням». Окремі сюжети нагадували імпровізації, характерні для *commedia dell'arte*, італійської традиції [7]. Відразу згадується вистава Піни Бауш опери Глюка «Орфей і Еввідіка». В ній німецька хореограф поєднала оперу і танець у одній виставі. На сцені два Орфея і дві Еввідіки: співаки і танцівники. Чорно-біла вистава символізує життя і смерть. Глядачі більше насолоджуються хореографією, слухачі – вокальною майстерністю. Опера-балет як двічі синтетичний жанр, але можемо тут згадати визначення про оперу як: «високосинтезований сценічний твір, закріплений у вигляді партитури, під час реалізації якого звучать музика (інструментальна та вокал), слово (співане та усне), демонстрація дій та станів, феноменальні форми образотворчого мистецтва (декорація, костюми, маски, освітлення). Вони поєднуються, щоб формувати окрему естетичну якість» [10, 478].

Повертаючись до режисерської постановки опери Т. Піларж знаходимо просту форму передачі змісту з цікавими «трикстерами». Музична інтерпретація вокалістів вдало поєднували оперне бельканто з кабаре-виконанням [1]. Зокрема, оригінальними декораціями і костюмами, які витримані в одному наївному дусі. Костюми підкреслено іграшкового і лялькового театру, приміром залізний «стрижень» Кашпарки з направляючим жезлом, який стирчить із голови. Інші персонажі (античний Плавт, барочний Мольєр) представлені, як гості з іншого світу. Цікаве сценічне оформлення: посередині сцени знаходиться величезний механічний музичний автомат з танцівницею. Вона включає задню частину з «малими» рухомими колесами, нагадуючи давні вуличні театри. Вистава поєднує дитячу грайливість і контрастує з сатирою в окремих моментах сюжету.

Перетин опери з театром танцю характеризував французьку барокову оперу, коли у жанрі опери-балету другої половини XVII і першої половини XVIII століття дія розкривалася переважно танцями, але були присутні співані уривки, перейшло до мистецтва XX століття. Балет зі співом

Б. Мартіну «Шпалічек» (1931–1932) є оригінальним музично-театральним твором, який цікаво вивчити з точки зору втілення впливу бароко. Твір у трьох діях і написаний за мотивами фольклору. У ньому присутні народні пісні, зокрема, дитячі ігри та казки, навіяні віршами чеського поета, письменника, збирача чеських народних пісень і казок Карела Яроміра Ербена. Оскільки композитор шукав індивідуальні підходи реалізації народних джерел, його натхненням стали середньовічні містерії та комедії дель арте.

У балеті «Шпалічек» (1931–1932, Париж) композитор відтворює атмосферу чеських свят, про що пише у журналі *Národní divadlo* (вересень 1933 року): «До прем'єри мого балету я хотів би додати кілька слів про його написання. Ідея відродити та використати на сцені старі чеські п'єси та віршики приваблювала мене давно... Головним чином я зосереджувався на представленні народної та сценічної п'єси, народного театру... Я зберігав простий народний тон і я переконаний, що це рішення є найкращим і єдино можливим, і воно єдине відповідає театральному вирішенню і взагалі будь-якому вирішенню» [13].

Сюжети частин балету не пов'язані між собою. Перша дія – це дитячі ігри, звичаї та казка про Кота в чоботях; друга дія – повість про шевця і смерть. Третя дія є розвиненою сюжетно і містить легенду про святу Дороті, що виносить смерть із села (Морена), гру в золоті ворота, гру в королеву, казку про Попелюшку. У виставі 1933 року герої балету були представлені як казкові персонажі. Це можна подивитися на сайті театру [6].

З фрагментів балету 2009–2010 років можемо констатувати, що вони наповнені яскравим і оригінальним відтворенням народних свят. Сюжетно кожна частина розкриває сцену народного дійства у досить символічній формі [13]. Тільки з назви можемо здогадатися якої саме. На думку приходить згадка про тематику «галантних свят» в операх-балетах і французькому живописі рококо. Вони були барвистими і декоративними, але сюжетно майже не пов'язаними. Тож, певні діалогічні алюзії натякають на символізм і постмодернову невизначеність, які сприяють розшифровці глядачів/слухачів відповідно різню обізнаності.

Висновки. Відзначено, що у всі часи опера залишається музично-драматичною виставою з синтезом мистецтв, які впливають на почуття людини і занурюють до аудіовізуального

мистецтва. Постмодерністична музично-театральна творчість, як і барокове мистецтво, спрямовані на викликання афектів (станів душі) шляхом різних впливів. У постмодернізмі це вже системний вплив співу, танців, сучасних технологій із зануренням глядачів до дійства та сюжетних ускладнень, які також сприяють передачі різних афектних станів. В епоху Бароко композитор не вважався самотнім генієм, а його творчість і твори не були недоторканими. Виконавцю дозволялося інтерпретувати написаний текст. Для вистав постмодернового періоду характерно: зміна лібрето (Е. Гумпердінк «Гензель і Гретель» (*Jeníček a Mařenka*, 1890, 2015); А. Дворжак «Диявол і Кача» (*Čert a Káča*, 1899, 2016); «Солдат і танцівниця». Відповідно функціональної сфери та міста виконання, частини твору могли пропускатися, замінюватися. Власне, що спостерігаємо сьогодні, у мистецтві постмодернізму: переінтерпретація героїв та їх функцій (Гензель і Гретель не просто бідні діти, а циркові учні, де батько директор).

Риси побутової комедії, казковості – в бароковій опері доповнювалися масками і трагедійними подіями. У постмодерністичних виставах маски замінюються ляльками, приміром в операх Б. Мартіну «Солдат і Танцівниця», Е. Гумпердінка «Гензель і Гретель», А. Дворжака «Диявол і Кача». Паралеллю з французьким бароковим оперою-балетом у творах постмодернізму є посилення ролі танців в оперних виставах («Диявол і Кача», балет зі співом Б. Мартіну «Шпалічек»). Сюжети з персонажами реальними і казково-фантастичними, де виявляється схожість на «міф» («Гензель і Гретель», «Диявол і Кача»). Зовнішня ефектність і масштабність в барокових творах перегукуються зі специфічним сценічним оформленням: корчма, пекло, палац («Диявол і Кача»); мультиплікація середини ХХ століття – диснейські картини («Гензель і Гретель»); образ Солдата – світ мрій – дитинство з ляльками – автомат з ляльками («Солдат і Танцівниця»).

Аналіз постановок ХХІ століття оперних і балетних вистав попередніх століть в аспектах постмодернізму і бароко дозволяє краще специфіку музично-театральної творчості і презентувати її в дисципліні «Логос історії музики».

Література

1. Bartoš Sturz, Jiří. Plzeňský Voják a tanečnice na festivalu Opera 2015. OperaPlus. URL:

<https://operaplus.cz/plzensky-vojak-a-tanecnice-na-festivalu-opera-2015/?pa=1> (дата звернення: вересень 20223).

2. Databáze pramenů – Katalog skladeb – Voják a tanečnice [online]. Praha: Institut Bohuslava Martinů, 2012. URL: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/72930/140035994.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: вересень 20223).

3. Fuchs Jiří. Premiéra Martinů operní burlesky Voják a tanečnice v Plbzni, 27.01.2014 17:15. URL: [HTTPS://OPERAPLUS.CZ/PREMIERA-MARTINU-OPERNI-BURLESKY-VOJAK-A-TANECNICE-V-PLZNI/](https://operaplus.cz/premiera-martinu-operni-burlesky-vojak-a-tanecnice-v-plzni/) (дата звернення: вересень 20223).

4. Janačková, Olga. Voják a tanečnice. URL: www.casopisharmonie.cz. (дата звернення: вересень 20223).

5. Kaminski, Piotr. Mille et un operas. 1-e вид. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003. 1819 p.

6. Národní divadlo. URL: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2556> (дата звернення: вересень 20223).

7. Oxford Illustrated History of Opera, Chapters 1–3. 584 p.

8. Programy/Divadla. S. 4. Národní listy. URL: <https://www.narodni-divadlo.cz/en> (дата звернення: вересень 20223).

9. Silke Leopold: Die Oper im 17. Jahrhundert. Laaber-Verlag, Laaber 2006 (= Geschichte der Oper, Band 1). 342 s. Deutsch

10. Seeger, Horst. Opernlexikon. 4th ed. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1989. S. 478.

11. Vejvodová Veronika. Jeníček a Mařenka ve Státní opeře: Kouzelný svět Matěje Formana rozesměje i postraší, 24.04.2015 14:30 URL: <https://operaplus.cz/jenicek-a-marenka-ve-statni-opere-kouzelnny-svet-mateje-formana-rozesmeje-i-postrasi/> (дата звернення: вересень 20223).

12. Vejvodová Veronika. Čert a Káča jako kolotoč her a nápadů v Národním divadle Brno neděle, 11. prosinec 2016 URL: <https://www.casopisharmonie.cz/svet-opery/cert-a-kaca-jako-kolotoc-her-a-napadu-v-narodnim-divadle-brno.html> (дата звернення: вересень 20223).

13. Weimann Mojmir. Operní a baletní díla Bohuslava Martinů (3) 31.12.2014 17:00. URL: <https://operaplus.cz/operni-a-baletni-dila-bohuslava-martinu-3/> (дата звернення: вересень 20223).

14. Weimann Mojmir. Operní a baletní díla Bohuslava Martinů (2), 30.12.2014. URL: <https://operaplus.cz/operni-a-baletni-dila-bohuslava-martinu-2/> (дата звернення: вересень 20223).

15. Werner Keil. Musikgeschichte im Überblick. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Wilhelm Fink, Paderborn u. a. 2018. 378 s.

<https://operaplus.cz/plzensky-vojak-a-tanecnice-na-festivalu-opera-2015/?pa=1> [in Czech].

2. Database of sources – Catalog of compositions – Soldier and Dancer [online]. Prague: Bohuslav Martinů Institute, 2012. Retrieved from: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/72930/140035994.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Czech].

3. Jiří Fuchs. Premiere of Martinů opera burlesque Soldier and Dancer in Pilsen, 27.01.2014 17:15. Retrieved from: [HTTPS://OPERAPLUS.CZ/PREMIERA-MARTINU-OPERNI-BURLESKY-VOJAK-A-TANECNICE-V-PLZNI/](https://operaplus.cz/premiera-martinu-operni-burlesky-vojak-a-tanecnice-v-plzni/) [in Czech].

4. Janačková, O. The soldier and the dancer. Retrieved from: www.casopisharmonie.cz. [in Czech].

5. Kaminski, P. Mille et un operas. 1st edition Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003 [in French].

6. National Theatre. Retrieved from: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2556> [in Czech].

7. Oxford Illustrated History of Opera, Chapters 1–3 [in English].

8. Programs/Theatres. S. 4. National papers. Retrieved from: <https://www.narodni-divadlo.cz/en> [in Czech].

9. Silke Leopold: Die Oper im 17. Jahrhundert. Laaber-Verlag, Laaber 2006 (= Geschichte der Oper, Band 1) [in German].

10. Seeger, H. (1989). Opera Lexicon. 4th ed. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft [in German].

11. Vejvodová, V. (2015). Jeníček and Marenka at the State Opera: The magical world of Matěje Forman will make you laugh and frighten. Retrieved from: <https://operaplus.cz/jenicek-a-marenka-ve-statni-opere-kouzelnny-svet-mateje-formana-laugh-and-scare/> [in Czech].

12. Vejvodová, V. (2016). The Devil and Káča as a carousel of plays and ideas at the National Theatre Brno Sunday. Retrieved from: <https://www.casopisharmonie.cz/svet-opery/cert-a-kaca-jako-kolotoc-her-a-napadu-v-narodnim-divadle-brno.html> [in Czech].

13. Weimann, M. (2014). Opera and ballet works by Bohuslav Martinů. Retrieved from: <https://operaplus.cz/operni-a-baletni-dila-bohuslava-martinu-3/> [in Czech].

14. Weimann, M. (2014). Opera and ballet works by Bohuslav Martinů (2). Retrieved from: <https://operaplus.cz/operni-a-baletni-dila-bohuslava-martinu-2/> [in Czech].

15. Werner, K. (2018). Musikgeschichte im Überblick. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Wilhelm Fink, Paderborn u. a. [in German].

References

1. Bartoš Sturz, Jiří. Pilsen Soldier and dancer at the Opera Festival 2015. OperaPlus. Retrieved from:

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023

Отримано після доопрацювання 09.11.2023

Прийнято до друку 17.11.2023