Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»
на тему:

ОПЕРА «Ф'ЄРРАБРАС» ФРАНЦА ШУБЕРТА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ КОМПОЗИТОРА

Виконавець: студент 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне
мистецтво» ступеня
вищої освіти «Магістр»
Лихач Іван-Данило Олегович
Науковий керівник: кандидат
мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики
Чубак Антоніна Андріївна
Рецензент: кандидат
мистецтвознавства, професор
кафедри академічного співу
Жишкович Мирослава Андріївна

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. Творча спадщина Франца Шуберта у сфері музичного театру.....6

РОЗДІЛ 2. Значення опери «Ф'єррабас» у музично-театральній творчості композитора……17

2.1. Особливості лібрето.....20

2.2. Специфіка музичної драматургії.....24

2.3. Композиційні особливості ……..……27

2.4. Сценічна доля опери…….....44

ВИСНОВКИ.....45

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....47

ДОДАТКИ.....50

.

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творча постать Франца Шуберта найчастіше розглядається в контексті його пісенної, фортепіанної та симфонічної спадщини. Однак, мало хто звертає увагу на те, що композитор, який прожив трохи більше 30 років, створив музику принаймні до 18 театральних опусів. Щоправда, не всі вони були завершені, проте навіть їх кількість свідчить про надзвичайно інтенсивну роботу Ф. Шуберта у сфері музичного театру. Композитор високо поціновував свої опери, і у них знаходимо багато сторінок натхненної музики. Не дивлячись на це, музично-театральна творчість Ф. Шуберта є недостатньо актуалізованою у сучасному українському музикознавстві, науковий інтерес до неї обмежується однією статтею М. Черкашиної-Губаренко [16]. Натомість, у європейській та американській музичній науці ця сфера творчості австрійського романтика активно розробляється дослідниками. В даному контексті варто згадати хоча б праці видатних шубертознавців Т. Денні [19], Дж. Канінгема [20] та Е. Маккей [21]. На нашу думку, серед причин недостатнього наукового осмислення можна назвати факт невеликої популярності опер Ф. Шуберта. На це, як вказують дослідники, вплинуло два фактори: недостатнє знання сцени і театральних особливостей «з середини»[1] та слабкі лібрето[2].

Музично-театральна творчість Ф. Шуберта, не дивлячись на відсутність визнання зі сторони своїх сучасників, безумовно, була вельми важливою ланкою у розвитку німецької романтичної опери. Так, наприклад, опера «Ф'єррабрас», яка по праву вважається однією з кращих опер Ф. Шуберта, є одним з перших музично-театральних творів, де виявляється типове для композиторів XIX століття захоплення орієнталізмом. Не прагнучи

[1] На відміну від багатьох оперних композиторів Ф. Шуберт ніколи не працював в театрі на жодній посаді.
[2] Частина оперних текстів була створена друзями Ф. Шуберта, які були поетами-дилетантами.

новаторства як такого, австрійський композитор проклав місточок до романтичного розуміння Сходу.

Відтак, **предметом** дослідження обрано оперу «Ф'єррабрас» Ф. Шуберта, **об'єктом** – його музично-театральну творчість.

Метою магістерської роботи є дослідження опери «Ф'єррабрас» у контексті музично-театральної творчості Ф. Шуберта.

Для її реалізації слід виконати наступні **завдання**:

1. цілісно розглянути творчість Ф. Шуберта у музично-театральних жанрах;
2. визначити значення опери «Ф'єррабрас» у творчій спадщині митця;
3. виявити відмінності між лібрето твору та першоджерелами;
4. дати характеристику драматургії опери;
5. проаналізувати її структурно-композиційні особливості та специфіку музичної мови;
6. простежити історичну долю постановок.

Матеріалом дослідження є партитура опери «Ф'єррабрас», її аудіозапис та відеозаписи постановок.

Методологічне підґрунтя магістерської роботи базується на поєднанні комплексу загальнонаукових та власне музикознавчих підходів. Найбільше значення отримали такі методи:

джерелознавчий – при роботі з науковими джерелами;

історичний – для дослідження значення музично-театральних жанрів у творчості Ф. Шуберта;

аналітичний – для здійснення аналізу опери «Ф'єррабрас».

Джерелознавчою базою магістерської роботи є наукові розвідки, присвячені композиторській постаті Ф. Шуберта та музично-театральним жанрам у його творчій спадщині.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 21 позицію, та двох додатків, у яких подано таблицю усіх музично-театральних творів Ф. Шуберта та короткий зміст опери «Ф'єррабрас». Обсяг роботи - 53 сторінки, з них – 46 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1.
ТВОРЧА СПАДЩИНА Ф. ШУБЕРТА
У СФЕРІ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Словосполучення «Франц Шуберт – оперний композитор» здатне спантеличити не лише любителів музики, але часто і музикантів-професіоналів. У шубертознавців воно, як правило, породжує багато питань та суперечок, у яких висловлюються різні, часто діаметрально протилежні думки.

Розпочати можна хоча б з кількості театральних опусів композитора. Визначити точно, скільки їх було всього, не так вже і просто. Деякі дослідники називають цифру 18, інші надають перевагу неточному «близько двадцяти». Головна причина таких розбіжностей – опери, про які відомо, що Ф. Шуберт над ними працював, але від них нічого або майже нічого не збереглося[3].

Типовий приклад можна знайти у спогадах одного з найближчих друзів композитора Й. фон Шпауна: «З кінця травня 1811 року доля знову привела мене у Відень … Шуберт сказав мені тоді, що створив вже багато: сонату, фантазію, маленьку оперу» [2, с. 189]. На сьогоднішній день невідомо, що це була за опера, і чи була вона взагалі. Перший збережений твір Ф. Шуберта у цьому жанрі – «Лицар дзеркала» - дійсно відноситься до 1811 року, але його зовсім не можна назвати «маленькою оперою», оскільки лібрето має три повноцінні акти. До того ж опера не була закінчена – юний композитор обмежився музикою лише до першої дії. Ще один прилад – втрачена опера «Міннезінгер».

Деякі проблеми виникають при підрахунку завершених творів для театру. Одні шубертознавці вважають, що їх 8 [13, с. 23], інші – що 11 [21, с. 16]. Втім, ці розбіжності також мають свої причини. Перш за все, справа

---

[3] Елізабет Норман Маккей вказує, що окрім 18-ти збережених (у різному вигляді) творів для театру, Ф. Шуберт, можливо працював ще над двома, що нині втрачені повністю [20, с. 16].

полягає у жанровій приналежності: частина дослідників розглядають винятково ті твори, які можна назвати операми [13, с. 23]. Окрім того, серед завершених Ф. Шубертом театральних опусів є кілька таких, що збереглися у неповному вигляді – втрачено лібрето («Друзі з Саламанки», «Чарівна арфа», «Розамунда, княгиня Кіпрська») чи частина музики («Клаудіна фон Вілла Белла»), а це також може бути приводом для зміни їх кількості у меншу сторону.

Відповідно, неможливо назвати і точну кількість опер, що залишились незавершеними. Останні представляють собою неоднорідну групу, якщо судити за ступенем їх завершеності, що виражається не тільки в кількості написаної музики, але і у пропрацьованості самого музичного тексту. До прикладу, такі твори, як «Рюдигер» чи невідома опера, яку дослідники умовно називають «Софі», містять лише ескізи до двох-трьох номерів. Більш розгорнутими є «Саконтала» (ескізи до II і II дії) та «Граф фон Гляйхен» (ескізи більшого чи меншого ступеня припрацювання до великої частини опери). Значна кількість музики створена до опери «Адраст», причому деякі номери навіть оркестровані. Повноцінні партитури представляють собою опери «Лицар дзеркала» і «Порука»: в одній написані увертюра та майже усі перша дія, а друга доведена до початку третьої дії, має 15 завершених номерів – більше, ніж деякі із завершених шубертівських зінгшпілів.

Неоднозначною є також і ситуація з датуванням деяких опер. Інколи в рукописах точно позначені терміни створення – як, наприклад у «Альфонсо і Естреллі» чи зінгшпілі «Чотири роки на посту». Однак, є твори, які не датовані, або датовані лише частково. У цьому випадку дослідники застосовують різні методи для уточнення термінів створення тієї чи іншої опери. Датування деяких творів були переглянуті у 1970-х роках. Так, наприклад, тривалий час вважалось, що «Лицар дзеркала» та «Адраст» були написані у 1815 році [7,

с. 108], тоді як насправді перша опера була написана у 1811-1812 роках, а над другою композитор працював на межі 1819 – 1820 років.

Інколи, навіть при наявності певних дат у автографі, дослідники відмовляються вірити своїм очам і вважають, що Ф. Шуберт просто міг помилитися, поставивши наприкінці рукопису, наприклад, не той місяць. Саме таке припущення висловив В. Дамс, а вслід за ним і англійський шубертознавець М. Браун, у зв'язку з фантастично короткими термінами створення першої та другої дій «Ф'єррабраса». І дійсно, в партитурі першої дії вказані дати 25-30 травня, для другої – з 31 травня по 5 червня. Здавалось би, можна вважати справедливим твердження М. Брауна, що «навіть Шуберт не зміг би завершити величезну першу дію за 5 чи 6 днів» [13, с. 24]. Відповідно, і припущення В. Дамса про помилки у позначенні місяців і про те, що дві перші дії слід датувати травнем-червнем і липнем-серпнем, здається цілком обґрунтованим. Однак більш пізні дослідження показали, що проставлені в автографі дати відносяться не до завершення всієї партитури, а до ескізів її основних голосів без повної інструментовки, і тому можуть бути визнані достовірними[4].

Втім, навіть у цьому випадку швидкість роботи Ф. Шуберта не може не вражати: перші дві дії «Ф'єррабраса» містять 17 з 26 номерів опери, а сумарна тривалість їх музики (без розмовних діалогів) більше півтора години. Правда, це далеко не єдине свідчення швидкості, з якою писав композитор. Й. Шпаун наводив у приклад «Лісового царя», який виник всього за один вечір [2, с. 31], а зі слів А. Фрьоліх відомий інший випадок, коли Ф. Шуберт, лише кілька разів прочитавши текст вірша «Серенада» Ф. Грільпарцера, промовив: «Так, вже готово, я вже написав» [2, с. 312]. Відомо також, що 8 номерів та увертюра зінгшпіля «Чотири роки на посту» були написані всього за 12 днів, перша дія

[4] Дати в автографі «Ф'єррабраса» були підтверджені Ернстом Хільмаром на основі аналізу чорнил і на даний момент вважаються загальноприйнятими [13, с. 25].

«Клаудіни» (також 8 номерів) – за 11, а одноактний зінгшпіль «Фернандо» - за 7.

Багато дослідників відмічають інтерес Ф. Шуберта до театральної музики. Дійсно, наведене вище висловлювання Й. Шпауна свідчить про те, що вже у 14-річному віці юний композитор по меншій мірі прагнув написати оперу, і перший збережений до наших днів опус Ф. Шуберта – зінгшпіль «Лицар дзеркала» - підтверджує це. Так що практично з самого початку свого творчого шляху і (з невеликими перервами) до останніх днів життя композитор постійно звертався до театральних жанрів, і в них не в меншій мірі, аніж у піснях чи симфоніях, відображені різні стадії еволюції його стилю.

Проблема періодизації театральних творів Ф. Шуберта зачіпається далеко не у всіх дослідження. Більшість авторів обмежується простим переліченням опер в порядку їх створення. Деякі, однак, все ж виділяють у театральній творчості композитора певні етапи – так, наприклад, Дж. Каннінгем та Т. Денні.

Обидва дослідники сходяться в думці, що еволюцію Ф. Шуберта як оперного композитора слід розділити на три періоди, які для простоти сприйняття ми можемо умовно позначити як «ранній», «середній» та «пізній». Сходяться вони і в тому, що межею між «раннім» та «середнім» є 1817-1818 рр., час, коли композитор не працював над театральними жанрами. Однак у розумінні «середнього» та «пізнього» періодів дослідники розходяться. Дж. Каннінгем відділяє театральні опуси, написані з 1819 до початку 1821 року, означаючи їх спільним словом «замовлені» (хоча сюди також входять незавершені «Адраст» і «Саконтала», над якими Ф. Шуберт працював за власною ініціативою, а останні «замовлені» твори відносяться до 1823 року), від більш пізніх «зрілих робіт» (починаючи від «Альфонсо і Естрелли» і до «Графа фон Гляйхена», тобто з кінця 1821 до 1828 років) [20, с. 24]. Т. Денні керується іншими критеріями. Він об’єднує в один період твори 1819-1823

років під загальноприйнятою для того часу назвою «роки кризи». В якості завершального етапу він виділяє роботу над останньою оперою «Граф фон Гляйхен» (1827-1829).

Е. Маккей в своєму дослідженні представляє дві періодизації. Одна з них, більш стисла, опирається на репертуарну політику віденських сцен, яка служила для Ф. Шуберта своєрідним орієнтиром в його оперній творчості. Розбиваючи її на чотири періоди, Е. Маккей співвідносить перший (1815- 1816) з популярністю в Кернтнертопертеатрі і Ан дер Він одно-, дво- і триактних зінгшпілів, другий (1818-1820) – зі зростаючим числом одноактних фарсів та захоплення віденців чарівними п'єсами та мелодрамами, третій (1821-1823) – з експансією опер Дж. Россіні, яка супроводжувалась боротьбою патріотично налаштованої частини австро-німецького театрального світу на національну оперу, четвертий (1827-1828) – з повною відмовою Ф. Шуберта від орієнтації на віденські сцени і надією на поставку останньої опери за межами Австрії [19, с. 51-52]. Такий підхід, не дивлячись на відповідність магістральним лініям в оперній творчості композитора, залишає «за бортом» певну кількість шубертівських театральних опусів – перш за все ранні учнівські опери, а також незавершені твори 1816 і 1818 років. Другий варіант періодизації представлений у змісті його книги та має наступний вигляд:

A. 1811–1814 роки: два зінгшпілі на тексти А. фон Коцебу: «Лицар дзеркала», «Веселий замок чорта»

B. 1815–1816 роки: зінгшпілі «Чотири роки на посту», «Фернандо», «Клаудіна фон Вілла Белла», «Друзі із Саламанки», «Міннезингер(и)»

C. 1816 рік: перша опера на класичну тему – «Порука»

D. 1818–1821 роки: «Близнюки», «Адраст», «Лазар», «Чарівна арфа», «Саконтала», «Софі», «Чарівний дзвіночок»

E. 1822–1823 роки: «Альфонсо і Естрелла», «Змовники», «Рюдигер», «Ф'єррабрас», «Розамунда»

F. 1824–1825 роки: «Зачарована троянда», «Короткий плащ», «Соляні шахти», «Граф фон Гленаллан», «Мелузіна» (твори, які так і не були створені, але розглядались композитором)

G. 1827-1828 роки: «Граф фон Гляйхен».

Подана періодизація, більш детальна, по-своєму поєднує обидва підходи. Однак щодо деяких виділених етапів вона є надто детальною. У всякому випадку, перші три цілком можливо об'єднати у один, а 1824-1826 років можна розглядати як час «мовчання» у театральній музиці. В цьому випадку творчий шлях Ф. Шуберта як оперного композитора можна розділити на чотири періоди:

Перший – 1811-1816 роки – ранній, учнівський період

Другий – 1818-1821 роки – період «поставлених творів»

Третій – 1822-1823 роки – період «великих опер»

Четвертий – 1827-1828 роки – пізній період «однієї опери»

В цілому, така періодизація співпадає з прийнятими у музикознавстві етапами творчої еволюції композитора [11].

Межі «учнівського періоду» майже повністю співпадають з часом навчання Ф. Шуберта у А. Сальєрі [3, с. 33]. Майже – тому, що зінгшпіль «Лицар дзеркала» був розпочатий, ймовірно, ще до того, як іменитий маестро став давати уроки молодому композитору. Е. Маккей вказує на те, що перерви у роботі над партитурою першої опери Ф. Шуберта могли були викликані саме початком занять у червні 1812 року [21, с. 88].

Як вже вказувалось раніше, Ф. Шуберт перервав роботу на «Лицарем дзеркала», не довівши до кінця першу дію [21, с. 89]. Однак невдовзі, 30 жовтня 1813 року, він почав роботу над чарівною оперою «Веселий замок чорта». Через півтора місяці партитура була повністю готова, але юному композитору знадобилось ще стільки є, щоб переробити її у відповідності із зауваженнями свого вчителя. Друга, остаточна редакція опери має підпис: «Музика

Ф. Шуберта, учня пана А. Сальєрі, першого придворного капельмейстера Відня» [21, с. 94]. Доля рукопису цієї версіє виявилась печальною: друга дія була спалена слугами Й. Хюттенбреннера (одного з друзів Ф. Шуберта, у якого зберігалось багато автографів його творів) під час революційних подій 1848 року [21, с. 94]. На щастя, перша редакція опери збереглась повністю.

Для того, хто знайомий з творчою біографією композитора і пам'ятає, скільки пісень, мес і симфоній було створено у 1815 році, не буде сюрпризом, що саме цей рік став для Ф. Шуберта одним з найбільш продуктивним у жанрі опери[5]. Його підсумок – чотири зінгшпілі «Чотири роки на посту», «Фернандо», «Клаудіна фон Вілла Белла», «Друзі з Саламанки». Всі вони були завершені, хоча, як вже відмічалось вище, два останні дійшли до нас в неповному вигляді: другий та третій акти «Клаудіни» спіткала така ж доля, як і другу дію «Веселого замку чорта», а в «Друзях з Саламанки» було втрачено лібрето.

Завершує учнівський період незавершена опера «Порука» за однойменною баладою Ф. Шиллера, над якою Ф. Шуберт працював впродовж кількох місяців у 1816 році. Це перше звернення до жанру серйозної опери, до того ж на класичний сюжет. Таким чином, менше, аніж за п'ять років молодий композитор створив сім театральних опусів, тобто близько третини від загальної їх кількості і майже половину з тих, що були ним завершені. Дві опери – перша і остання – залишились незавершеними, але і до них написано доволі багато музики. Що стосується перспектив постановки, то, ймовірно, Ф. Шуберт працював над своїми ранніми творами без всякої надії на це. Правда, деякі дослідники вважають, що зінгшпілі могли створюватися і для домашніх театрів [21, с. 120].

[5] За кількістю завершених творів для театру з ним може зрівнятися лише 1823 рік.

За роки інтенсивної роботи в жанрі опери відбулася дворічна перерва [20, с. 26]. І Дж. Каннінгем, і Т. Денні вказують на значні зміни, що відбулися в житті молодого композитора [20, с. 24-25; 19, с. 227]. Дійсно, до 1816-1817 років відносять такі важливі події, як завершення навчання у А. Сальєрі, перший досвід написання музики за винагороду [20, с. 24], перша спроба отримати постійне місце праці. У 1818 році Ф. Шуберт залишив роботу, яка так докучала йому і остаточно покинув батьківський дім, віддавши перевагу безперешкодному створенню музики фінансовій визначеності. Як справедливо зазначає Т. Денні, він «прийняв рішення робити кар'єру професійного композитора» [19, с. 227].

Не в останню чергу це рішення виразилось у налагодженні контактів з віденським театральним світом – в лиці такого представника як співак придворної опери Й. М. Фогль, а пізніше граф М. Дітріхштейн і І. Фон Мозель [19, с. 227]. В біографічних дослідженнях зазвичай підкреслюється, наскільки важливим виявилось знайомство і подальша дружба з перших з них для пропаганди шубертівської пісенної творчості. Однак, Й. М. Фогль як один з провідних співаків Кернтнертопертеатра був також ключем, що здатен відкрити для Ф. Шуберта доступ до придворної сцени [19, с. 227].

І правда, завдяки йог протекції ця «печера чудес» привідкрила перед композитором свої двері: в кінці 1818 року він отримав від адміністрації Кернтнертопертеатра замовлення на одноактний фарс «Брати-близнюки», який був завершений у січні 1819 року. І хоча постановка відбулася майже через півтора роки, створення цієї маленької опери знаменувало новий етап у театральній кар'єрі Ф. Шуберта. Вона була помічена, в пресі з'явились цілком схвальні відгуки – причому не тільки у віденській, але і у німецькій. Головне, за нею слідували ще два замовлення. Перший – на музику до «Чарівної арфи», «чарівної п'єси зі співом», яка була поставлена у театрі Ан дер Він через місяць після прем'єри «Близнюків». Другий – на два вставних номера до опери

Ф. Герольда «Чарівний дзвіночок». І хоча успіх цих творів був досить помірним, неможливо не погодитися з думкою Т. Денні, що з цього часу Ф. Шуберт стає «молодою людиною, що серйозно робить кар'єру у австрійському театральному світі» [19, с. 227].

Втім, і в цей період композитор береться за створення ніким не замовлених опер: наприкінці 1810 – початку 1820 років він працював над «Адрастом», а на межі 1820-21 років – над «Саконталою». Як вже вказувалось раніше, ці опери не були завершені, що не є надто дивно: 1818 – 1822 роки – час, який можна назвати «періодом незавершених творів». Але вони обидві, поряд з «Близнюками» та «Чарівною арфою», свідчать про значні зміни, що відбувались у стилі театральних творів Ф. Шуберта в ці роки.

Дослідники творчості Ф. Шуберта Дж. Каннінгем та Т. Денні розходяться у визначенні меж середнього періоду. Аргументи останнього цілком зрозумілі. Між операми 1819-1821 років та театральними творами, завершеними у 1822 – 1823 роках, немає настільки явного проміжку, як між «Порукою» і «Близнюками» чи «Ф'єррабрасом» і «Графом фон Гляйхеном»: прем'єру «Чарівного дзвіночка» від початку роботи над «Альфонсо і Естреллою» відділяють всього три місяці. Крім того, два зі створених в ці роки твори – «Ф'єррабрас» і «Розамунда» - так же, як і опуси 1819-1821 років, були замовлені Ф. Шуберту віденськими театрами.

Однак, в позиції Дж. Каннінгема є свій сенс. На початку 1820-х років Ф. Шуберт вступає у період творчої зрілості: восени 1822 року була написана його «Незакінчена симфонія», а 1823 – рік «Прекрасної млинарки». Це ж стосується і стилю театральних творів. Між вереснем 1821 та жовтнем 1823 років Ф. Шуберт створює дві великі опери – «Альфонсо і Естреллу» і «Ф'єррабрас». Остання з них означена як героїко-романтична, хоча перша також цілком може претендувати на це визначення. Не маловажно і те, що «Альфонсо і Естрелла» є однією з ранніх німецькомовних опер без розмовних

діалогів, що на рік випередила «Евріанту» К. М. Вебера (1823). Якщо врахувати, що до цих пір жанрова палітра шубертівських творів для театру обмежувалась, головно, різновидами зінгшпілю, такий явний якісний зсув, безумовно, знаменує початок нового періоду в оперній творчості композитора.

Разом з тим, Ф. Шуберт не покінчує остаточно ні з зінгшпільним принципом (у «Ф'єррабрасі» та «Графі фон Гляйхені» він повертається до розмовних діалогів), ні з самим цим жанром. Навесні 1823 року з'являється одноактний зінгшпіль «Змовники», пізніше, щоб задовольнити вимоги цензорів, перейменований у «Домашню війну». Втім, зміна назви не допомогла Ф. Шуберту прилаштувати цю у всіх відношеннях чарівну оперу ні на одну з віденських сцен.

Загалом же, з чотирьох завершених в ці роки театральних творів поставлений при житті композитора був тільки один – романтична п'єс Х. фон Шезі «Розамунда, княгина Кіпрська», до якої Ф. Шуберт написав декілька номерів. Замовлений адміністрацією Кернтнертортеатра «Ф'єррабрас» був відкинутий, не виправдались також і надії, пов'язані з постановкою «Альфонсо і Естрелли».

Не дивно тому, що в наступні три з половиною роки композитор відмовляється від створення музики для театру та звертається до інших жанрів. Дивно інше: те, що він продовжує шукати підходяще лібрето для створення опери, прискіпливо бракуючи один за іншим пропоновані йому тексти. Але ще більш дивним є його остаточний вибір – сюжет, постановка якого була завідомо неможливою на віденській сцені 1820-х років, середньовічна історія про графа-двоєженця, що повернувся з полону з другою жінкою при ще живій-здорові першій, і їх подальше щасливе життя утрьох. Лібрето, зрозуміло, було заборонене цензурою, однак Ф. Шуберт все одно вирішив покласти його на музику. Робота над цим «приреченим на невдачу проектом», за словами Т. Денні, була або «зухвалою відповіддю» композитора на неможливість

включитися у віденське театральне життя, або означала, що він сподівався на «більш широкий німецький ринок» [19, с. 229]. І дійсно, згідно запису у щоденнику Е. Бауерндфельда, автора лібрето, Ф. Грільпарцер запропонував в випадку заборони опери у Відні посередництво у її постановці одного з берлінських театрів [6, с. 353].

Так чи інакше, «Граф фон Гляйхен» залишився незакінченим – і на цей раз не тому, що композитор сам перервав над ним роботу. Ф. Шуберт встиг зробити ескізи практично до усіх номерів опери, окрім двох заключних та увертюри. Щоправда, останні ескізи відносять до весни 1828 року, але, ймовірно, композитор, зайнятий іншими проектами [21, с. 296] лиш на певний час відклав написання музики. Незадовго до смерті він говорив друзям, що хоче продовжити роботу над оперою. Однак цим планам не судилося збудитися і «Граф фон Гляйхен» так і не був завершений.

Отже, впродовж практично всього свого творчого життя – від першого досвіду у 14-річному віці і до самої смерті – Ф. Шуберт писав для музичного театру. Менше, ніж за 18 років він написав 11 творів для сцени: 6 зінгшпілів, 3 опери і 2 п’єси з музикою. І це не враховуючи незавершених театральних опусів, частина яких, як вже зазначалось вище, містить більше музичних номерів, ніж інші з його ж одноактних зінгшпілів. Все це свідчить про вельми інтенсивну роботу композитора у цій сфері і серйозний намір добитися успіхів на театральній ниві. І все ж, до оперної спадщини Ф. Шуберта більше, аніж до інших сфер його творчості, можна застосувати відому епітафію Ф. Грільпарцера: «Музика похоронила тут багатий скарб, але ще більш прекрасні надії» [3, с. 94].

РОЗДІЛ 2
ЗНАЧЕННЯ ОПЕРИ «Ф'ЄРРАБРАС» У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Серед композиторів XIX століття, що пов'язуються в нашій свідомості з тенденціями музичного орієнталізму, ім'я Франца Шуберта навряд чи буде назване серед перших. Більше того, воно навряд чи взагалі буде вписане в ряд композиторів, що цікавились Сходом. Дійсно, у 1810-1820-х роках, коли творив Ф. Шуберт, в музиці ще не виникло явне тяжіння до Сходу як до далекого казкового світу; композитора, який схильний до задушевної лірики, в цілому не надихали яскраві та химерні барви екзотичних культур. І все ж у мистецтві перших десятиліть XIX століття місцеве, локальне викликає дедалі більший інтерес, а Схід починає відчуватися як окремий світ зі своїми законами, він неухильно манить до себе романтично налаштованих митців як контрастний до сірої європейської буденності.

Починаючи з рубежу XVIII – XIX століть європейці починають активно знайомитись з культурами далеких народів. Поштовхом до цього стала Єгипетська експедиція Наполеона Бонапарта (1798), що надала романтикам багатий матеріал для творчості. З 1809 року у Франції починає друкуватись багатотомний ілюстрований «Опис Єгипту». На початку 1810-х років виходить у світ «Подорож з Парижу в Єрусалим» Ф. Р. Шатобріана, а у 1814 році була написана знаменита «Велика одаліска» Ж. О. Д. Енгра. У 1815-1822 роках архітектором Дж. Нешем була створена розкішна резиденція принца Уельського у Брайтоні – Королівський павільйон, де еклектично поєдналися індійські, мавританські та китайські мотиви. З'являються «східні» поеми Дж. Байрона, П. Шеллі та Т. Мура, поетичний цикл Й. В. Гете «Західносхідний диван», натхненний поезією Хафіза. У 1824 році публіці була представлена

«Різня на Хіосі» Е. Делакруа, у 1826 році створені «Кримські сонети» А. Міцкевича, а у 1829 – збірник В. Гюго «Східні мотиви».

Як відомо, Ф. Шуберт у силу своєї скромності ніколи не декларував новаторства, але одним з перших вловлював багато з віянь часу. Відтак, східна тема, яка стала надзвичайно популярною, отримала відгук і у його творчості. У 1820 році вийшло перше видання «Західно-східного дивану». Й. В. Гете – і впродовж кількох місяців після цього були написані пісні Ф. Шуберта на вірші з цього циклу. Серед них - «Таємне» та «Пісні Зулейки». Інтерес Й. В. Гете до перської поезії був підхоплений також і іншими поетами. Ф. Рюккерт, видатний перекладач зі східної літератури, також створив як наслідування Хафізу цикл віршів «Східні троянди». Одразу ж після його виходу у світ, у тому ж 1822 році Ф. Шуберт звернувся до творчості Ф. Рюккерта, написавши на його вірші пісню «Sei mir gegrüsst!» («Вітайте мене!»), а через рік – п’ять пісень на тексти з циклу «Східні троянди», в останній з яких — «Die Wallfahrt» — ліричний герой здійснює паломництво у Мекку. Цей цикл дослідник творчості Ф. Шуберта Г. Джонсон називає «п’ятьма кращими піснями Ф. Шуберта» [10, с. 17]. В той же час Ф. Шуберт звертається ще до одного поета-орієнталіста – А. фон Платена, створивши на його вірші дві пісні: «Du liebst mich nicht!» («Ти мене не любиш!») і «Die Liebe hat gelogen» («Любов збрехала»). Текст першої з них був написаний в одній з форм арабської поезії — у формі газелі. Однак, як вказує дослідниця Н. Пилипенко, це ніяк не відобразилось у музичному втіленні Ф. Шуберта [12, с. 27]. Екзотичний світ постає у йогом музиці поза конкретною національною характерністю, перш за все як світ ліричний.

Таким чином, Ф. Шуберт відкриває нову образну сферу романтичної музики — сферу Сходу. При цьому він намічає підхід до втілення східної теми, характерний для раннього музичного романтизму: не прагнучи до детального зображення «місцевого колориту», акцентувати ліричні емоції. Цей підхід

стосовно до опери пізніше сформував композитора А. Рейха у книзі «Мистецтво оперного композитора», що вийшла друком у 1833 році: «Справа поета, декоратора, художника, акторів та костюмерів змалювати місцевий колорит – звичаї, характери, звички, костюми, релігію країни, в якій відбувається дія. Що стосується композитора, то він пише свою музику приблизно так, ніби вона призначена для його власної країни» [10, с. 17]. Впродовж перших десятиліть XIX століття екзотичне відображувалось в музиці перш за все на образно-сюжетному рівні, музичні прийоми його втілення були віднайдені композиторами пізніше, приблизно з другої третини XIX століття. Як зазначає Е. Г. Герштейн, до цього часу в музиці «присутність Сходу відчувається в основному у вигляді зорових символів і характеризується знаковим сприйняттям» [10, с. 17].

Цей підхід, віднайдений Ф. Шубертом у його «східних» піснях 1821 - 1823 років, отримав розвиток у найбільш масштабному творів композитора на орієнтальну тему – його опері «Ф'єррабрас», що була написана у 1823 році на замовлення Кернтнертопертеатру для поповнення репертуару німецькими творами. Одночасно було здійснено замовлення і К. М. Веберу на оперу «Евріанта». Однак, при житті Ф. Шуберта «Ф'єррабрас» так і не був поставлений: «Евріанта» К. М. Вебера не мала стійкого успіху, і публіка розчарувалась у німецькій опері. Владу в театрі захопили італійці, і опера Ф. Шуберта виявилась непотрібною [3, с. 66]. Невдовзі після смерті композитора номери з опери «Ф'єррабрас» отримали концертне життя – більш активне, аніж музика всіх інших його музично-сценічних творів [21, с. 267]. Прем'єра опери у скороченому вигляді і у концертному виконанні відбулася у 1835 році у Віденському театрі у Йозефштадті, а на сцені вона була поставлена лише наприкінці XIX століття – у 1897 році в Придворному театрі Карлсруе, у вільній музичній та сценічній редакції Ф. Мотті. Як бачимо, прямого впливу на композиторів XIX століття «Ф'єррабрас» Ф. Шуберта мати не міг, оскільки

повного сценічного втілення опера не отримала до XX століття. Однак, багато у шубертівській інтерпретації цієї «східної» історії дивним чином перегукується з оперними знахідками видатних композиторів-романтиків. «Ф'єррабрас» виявився твором, що стоїть біля витоків романтичного оперного Сходу.

Складне сценічне життя опери багато в чому пов'язане з недосконалістю лібрето. Його автором став брат друга Ф. Шуберта, художника Л. Купельвізера, Й. Купельвізер, що працював секретарем у Кернтнертопертеатрі. Лібрето базується на середньовічній німецькій легенді «Егінхард і Емма». Співставлення європейського світу лицарів-християн і орієнтального світу маврів-мусульман містить тут багато неправдоподібних моментів. Розглянемо його більш детально.

2.1. Особливості лібрето

В лібрето опери «Ф'єррабрас» поєднані дві легенди – про мавританського воїна на ім'я Ф'єррабрас[6] та про любов доньки Карла Великого, Емми, до секретаря імператора Егінхарда.

Насправді ж, джерелом для лібретиста слугувала не драма П. Кальдерона, а безпосередній переказ chanson de geste[7] в «Книзі любові» («Buch der Liebe») Й. Г. Бюшинга та Ф. Г. фон дер Хагена [21, с. 248]. Серед найбільш очевидних аргументів Т. Денні наводить склад та імена дійових осіб – Роланд, Ф'єррабрас, Олів'є, Гі, Марагонд, Ож'є і Брутамонте, а також Баланд, що перетворився у Боланда та Флоріпес, що стала Флоріндою. Окрім цього, саме в цьому джерелі фігурує специфічний варіант імені головного героя з двома літерами «р», тоді як в перекладі Ф. Шлегеля загальноприйняте

[6] З французької мови fier-à-bras – дослівно «жорстока рука». Е. Маккей вказує на значення «хвалько» у іспанській мові [21, с. 248].

[7] Chanson de geste (буквально - «пісня про діяння», часто вживана назва - жеста) — це жанр французької середньовічної літератури епічного змісту. Найбільш відома жеста - «Пісня про Роланда».

написання було з однією літерою «р». В свою чергу, використаний Й. Г. Бюшингом та Ф. Г. фон дер Хагеном варіант відсилає нас до старовинної німецької традиції, початок якої був покладений ще в першій половині XVI століття з перекладом з французької мови під назвою «Прекрасна цікава історія про могутнього велетня з Іспанії на ймення Ф'єррабрас, який був язичником та жив у часи імператора Карла.

Як на ще більш важливу Т. Денні вказує на «принципову відповідність» лібрето Й. Купельвізера тексту Й. Г. Бющинга та Ф. Г. фон дер Хагена функціям дійових осіб, а також основним рисам та деталям сюжету. Так, у П. Кальдерона батько Ф'єррабраса та Флорінди тільки згадується, тоді як у «Книзі любові» і лібрето він фігурує в якості активного персонажа-антагоніста.

Ще одним аргументом на користь близькості лібрето до прозаїчної версії «Книги любові» є специфіка трактування образу та долі головного героя, а також його ролі у розвитку дії. У П. Кальдерона Ф'єррабрас – персонаж, активний впродовж всієї п'єси, що протистоїть Карлу Великому та його лицарям, закоханий у свою сестру, який наприкінці помирає у битві. В той же час у книзі Й. Г. Бющинга та Ф. Г. фон дер Хагена, як і в лібрето Й. Купельвізера, «титульний» герой, діючи на початку потім надовго зникає, щоб знову повернутись тільки до кінця. До того ж доля його зовсім інша: він приймає християнство і, відповідно, залишається в живих.

Разом з тим лібрето містить також суттєві зміни у порівнянні з першоджерелом. Одна з найбільш значних – доля мавританського князя Баланда (Боланда): у «Книзі любові» він помирає у битві, у Й. Купельвізера ж Ф'єррабрас спасає батька та примиряє його з королем Карлом. Окрім того, в образі Роланда поєднано одразу декілька героїв chanson de geste: сам цей лицар (племінник імператора, що відмовився битися з мавританським велетнем, який викликав на бій французів, і отримав за це від свого дядька «удар в ніс»), Олів'є, що переміг Ф'єррабраса та подружився з ним, а також Гі Бургундський,

коханий Флоріпес (двоє останніх присутні у лібрето, але лише як другорядні персонажі). Очевидно, лібретист вважав, що ім'я Роланда австрійські публіці відоме набагато краще.

Зміни стосувались також і другорядних персонажів. Марагонд, наприклад, зі старшої придворної дами, що керувала цілим штатом фрейлін, перетворюється у Й. Купельвізера на служницю мавританської принеси, а Брутамонт – з тюремщика у воєначальника. До слова, якщо у «Книзі любові» Флоріпес вбиває стражника, який стереже французів, то в лібрето Й. Купельвізера вона його тільки ранить.

Новим мотивом є і любов Ф'єррабраса до Емми, що цілком природно, оскільки донька Карла Великого – персонаж із зовсім іншої легенди. Старовинна німецька сага про Егінхарда та Емму була дуже популярна в літературі та театрі Німеччини та Австрії кінця XVIII – початку XIX століття. Середньовічний антураж, а також любовна історія зі щасливим кінцем (імператор дозволяє своє секретарю одружитись на улюбленій доньці) привернули до неї увагу письменників та драматургів, в тому числі Фрідріха де ла Мотт Фуке та Хельміни фон Шезі.

Вважається, що саме п'єса першого з названих авторів слугувала джерелом для Й. Купельвізера, однак, знайти явні відповідності, як у випадку тексту Й. Г. Бюшинга та Ф. Г. фон дер Хагена, тут набагато складніше. І хоча дослідник все ж знаходить деякі перетини з драмою Ф. де ла Мотт Фуке, в цілому у лібрето знайшли відображення тільки найбільш спільні мотиви, що об'єднують її з середньовічною сагою: любов Егінхарда та Емми, яку вони приховували; таємне побачення, що вело до викриття (в легенді та п'єсі – зі сторони імператора Карла, у Й. Купельвізера ж закоханих застає Ф'єррабрас); випробування, прощення та поєднання пари, що провинилася. Всі ці мотиви мають давні корені та зустрічаються в тому числі і в оперних лібрето.

Історична достовірність легенди є доволі сумнівною. Вперше вона була зафіксована у Chronicum Laureshamense наприкінці XII століття монахом Лоршського монастиря «з нагоди дару, зробленого Егінхардом. Карл Великий дійсно мав доньок, однак жодна з них не носила імені Емма (Імма), і до того ж, всі вони залишились незаміжніми, адже, за словами літописця, імператор «стримував їх вдома до самої своєї смерті, говорячи, що не зможе обійтись без їх близькості».

Цей літописець – той самий Егінхард, а точніше Ейнхард, каролінгський історик, секретар та біограф Карла Великого. Власне, він і є головним героєм легенди. Найцікавіше, що Ейнхард дійсно був одружений на Іммі, але вона не входила до сім'ї імператора. Відомо, що одна з доньок Карла, Берта, мала зв'язок з його придворним поетом і радником Ангільбертом, якому народила двох синів. І цілком можливо, що саме її історія стала основою легенди, яку чутки пізніше пов'язали з іменами Егінхарда та Емми.

Лібрето «Ф'єррабраса», втім, як і саму оперу, аж до 1980-х років було прийнято піддавати найсуворішій критиці. Г. Гольшмідт, наприклад, називає її «цілковитою нісенітницею», а про музику говорить, що «Шуберт ще ніколи не писав такої прецизійної та одноманітної партитури» [6, с. 223]. Однак, вже Е. Маккей характеризує текст як доволі вдалий – в крайньому разі, у порівнянні з «Альфонсо та Естреллою» [21, с. 248]. Втім, вона також вказує, що дітище Й. Купельвізера є скоріше непоганою драмою для розмовного театру, аніж лібрето [21, с. 248]. Це твердження, в цілому, є справедливим, але навіть при біглому знайомстві з сюжетом стають очевидними його зв'язки як з попередніми, так і з наступними оперними традиціями.

Тут, наприклад, є присутньою улюблена багатьма лібретистами XIX століття колізія, що виражається у протистоянні двох ворожих народів та любов представників цих двох таборів. Для опери більш пізнього часу типовим є і наявність двох контрастних жіночих персонажів – таких, як ніжна Емма та

безстрашна Флорінда. Разом з тим схожий контраст образів можна нерідко знайти і в опері-seria, а щодо пари Флорінда-Роланд проступає один з найбільш улюблених сюжетних мотивів лібрето XVIII століття – любов до ворога батька. Ворожнеча між двома народами і/чи конфесіями, хоч і не має настільки явних коренів у попередній епосі[8], до часу Ф. Шуберта також була якщо не поширеним мотивом, то по меншій мірі таким, що набирав своєї популярності.

2.2. Специфіка музичної драматургії опери

Не дивлячись на безглуздість багатьох сцен, лібрето опери на сюжет з лицарських часів виявилось дуже привабливим для композитора. Його настільними книгами цього часу були історичні романи, наповнені образами Середньовіччя та далеких земель. Одним з першовідкривачів цієї сфери в романтичному мистецтві став В. Скотт, і саме його романи захопили в той час увагу композитора. У листі до Ф. Шобера, датованому 1823 роком, в період роботи над «Ф'єррабрасом», Ф. Шуберт писав: «Я живу у всіх відношеннях дуже просто, акуратно ходжу гуляти, багато працюю над своєю оперою та читаю В. Скотта» [3, с. 242].

Екзотична обстановка подій, що відбуваються в опері також захоплювала композитора, який тільки-но завершив роботу над музикою до «східних» віршів В. Гюго, Ф. Рюккерта, А. фон Платена.

Так, як і у «східних» романсах, Ф. Шуберт у своїй опері приділяє головну увагу не місцевому колориту, а ліричним почуттям персонажів. Сюжет опери базується на двох ліричних трикутниках. По-перше, це любовні стосунки Егінгарда та Емми, в яких відкинутою стороною є благородний мавр Ф'єррабрас. По-друге, це сімейний конфлікт між батьком та непокірною

[8] Звичайно, у опері XVIII століття також можна знайти зразки схожого протистояння, але воно зазвичай зосереджено навколо головних персонажів і не несе в собі того могутнього заряду національного (чи релігійного) почуття, якими пронизані романтичні сюжети такого роду.

донькою: король маврів Боланд обурений любов'ю його доньки Флорінди до християнина Роланда, але в підсумку дає великодушну згоду на шлюб. І якщо перший трикутник є типовим для оперних сюжетів XVIII століття (хіба що колір шкіри закоханого Ф'єррабраса виявляється тут не зовсім звичним), то другий — сімейний конфлікт (батько-донька) — є більш характерним для романтичних опер першої половини XIX століття і нагадує про «Вільного стрільця» К. М. Вебера чи «Лючію де Лямермур» Г. Доніцетті.

П'ятірка головних персонажів у музиці опери представлені перш за все з позиції демонстрації їх ліричних почуттів. У пісенно-романсових шубертівських соло з їх проникливими секундовими та секстовими ходами на фоні прозорого пісенного супроводу «східні» та «західні» урівнюються. Так, у ліричному любовному соло Егінгарда (№ 6, 2 сцена 1 акту) м'які спадні романсові інтонації чергуються з кларнетовими соло. Подібно про свої почуття розповідає і мавританська принцеса Флорінда у дуеті з її подругою Марагонд (№ 9, 2 сцена 2 акту): знову наспівні фрази оркестру чергуються з витонченими романсовими мотивами. В обох розглянутих прикладах «східні» і «західні» персонажі говорять на одній, ліричній музичній мові.

Головний, ліричний конфлікт ускладнений протистоянням у опері двох протилежних світів: європейського і мавританського. Цей закладений в опері конфлікт «білого» та «чорного» виявився сценічно акцентований у останній постановці «Ф'єррабраса» на Зальцбурзькому фестивалі 2014 року під режисерським керівництвом П. Штайна. Спектакль повністю вирішений у чорно-білих тонах, чорний одяг маврів і сріблясто-білі наряди європейців створюють яскравий контраст. Він порушується лише в кінці опери появою на задньому плані яскраво-червоного серця — символу переможних ліричних почуттів.

В музиці «Ф'єррабраса», не дивлячись на абсолютне домінування задушевної лірики, намічені і протистояння музичних сфер європейського

світу та Сходу. Колективна характеристика європейців-християн базується в опері на хоральних звучностях. Стримано-строга мелодика та акордова фактура лицарських хорів асоціюється з музичної сферою християнського світу у опері «Тангейзер» Р. Вагнера. Найбільш яскравим в цьому відношенні є хор «O, theures Vaterland!» — «О, рідна Вітчизна!» (№ 14, 3 сцена 2 акту). Світ Сходу показаний у опері як стихійно-дикий, як світ сильних пристрастей та киплячих почуттів. І хоча в його музиці немає явної екзотичності, вона все ж відрізняється більш яскравою емоційністю та войовничістю від музики християнського світу. Так, у терцеті № 20 (1 сцена 3 акту) Ф'єррабрас, сповнений рішучості спасти християнських полонених, хапає в руки кривий ятаган та виконує войовниче соло, сповнене маршового ритму. У арії № 13 (3 сцена 2 акту) прагнення Флорінди будь-якою ціною врятувати Роланда виливається в дикі, несамовито-відчайдушні фрази, з нескінченним остинатним повторенням одного і того ж терцевого мотиву. Таким чином, кипіння гарячих романтичних емоція пов'язано в опері саме зі східними образами. Схід відкриває шлюзи для яскравих романтичних пристрастей. Благородний та жорстоко страждаючи мавр Ф'єррабрас виявляється далеким попередником вердіївського Отелло.

Одним з перших Ф. Шуберт вводить у романтичну опері і контрастну пару образів, що персоніфікують Захід і Схід у жіночому образі. Лірична Емма та темпераментна Флорінда нагадують інші, більш пізні та знайомі нам контрастні пари: Кармен та Мікаелу, Ярославну та Кончаківну. І хоч музичні засоби для створення образів Сходу та Заходу будуть розширюватись, а сам контраст між цими образами в більш пізніш операх стане значно глибшим, Ф. Шуберт відкриває в своєму «Ф'єррабрасі» дуже багато. Знаходячись на межі між класицистським та романтичним стилем, він не тільки у піснях, симфоніях та фортепіанній музиці, але і у опері виявляється новатором.

Цікаво, що всього лиш через рік після «Ф'єррабраса» з'явилась ще одна опера, де вступають у конфлікт та знаходять примирення східний та західний світи: «Хрестоносець у Єгипті» Дж. Мейєрбера. Очевидно, що сюжети такого типу відобразили характерні тенденції романтичної культури початку XIX століття. Цей ряд буде продовжений і більш пізніми операми: «Африканка» Дж. Мейєрбера, «Кармен» Ж. Бізе, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Отелло» Дж. Верді.

Шубертівський «Ф'єррабрас» виявився першим у цьому ряду. На відміну від умовно-екзотичних творів XVIII століття (наприклад, опер В. А. Моцарта), у Ф. Шуберта в демонстрації східних персонажів відсутнє перебільшення та пов'язаний з цим комізм. Якщо Осмін у «Викраденні з Сералю» чи Моностатос у «Чарівній Флейті» мають карикатурні риси, то Ф'єррабрас та його сестра Флорінда не просто змальовані Ф. Шубертом як серйозні персонажі, але й отримують верх над європейцями і з етичної, і з музичної точки зору: їх вокальні партії більш цікаві та різнопланові, а вчинки - благородні та жертовні, тоді як поведінка «білої» пари не завжди бездоганна.

2.3. Композиційні особливості

Як ми вже зазначали вище, жанрову приналежність свого «Ф'єррабраса» Ф. Шуберт окреслював як «героїко-романтична опера», не дивлячись на те, що замість речитативів композитор використовує тут розмовні діалоги, притаманні для такого музично-театрального жанру, як зінгшпіль.

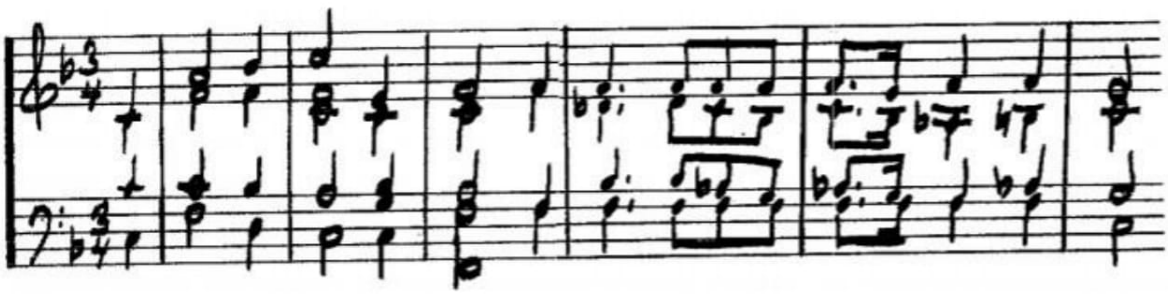
Опера складається з трьох дій. Головні персонажі:

Король Карл	бас
Емма, його донька	сопрано
Роланд, французький лицар	баритон
Егінхард, французький лицар	тенор
Боланд, король маврів	бас
Ф'єррабрас, його син	тенор

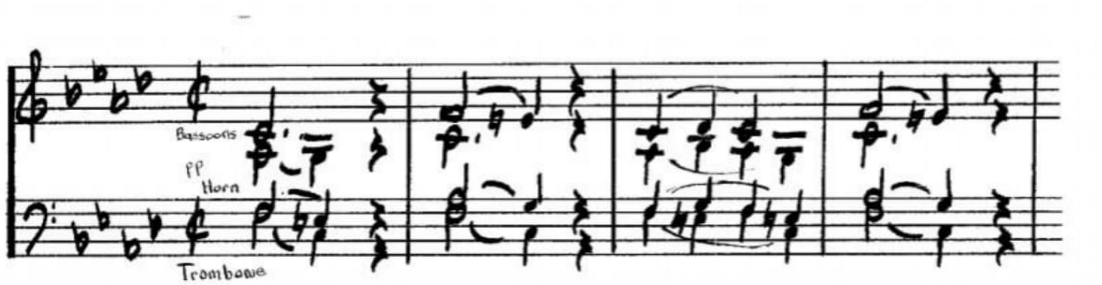
Флорінда, його донька	сопрано
Марагорд, її служниця	сопрано
Брутамонт, мавританський лицар	бас

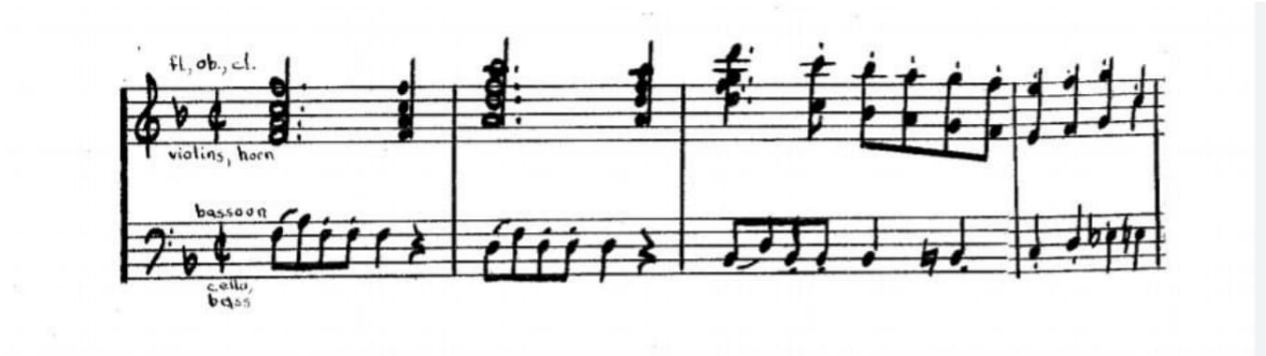
Партитура опери написана для оркестру у складі двох флейт, двох гобоїв, двох кларнетів, двох фаготів, трьох валторн, двох труб, трьох тромбонів, литавр та струнних.

Увертюра опери після кількох вступних акордів у струнних розпочинається звучанням гімну у валторн та тромбонів. Через декілька тактів до них додаються дерев'яні духові та струнні:



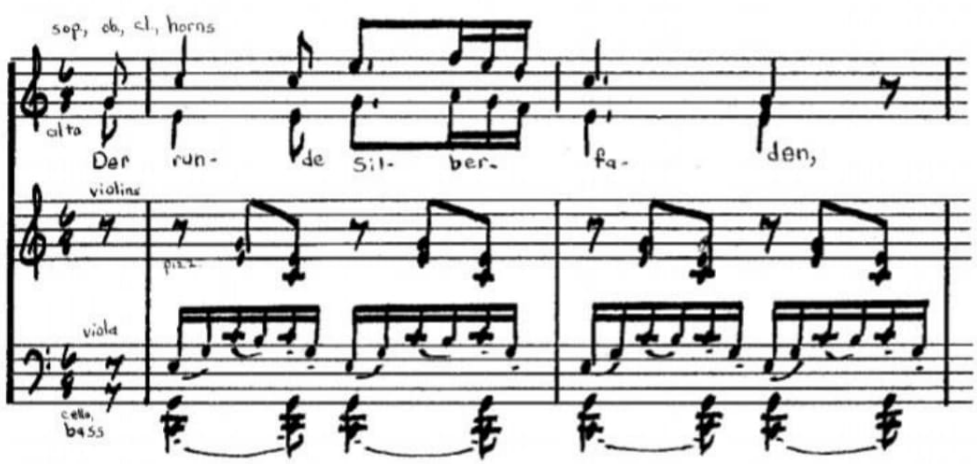
Цей гімн – «0 theures Vaterland» («О люба Батьківщина») – з'явиться пізніше у другому акті у виконанні чоловічого хору без супроводу. Після звучання цієї теми знову з'являються акорди, які розпочинали увертюру, а тоді – дві теми, перша з них у мінорі, а друга – у мажорі.





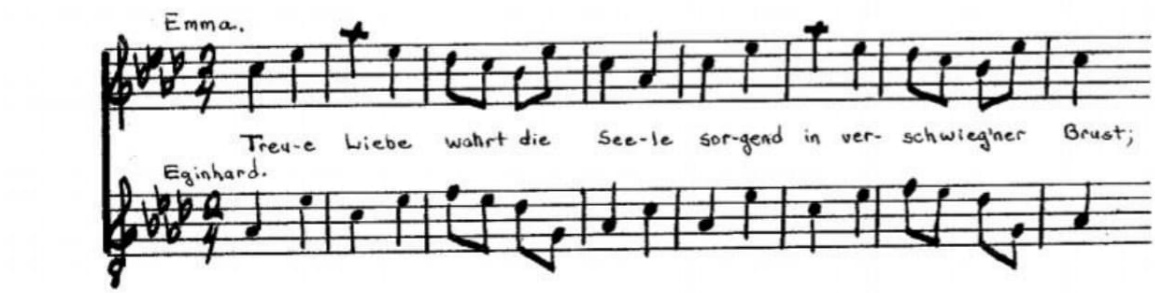
Розвиток цих двох тем демонструє типову для Ф. Шуберта роботу з музичним матеріалом. Форма, у якій написана увертюра – традиційне сонатне Allegro.

Перша дія опери розпочинається з хорової інтродукції «Der runde Silberfaden» («Кругла срібна нитка») у тональності C-dur. Партія струнних викликає алюзії до монотонного прядіння. Рефрен звучить у партії жіночих голосів. Для нього характерне чітке фразування та проста гармонічна мова:

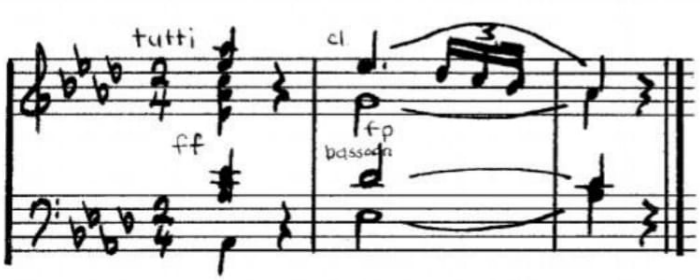


Епізод за музичним матеріалом є спорідненим з темою-рефреном. Пауза на домінантовій гармонії дає простір для кількох речень Емми, після яких звучить наступний епізод, цього разу у тональності g-moll. Останнє проведення теми-рефрену звучить у хорового tutti, цього разу в однойменному c-moll.

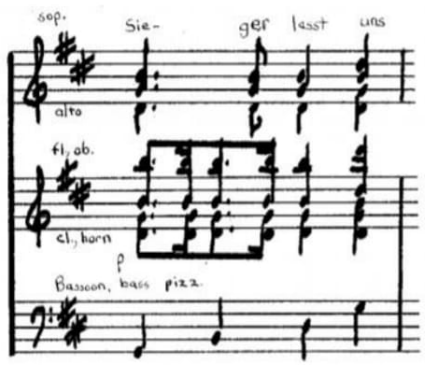
Після тривалих розмовних діалогів наступний музичний номер - дует Емми та Егінхарда «O, mög' auf froher Hoffnung Schwingen» («О, може, гойдатися з доброю надією») написаний у тональності As-dur. Він написаний у формі каватини – двочастинної арії, у якій перший розділ повільний, а другий – швидкий та віртуозний. Дана музична форма була надзвичайно популярною у італійській оперній музиці того часу. Перша частина цього дуету Егінхарда та Емми (Andantino), розпочинається виразним кларнетовим соло. У партіях двох голосів – контрастні між собою мелодичні фрази, які доповнюють одна одну. У другій швидкій частині мелодія надзвичайно яскрава та доповнена великою кількістю мелізматики та трелей у партії сопрано, що було даниною тогочасної вокальної «моди».



Динаміка другого розділу дуету швидко наростає та приводить до коди, яка завершується ствердним акордом тоніки As-dur, після якого звучить невелике доповнення у партії дерев'яних духових інструментів.

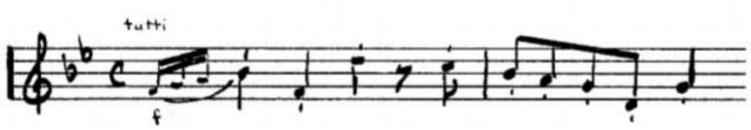


Зміна сцени відображається в музиці переходом до віддаленої тональності – D-dur. Цей переможний хор «Zu hohen Ruhmespforten» («До високих дверей слави») розпочинається урочистими оркестровими акордами. Чоловічий хор є першою частиною тричастинної форми. Цей розділ (А), в свою чергу, також написаний тричастинній формі. Ф. Шуберт досягає різноманітності за рахунок активного тонально-гармонічного розвитку. Друга частина (В) написана у тональності субдомінанти, звучить у виконанні жіночого хору у супроводі дерев'яних духових інструментів (до речі, форма тут також тричастинна).

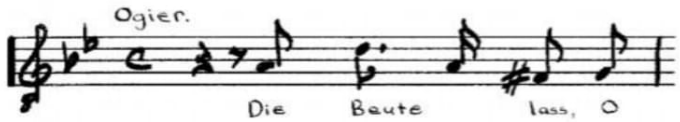


Реприза звучить у хоровому tutti з деякими варіаційними змінами (міняється розподіл голосів та оркестровка, натомість фразування, гармонія та мелодія залишаються незмінними). Точним повтором восьмитактового оркестрового вступу завершується цей номер. Розглянути хор є чудовим зразком шубертівського стилю та демонструє оригінальність та різноманітність музичної мови при, в цілому, строгій класичній формі.

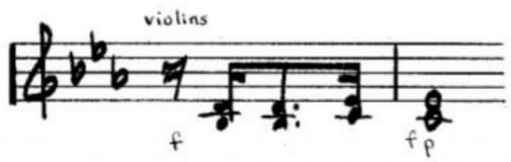
Наступний, четвертий, номер – розгорнута ансамблева сцена. Він розпочинається коротким оркестровим унісонним проведенням теми:



Початкові інтервали цієї теми перегукуються з інтервалікою речитативу, який розпочинається за кілька тактів:

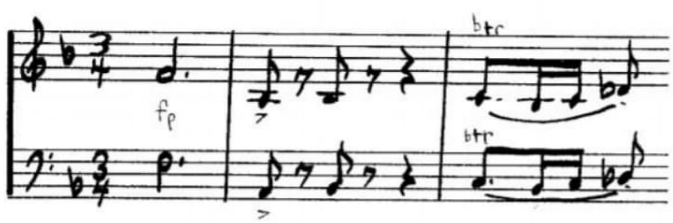


Перші дві фрази речитативу розділені невеликою оркестровою реплікою, в якій з'являється мотив Ф'єррабраса:

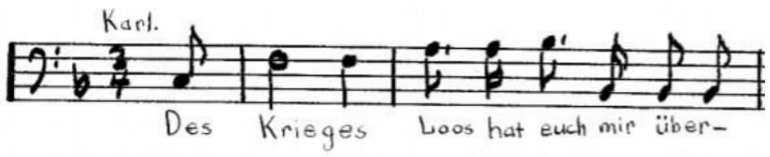


Інші фрази у речитативному діалозі розділяються темою, яка відкриває дану сцену або її варіаційними змінами. Короткий хор «Die Beute lass, o Herr» («Залиш здобич, о Господи») теж розвиває цю початкову тему, головно в наслідувальних пасажах між партіями чоловічих та жіночих голосів.

Наприкінці хору в партії оркестру з'являється нова тема, яка буде повторюватися при звучанні наступних речитативів:



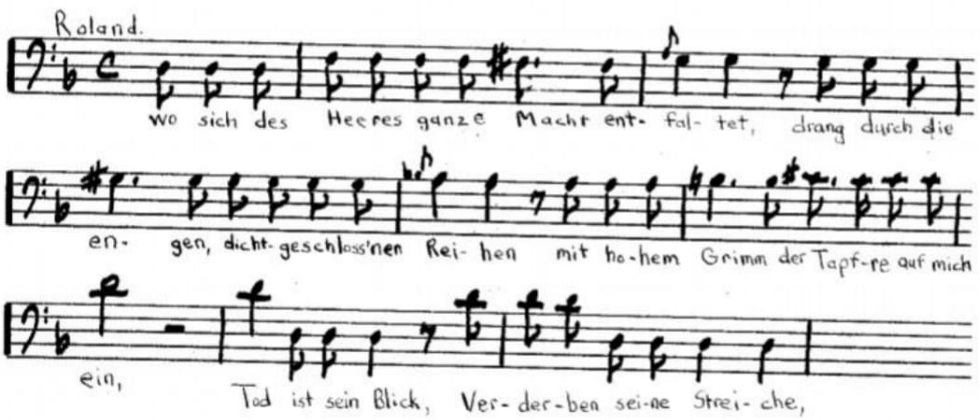
Початкові такти речитативу Карла («Des Krieges Loos hat Euch» - «У вас є війна») репрезентують ту саме тему, зі зміщенням октави:



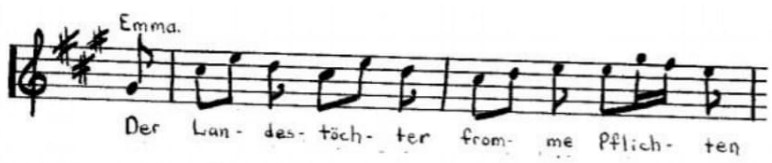
Коли речитатив Карла стає більш мелодійним за характером, оркестр відмовляється від повторення теми і виконує більш нейтральний музичний матеріал – підтримуючі акорди та короткі імітації-відповіді на вокальні фрази. З'єднуючою ланкою перед заключним речитативом Карла є коротка хорова зв'язка. Оскільки Карл співає про Ф'єррабраса, у партії оркестру вперше у повному обсязі з'являється мотив, пов'язаний з ним:

В кількох наступних тактах цей мотив продовжує звучати у дещо видозміненому вигляді в партіях віолончелей та контрабасів.

Аріозо Роланда містить типові для Ф. Шуберта мелодичні знахідки, які виконують важливу драматичну роль. Це, передусім, активне використання хроматичних ходів та стрибки на октаву і більше.

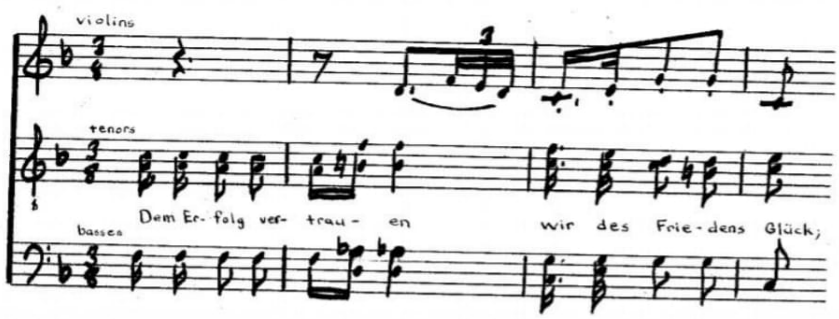


Подальший діалог усіяний оркестровими посиланнями на мотив Ф'єррабраса і призводить до зміни характеру музики в той час, коли Карл підтверджує своє рішення дозволити звільнити Ф'єррабраса. Драматизм попередньої сцени повністю зникає коли Емма та її юні подруги співають просту ідилічну мелодію («Der Landestöchter fromme Pflichten» - «Побожні обов'язки дочок країни») на фоні хорових акордів супроводу:

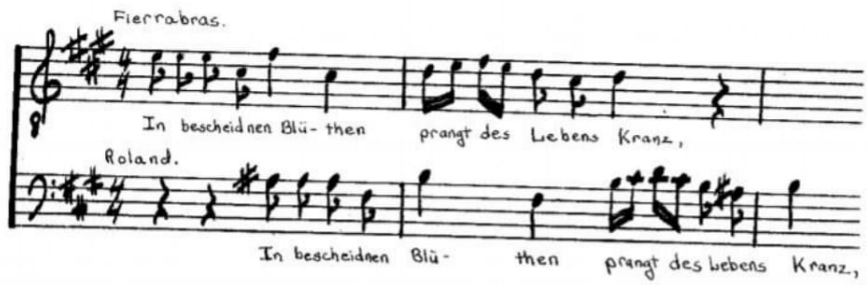


Під час відповіді Карла у партії валторн та гобою звучить музика, що не відповідає характеру короля. В заключенні оркестр продовжує виконувати цю мелодію на pp в той час, коли Ф'єррабрас та Роланд мають коротку розмовну дискусію.

Наступний ансамблевий розділ «Dem Erfolg vertrauen» («Довіряйте успіху») побудований на нескладній, жвавій темі. В той же час вона демонструє різноманіття форми, способів розвитку та гармонічних барв:

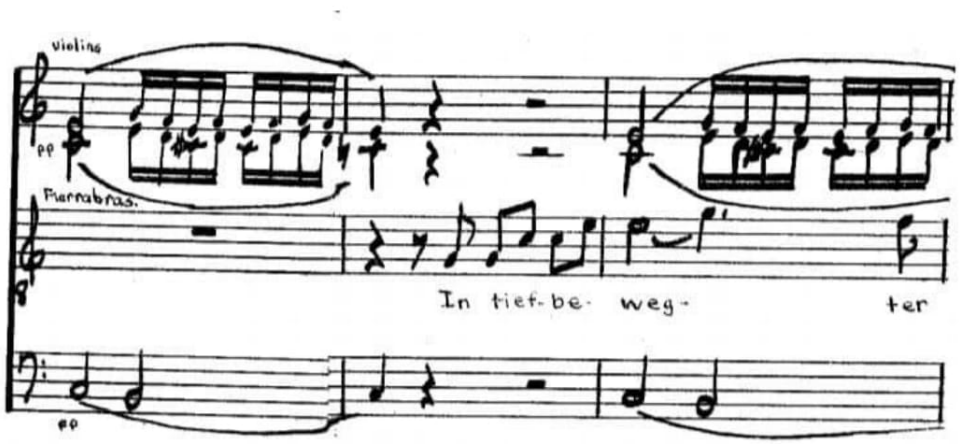


Сцену покидають всі, залишаються лише Ф'єррабрас та Роланд. Дует між двома лицарями, який завершує цю розгорнуту схему, написаний у простій тричастинній формі, де середній розділ є невеликим каноном, що в тематичному плані близький до першого розділу.



Величезний фінал першого акту складається з семи номерів, але музика звучить безперервно та, що цікаво, без розмовних діалогів. Перший номер – романс «Der Abend sinkt auf stiller Flur» («Вечір припадає на тихий зал») – розпочинається з кларнетового соло у супроводі піцикато струнних, що зображають лютню Егінхарда, під супровід якої він співає серенаду Еммі. Романс написаний у куплетній формі в тональності a-moll і складається з шеститактових фраз. Раптова зміна тональності на однойменний A-dur у третьому куплеті пов'язана з тим, що цей куплет виконує Емма. Наступні ж куплети звучать у дуетному виконанні обох персонажів.

Фінальні акорди романсу раптово переходять у оркестровий вступ до речитативу та арії Ф'єррабраса «Was quälst du mich, o Missgeschick» («Що ти мене мучиш, о нещастя»). Хроматичні акордові послідовності, пов'язані з тональностями G-dur і g-moll в речитативі служать домінантовим передіктом до арії, яка написана в тональності C-dur:



Раптовий пасаж на форте, з пунктирним мотивом Ф'єррабраса, свідчить про початок середнього розділу, що представлений акомпанованим речитативом. Тут у Ф. Шуберта, мелодія відходить на другий план задля того, щоб передати сильні емоції персонажа. Однак, цей спалах недовгий, і повернення до спокійної C-dur-ної теми свідчить про те, що він відновив контроль над собою. Згодом знову з'являється розділ у c-moll, але цього разу він ще коротший, ніж раніше і охоплює тільки дві фрази, після яких звучить блискуча кода. Завершується цей номер оркестровою постлюдією, де у партії флейти та фаготу ми можемо почути елементи початкової теми. Це одна з небагатьох арій в опері, де чудово можна відчути емоції конкретного моменту і це однин з найбільш драматичних оперних номерів Ф. Шуберта.

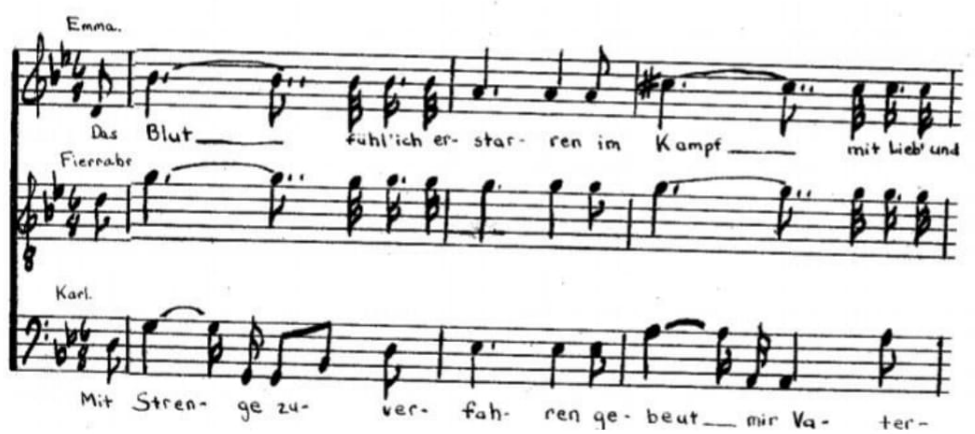
Наприкінці арії Ф'єррабраса, нова фігура, близька до трелі у вступі, з'являється у партії других скрипок та віолончелей і через секвенційний розвиток приводить до фіналу у тональності As-dur.

Речитатив Ф'єррабраса звучить на фоні його мотиву, який звучить у виконанні флейт та гобоїв на піанісімо. Вихід чоловічого хору з-за сцени супроводжується більш докладною розробкою цього мотиву. Акомпанемент продовжує залишатися таким самим, як появі Егінхарда та Емми, але раптово змінює характер, коли Ф'єррабрас зустрічає їх, він стає більш збудженим. Їхні вигуки перериваються оркестровими репліками, поступово динамізуються та переростають у тричастинний канон – терцет «Ha, hier waltet ein Verrath» («Ха, тут є зрада»).

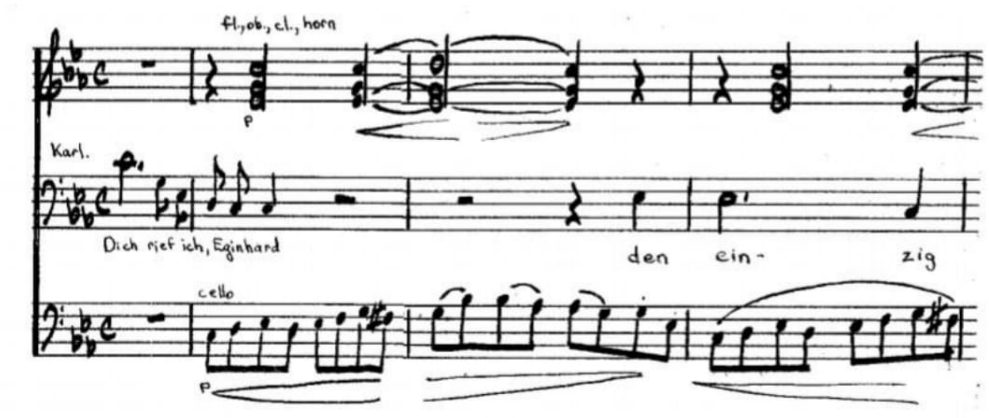
Канон «розчиняється» та супровід пропадає у надзвичайно драматичний та важливий момент, коли Ф'єррабрас приймає рішення відпустити Егінхарда. Коротке, але дуже бурхливе прощання звучить у тональності B-dur. Наступний речитатив Ф'єррабраса та Емми супроводжується лише сухими акордами, але час від часу переривається агресивними репліками оркестру. Після одного з

розділів речитативу Емма, здавалось би, розпочинає свою арію, але Ф'єррабрас перебиває її всього лиш через 12 тактів, і речитатив продовжується.

Невдовзі після приходу Карла у тріо g-moll («Wie? Emma hier?» - «Як? Емма тут?») виражено найрізноманітніші почуття всіх його учасників: страх Емми та Ф'єррабраса перед поверненням Егінхарда, смуток і гнів короля через те, що, на його думку, Ф'єррабрас зрадив його довіру. В цьому тріо чудово виконана поставлено для нього драматична мета – виразні довгі ноти в партіях молодої пари височіють над більш рухливою партією басу короля.



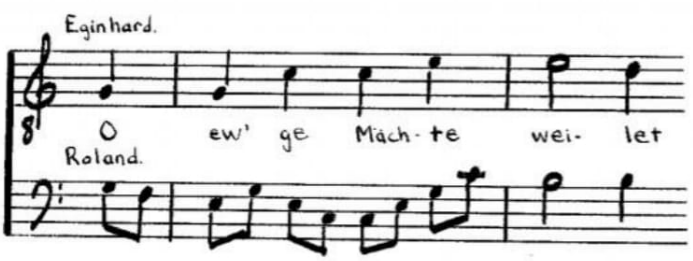
Прихід Егінхарда зустрічається несамовитим вибухом оркестру та переходом до тональності c-moll. Альти та віолончелі супроводжують динамічний речитатив, в якому Карл пояснює ситуацію Егінхарду



Речитатив стає більш збудженим, а супровід більш щільним до того

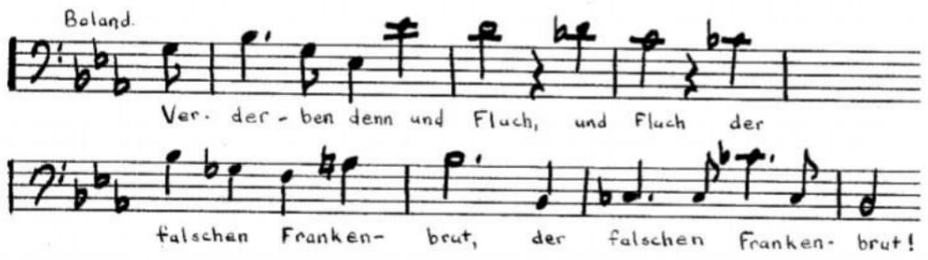
моменту, поки труби, що зазвучали з-за сцени повідомили, що посланцем миру буде Егінзард. Поява тональності C-dur призводить до звучання урочистого хору у супроводі оркестрового tutti. Контрастний розділ у a-moll звучить у виконанні чотирьох солістів. Репризне звучання хору доповнюється короткими репліками солістів, та приводить до розширеної коди, якою завершується дана розгорнута сцена та перша дія опери.

Друга дія опери розпочинається строфічною піснею з хоровим рефреном («Im jungen Morgenstrahle» - «У молодому ранковому промені»). Тема – надзвичайно чітка та проста. Її спершу співає Егінхард у тональності C-dur, а за наступним проведенням Роланд у тональності G-dur. Третє проведення виконується обидвома солістами, причому партія Роланда – контрапункт до партії Егінхарда:



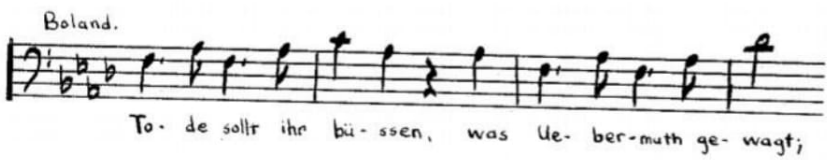
Після короткого речитативу, в якому фігурує мотив Ф'єррабраса у супроводі (як Егінхард обіцяє звільнити Ф'єррабраса), звучить марш, повністю побудований на даному мотиві. Ансамбль між Егінхардом та маврами переривається звучанням валторн, які звучать за сценою. Захоплююче Allegro molto vivace демонструє подив французьких лицарів з ситуації, яка трапилась з Егінхардом. Хор на pp з ремінісценціями на sf нагадує типовий «хор змовників», характерний для італійської опери.

Зміна сцени приносить дует двох сопрано, який написаний у двочастинній формі. Квінтет, що слідує за ним теж написаний у двочастинній формі. Його розпочинає Боланд:

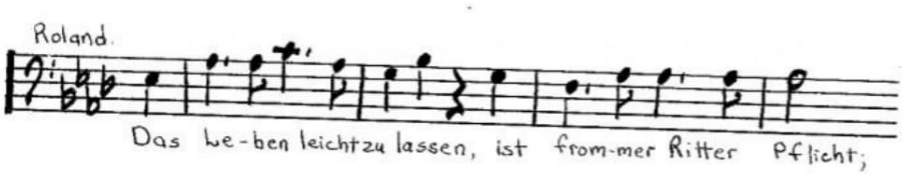


Ансамль відповідає йому схожою фразою, потім всі продовжують, розподілившись на дві групи: три найвищі партії та дві найнижчі відповідно. Друга частина розпочинається так, як і перша, басовим соло, але поступово, завдячуючи іншому розподілу голосів, іншій оркестровці та специфіці розвитку, вона стає суттєво відмінною від першої.

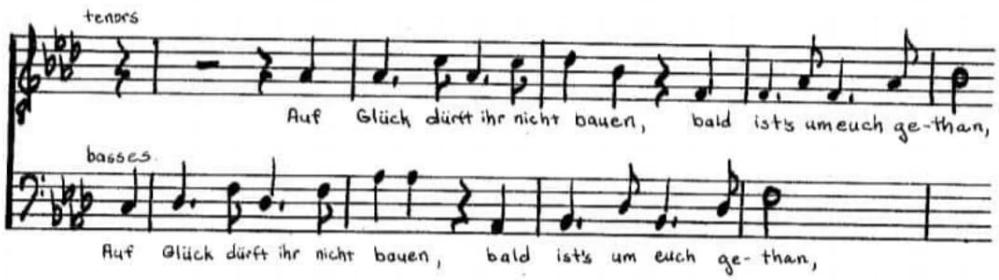
Чоловіче тріо «Im Tode sollt ihr büssen» («Вам слід спокутувати смерть») надзвичайно ощадливе у своєму розвитку. Перша тема звучить у Боланда у F-dur:



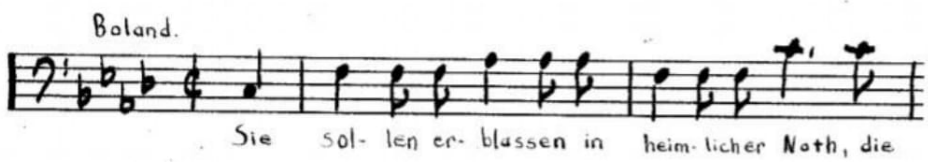
Тема-відповідь Роланда та його лицарів доволі схожа:



Після цього Боланд повертається зі своєю оригінальною темою, цього разу у тональності Des-dur, у супроводі хору, однак після перших чотирьох тактів тема значно видозмінюється. Наступне її проведення є стретним:



Це повторюється знову через декілька тактів, а потім до кінця спостерігається вільний розвиток у всіх голосах. Зміна темпу забезпечує простір для нової теми, яка, однак, виникає безпосередньо зі старої.



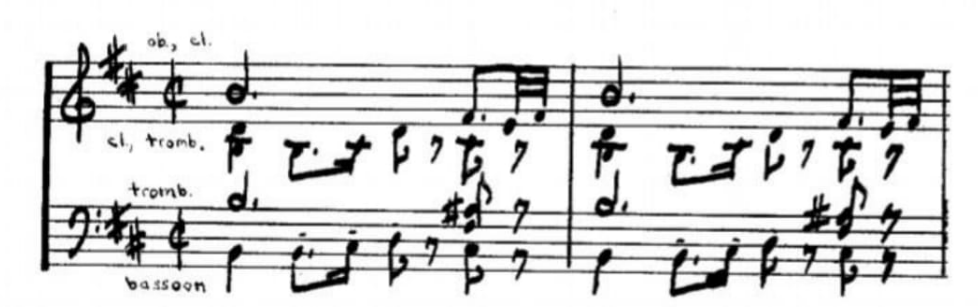
Короткий хор на цю тему веде до грандіозної кульмінації, після якої всі виходять, крім Флорінди. Вона залишається співати арію, позначену Allegro furioso, якій передує оркестровий сплеск, сповнений динамічними фігурами в струнних. Арія написана у тричастинній формі та в результаті модуляції приводить до тональності fis-moll.

Нова сцена, в якій французькі лицарі перебувають у своїй камері, відкривається їх акапельним гімном «0 theures Vaterland» («О люба Батьківщина»), процитованим в увертюрі. Далі йде декламаційний розділ, в якому слова вимовляються під акомпанемент струнних на pp. Такий супровід продовжується і тоді, коли декламація трансформується у виразний речитатив, що переривається напруженими хоровими фразами.

Високий емоційний тон усієї дії отримує розрішення та полегшення у дуеті возз'єднання закоханих. Але хвилювання швидко повертається у діалогах, що виникають у хорі. Оркестр зображує битву, що відбувається

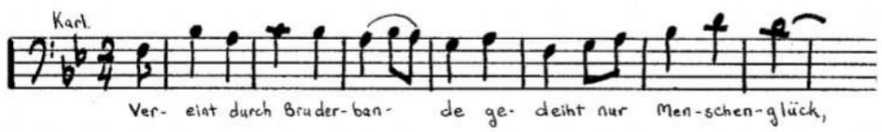
навколо, через динамічні хроматичні фігури. Хор з'являється знову безпосередньо перед закінченням дії.

Третя дія розпочинається хором юних леді та Емми. Цей хор є дуже наближений до того, яким розпочинається перша дія. Поява Ф'єррабраса супроводжується коротким звучанням його теми у партії оркестру. Подібні посилання на цей мотив з'являтимуться в оркестровій тканині впродовж усієї сцени. Пунктирний ритм мотиву стає домінуючим в оркестрі та вокальних партіях у наступному тріо Емми, Егінхарда та Ф'єррабраса. Після короткої арії Флорінди у супроводі чоловічого хору, де відбувається перехід з f-moll у F-dur, та зображено зображено зростаючу надію на порятунок, ритмічна фігура мотиву Ф'єррабраса з'являється знову, у траурному марші у виконанні дерев'яних та мідних духових інструментів:



Цей похоронний марш стане темою хору у наступній сцені.

Заклик труби зі сцени повідомляє про вхід рятівників та початок фіналу. Форма цієї сцени є вільною, але поділена на невеликі розділи, які демонструють різні об'єднуючі ефекти. Перша фраза речитативу Карла у B-dur повторюється через деякий час у Des-dur, але за другим проведенням вона дещо видозмінена. Між цими двома проведеннями звучить короткий розділ в хору, який теж повторюється двічі.



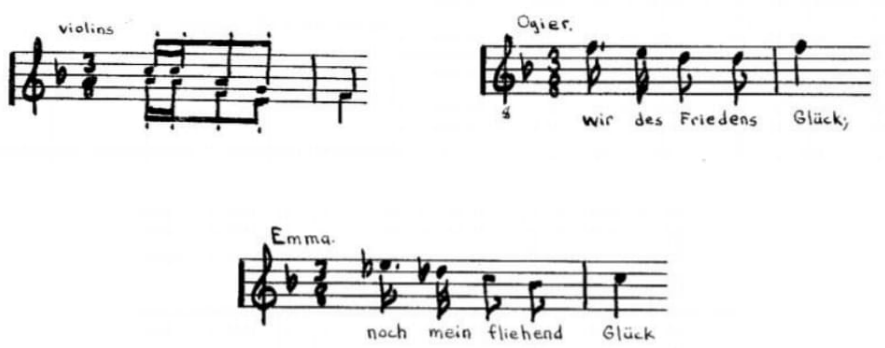
Природньо, аналізуючи оперну партитуру Ф. Шуберта, шукати в ній пісень. Однак в цьому творі композитор, можливо цілеспрямовано, але уникав сольних вокальних номерів. В першому акті є речитатив і арія тенора, в другом – арія сопрано. Лише один номер в опері названий композитором lied (пісня) для тенора, баритона та хору чоловіків, яким відкривається друга дія. Всі решта номери призначені або для соліста і хору, або для ансамблю солістів (з хором або без нього), або лише для хору.

Найбільш схематичною та формальною є структура першої дії. У другій та третій ж Ф. Шуберт є більш вільним. В першій дії в побудові музичних номерів переважає тричастинна форма, тоді як в другій та третій діях форми є більш вільними. Часто композитор використовує контрастно-складені форми. Дослідник творчості Ф. Шуберта Моріс Браун зазначав, що композитор «втомився від завдання у двох останніх діях» [18, с. 41]. Дві останні дії є більш характерними для романтичної опери та є більш новаторськими. Поєднання розмовних діалогів, речитативу та різноманіття форм вражає.

Композиційні прийоми Ф. Шуберта в опері «Ф'єррабрас», є типовими для нього. Модуляція, особливо з мажору в мінору (та навпаки), використовується, як і в багатьох піснях, для вираження зміни настрою (як, наприклад, у початковому хорі). Модуляція також активно використовується для з'єднання різних номерів. Оркестровий супровід часто залишається незмінним впродовж тривалих проміжків часу, як, наприклад, у фіналі першої дії, який складається з семи розділів.

Тонально-гармонічний розвиток в опері, зазвичай, базується на модуляціях в тональності першого ступеня спорідненості. Однак, зустрічаються і переходи в більш далекі тональності. Так, наприклад на початку фіналу першої дії (основна тональність a-moll) на короткий час відбувається перехід в однойменний мажор (A-dur), після чого з'являється F-dur та As-dur, які в кінцевому результаті приводять до G-dur та C-dur. Окрім субдомінантово-домінантових тональних співставлень, Ф. Шуберт в опері «Ф'єррабрас» активно використовує модуляції в тональності медіант, що демонструє типові для нього та композиторів-романтиків терцеві співвідношення.

Цікавим у даній опері є використання мотиву, пов'язаного з головним персонажем – Ф'єррабрасом. Вперше повністю він з'являється в першій дій, тоді, коли Карл звертається до нього і привертає увагу вперше, не дивлячись на те, що Ф'єррабрас певний час вже знаходився на сцені. Ансамбль, що слідує за цією сценою, побудований на мелодичних фігурах, які, очевидно, є похідними від цього мотиву:



Мотив Ф'єррабраса з'являється як в оригінальному вигляді, так і в різноманітних варіантах, впродовж усієї опери. Використання Ф. Шубертом цього мотиву допомагає надати єдності та цілісності цій опері. Це також цікаво в контексті зародження лейтмотивної системи, ставить австрійського

композитора в один ряд з Л. Шпором та К. М. Вебером як попередників Р. Вагнера. Використання Ф. Шубертом довгих наскрізних сцен, вільне поєднання речитативів та аріозних номерів, доволі насичений тональний розвиток та яскрава гармонічна мова, робить оперу «Ф'єррабрас» кроком до романтичної опери. Видається, що в музиці опери немає нічого, що могло би применшити її значення серед партитур таких сучасників як, наприклад, К. М. Вебер, або ж поступитись будь яким іншим композиціям Ф. Шуберта.

2.4. Сценічна доля опери

Опера «Ф'єррабрас» Ф.Шуберта, що була написана майже 200 років тому, мала складну постановочну долю. Виконання «Ф'єррабраса» та, зрештою, й інших опер Ф. Шуберта, були та залишаються доволі рідкісними. Частини опери «Ф'єррабрас» були виконані у концертних варіантах у Відні в 1853 та 1858 роках. Перша постановка відбулась 9 лютого 1897 року у Карлсруе, проте в музичній редакції О. Нейзеля та літературній редакції Ф. Моттля. Концертне виконання відбулось також і у 1926 році у Брюселі у перекладі на французьку мову та мовою оригіналу у Лондоні у 1938 році.

Активізація інтересу до цієї «східної» опери явно намітився в останні десятиліття. У 1988 році «Ф'єррабрас» після довгого забуття був поставлений у Відні під керівництвом Клаудіо Аббадо, у 2006 році в Цюріху за цю оперу взявся Клаус Гут, а у 2014 році у «чорно-білій» інтерпретації Петера Штайна «Ф'єррабрас» був представлений публіці на Зальцбурзькому фестивалі. Можливо, причина такого посиленого інтересу до опери Ф. Шуберта — її сюжет. Він заграв в сучасній Європі новими барвами і набув злободенного підтексту: східний та західний світи повинні, нарешті, знайти шляхи до примирення.

ВИСНОВКИ

Опери Ф. Шуберта складають важливу частину його творчої спадщини, без вивчення та дослідження яких неможлива адекватна оцінка інших його творів. Як і у багатьох інших композиторів, його творче становлення у різних жанрах відбувалося нерівномірно. Якщо в піснях перші шедеври з'явились винятково рано (1814-1815), в інструментальних жанрах досконаліть художніх рішень прийшла дещо пізніше (кінець 1810 — початок 1820-х років), то в операх він підійшов впритул до реалізації цілісних художніх концепцій тільки в останні роки свого життя. Причини цього вельми різні, але коренились вони, головним чином, у зовнішніх обставинах, які далеко не завжди складались на користь композитора.

Розгляд опери «Ф'єррабрас» Ф.Шуберта в контексті оперної творчості композитора дозволяє зробити ряд висновків та визначити роль митця в історії романтичного музичного театру.

Музично-театральні опуси Ф. Шуберта було органічно включені у загальний плин віденського театрального життя, композитор приймав участь у створенні національного романтичного музичного театру — зі всіма досягненнями та прорахунками на цьому шляху. В його операх немало істинно романтичних «проривів», епізодів, що вражають оригінальністю та глибиною музичного виразу, стильовою індивідуальністю, особливим шубертівськими «тоном» висловлювання. Однак, опери Ф. Шуберта в цілому залишаються частиною перехідної епохи, яка у Відні так і не привела до переконливого результату, але це опери, написані геніальним майстром і тому їх музичні достоїнства все ж піднімаються над загальним рівнем.

Поетика шубертівських опер відображає загальну спрямованість віденського музичного театру свого часу. Це проявляється у зверненні до певних типів сюжетів та драматичних колізій, використання складених

композиційних схем у типових сценічних ситуаціях, оперних форм, прийомів та засобів музичної мови. З іншого боку, в еволюції творчості Ф. Шуберта очевидним є рух в сторону індивідуального трактування всіх окреслених явищ. Індивідуальність проявляється не у винайденні принципово нових рішень, а у сумуванні вже існуючих та внесенні у них нових акцентів. Відхід від музичних форм, що були поширені у операх того часу до індивідуально трактованих структур та принципів музично-тематичного розвитку, посилення ролі лірики та особливого «шубертівського» ліричного тону висловлювання — все це риси, специфічні для музично-театральних творів Ф. Шуберта.

Опера «Ф'єррабрас» – останній завершений музично-театральний опус композитора. Обставини написання свідчать про те, що твір повинен був мати німецький характер, відтак Ф. Шуберт використав при написанні особливості, притаманні німецькій романтичній опері. Що стосується структурно-композиційних особливостей твору, то слід зазначити, що перша дія є більш строгою (переважає тричастинність), тоді як друга і третя дії з точки зору форми є більш вільними. Мелодика оперних номерів та сцен, безперечно, має пісенний характер. Гармонічна мова типово романтична. Композитор активно використовує можливості модуляційного розвитку, здебільшого залишається в межах тональностей першого ступеня спорідненості, проте використовує і переходи в більш далекі тональні сфери.

Важливим здобутком опери є наявність у опері «Ф'єррабрас» мотиву, пов'язаного з головним персонажем. Він з'являється як в оригінальному вигляді, так і в різноманітних варіантах впродовж усієї опери. Його використання надає опері цілісності та дозволяє розглядати Ф. Шуберта як одного з композиторів, в чиїй творчості відбувається зародження лейтмотивної системи.

Опера «Ф'єррабрас» Ф. Шуберта є виразним та впевненим кроком до романтичної опери. В музиці композитор використовує масштабні наскрізні

сцени, вільно поєднує речитативи та аріозні номери з розмовними діалогами, насиченим є тональний розвиток, яскравою – гармонічна мова. Відтак, опера переконливо демонструє, що в ній немає нічого, що могло би применшити її значення серед партитур таких сучасників як, наприклад, К. М. Вебер, або ж поступитись будь-яким іншим композиціям Ф. Шуберта. Однак, певні недоліки лібрето зіграли злий жарт з «Ф'єррабрасом» та винесли його на маргінес творчого спадку митця.

Завершуючи роботу хотілось би зазначити, що, вважаючи на актуальність та новизну обраної теми, вона має потенціал для подальшого опрацювання шляхом залучення аналізу інших оперних партитур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васильева К. Франц Шуберт: Краткий очерк жизни и творчества Ленинград: Музыка, 1969. 88 с.
2. Воспоминания о Шуберте / Сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. Москва: Музыка, 1964. 412 с.
3. Вульфиус П. П. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества. Москва: Музыка, 1983. 447 с.
4. Ганзбург Г. Тем, кто не знает Шуберта. *Литературный сервер: Проза.ру.* URL: http://www.proza.ru/2004/03/12-03
5. Ганзбург Г. И. Статьи о Шуберте. Харьков: РА, 1997. 28 с.
6. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь. Москва: Музгиз, 1960. 440 с.
7. Жизнь Франца Шуберта в документах / Сост., общ. ред. и примеч. Ю. Хохлова. Москва: Музгиз, 1963. 840 с.
8. Конен В. Шуберт. Москва: Музгиз, 1953. 239 с.
9. Курмачев А. В Зальцбурге «вспомнили» про оперу Шуберта. 2014. URL: https://www.operanews.ru/14090102.html.
10. Медведева Ю. У истоков романтического Востока: опера Шуберта «Фьеррабрас». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Нижний Новгород, 2017. № 4 (46). С.16-20.
11. Музыка Австрии и Германии XIX века : учебное пособие / под общ. ред. Т.Э. Цытович. Москва: Музыка, 1975. Кн. 1. 512 с.
12. Пилипенко Н. Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: дис. ... канд. иск: 17.00.02. Москва, 2002. 330 с.
13. Пилипенко Н. Франц Фуберт и венский музыкальный театр: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. Москва, 2018. 554 с.

14. Хохлов Ю. Некоторые проблемы творческой биографии. Москва: Музыка, 1972. 412 с.
15. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. Москва: Музыка, 1968. 219 с.
16. Черкашина – Губаренко М. Оперные маргиналии Франца Шуберта. *Музика і театр на перехресті епох: Збірник статей. У 2-х томах.* Т. 1. Суми: Наука. С. 78 – 85.
17. Шуберт и шубертианство: Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума 30 сентября – 2октября 1993г. / Сост. Г. И. Ганзбург. Харьков, 1994. 120 с.
18. Brown M. Schubert: A critical Biography. London, 1958. 414 p.
19. Denny Th. A. Schubert's operas: «the judgment of history?» Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 340 p.
20. Cunningham G.R. Franz Schubert als Theaterkomponist: Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau. Freiburg i. Br., 1974. 223 S.
21. McKay E. N. Franz Schubert's Music for the Theatre. Tutzing: Schneider, 1991. 412 p.

ДОДАТОК 1

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІ ТВОРИ ФРАНЦА ШУБЕРТА

№ п/п	Назва опери	Жанр	Лібретист	Час написання	Ступінь завершеності
1.	«Лицар дзеркала»	опера	А. фон Коцебу	к.1881-п. 1812	незавершена
2.	«Веселий замок чорта»	Чарівна опера	А. фон Коцебу	к. 1813 – п. 1814	завершена
3.	«Чотири роки на посту»	зінгшпіль	Т. Кьорнер	1815	завершена
4.	«Фернандо»	зінгшпіль	А. Штадлер	1815	завершена
5.	«Клаудіна фон Вілла Белла»	зінгшпіль	Й. В. фон Гете	1815	незавершена
6.	«Друзі з Саламанки»	Комічний зінгшпіль	Й. Майрхофер	1815	завершена
7.	«Порука»	опера	?	1816	незавершена
8.	«Мінезінгер»	опера	А. фон Коцебу (?)	1816	незавершена, втрачена повністю
9.	«Брати-близнюки»	Фарс зі співом	Г. фон Гоффман	к. 1818 – п. 1819	завершена
10.	«Адраст»	опера	Й. Майрхофер	к. 1819 – п. 1820	незавершена
11.	«Чарівна арфа»	Чарівна п’єса з музикою	Г. фон Гоффман	1820	завершена
12.	«Саконтала»	опера	Й. Ф. Нейман	к. 1820 – п. 1821	незавершена
13.	«Софі»	опера	?	1821	незавершена
14.	«Альфонсо і Естрелла»	опера	Ф. фон Шобер	к. 1821 – п. 1822	завершена
15.	«Змовники» («Домашня війна»)	зінгшпіль	Й. Ф. Кастеллі	к. 1822 – п. 1823	завершена

16.	«Рюдігер»	опера	За драмою Ц. Вернера «Ванда, королева сарматів»	1823	незавер-шена
17.	«Ф'єррабрас»	Героїко-романтична опера	Й. Купельвізер	1823	завершена
18.	«Розамунда, княгиня Кіпрська»	Велика романтична опера	За п'єсою Х. фон Шезі	1823	завершена
19.	«Граф фон Гляйхен»	Романтична опера	Е. фон Бауернффельд	к. 1827 – п. 1828	незавер-шена

ДОДАТОК 2

КОРОТКИЙ ЗМІСТ ОПЕРИ «Ф'ЄРРАБРАС»

Донька короля Карла Емма та простий лицар Егінхард змушені приховувати свою любов. Повернувшись з перемогою франки в числі полонених приводять сина мавританського правителя Ф'єррабраса, який також закоханий у Емму. Отримавши свободу пересування всередині замку, він застає закоханих під час нічого побачення, але благородно допомагає супернику втекти. Однак король, побачивши Емму у супроводі мавританського принца, наказує Егінхарду закрити останнього у підземеллі.

Лицарі, серед яких Егінхард та Роланд, коханий сестри Ф'єррабраса, Флорінди, відправляються до правителя маврів Боланда з місією миру. Вважаючи, що сум Егінхарда викликаний тугою за батьківщиною, вони залишають його з тим, щоб він наздогнав їх пізніше. Однак молодого лицаря захоплюють в полон маври на чолі з Брутамонте. Доставлений до Боланда Егінхард признається йому в своїй вині перед Ф'єррабрасом.

У своїх покоях Флорінда сумує за Роландом, а її подруга Марагонда вмовляє принцесу забути коханого. З'являються франкські лицарі з місією миру, однак Боланд, розлючений звісткою про те, що його син прийняв християнство, велить їх арештувати та стратити. Флорінда, поранивши сторожа, проникає у вежу, де заточені лицарі, щоб приєднатися до коханого. Вона допомагає франкам роздобути зброю, і Роланд з Егінхардом здійснюють спробу втечі та привести за собою підмогу. Це вдається тільки Егінхарду, в той час як Роланда схопили.

В замку короля Карла Емма признається батьку в своєму коханні до Егінхарда. Розсерджений король наказує звільнити Ф'єррабраса. З'являється Егінхард і просить Карла поставити його на чолі загону лицарів, щоб звільни-

ти полонених. Король погоджується, але відправляє разом з ним Ф'єррабраса, щоб той очолив загін у випадку смерті Егінхарда.

Ув'язнені в мавританській вежі франки сподіваються на допомогу, але надію щезає, коли вони бачать, як Роланда ведуть на страту. Разом з Флоріндою лицарі сходять вниз, принцеса кидається до ніг батька, але Боланд відкидає її і приговорює до страти разом з Роландом. З'являється мавританський воєначальник Брутамонте і попереджує про наступ франкської армії. Звучать труби, в замок вриваються Егінхард з Ф'єррабрасом і звільняють лицарів. Роланд, схопивши меч, переслідує Боланда, але від убивства мавританського правителя його стримує Ф'єррабрас.

Входить Карл зі своїм оточенням, включаючи Емму. Егінхард прощений, і король віддає його руку улюбленої доньки. Боланд погоджується на мир та благословляє союз Роланда та Флорінди. Ф'єррабрас в якості нагороди обирає службу під франкськими знаменами. Всі радіють щасливому завершенню.