

УДК 78.071.1(430)(092):[782:792]

DOI 10.34064/khnum2-38.04

Мізітова Аділя Абдуллієна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

**«Тригрошова опера» Курта Вайля / Бертольда Брехта
у полеміці з традицією: між театром та оперою**

Творчість німецького композитора Курта Вайля перебуває поза увагою українських музикознавців, що помітно на тлі різнобічного вивчення доробку Бертольда Брехта колегами-театрознавцями. Зарубіжна музична наука представлена низкою різножанрових праць, у яких розглядаються проблемні питання епічного театру німецького драматурга та ролі в ньому музики. Увага приділяється «Тригрошовій опері», яка стала першим визнаним успіхом творчої співпраці двох митців. Водночас вона загострила питання належності твору до оперного жанру, фігуруючи в довідниках як з драми, так і з опери. Розв'язання цього питання, так само як і висвітлення спрямованості музичного начала на розкриття змісту твору, визначило мету наведеної статті. Дослідження базується на засадах історизму із залученням аксіологічного, інтерпретаційного, структурно-функціонального, порівняльного та жанрово-стильового методів аналізу. Співвідношення тексту та функції вокальних номерів свідчить про збереження зв'язків з оперною традицією характеристики героїв, так само як Увертюра, попри малі масштаби, незвичну стилістику та оркестровку, відбиває суттєві змістово-образні мотиви твору.

Ключові слова: *«Тригрошова опера» К. Вайля; епічний театр Б. Брехта; оперна традиція; функція вокальних номерів; зонг; стилістика; оркестровка; увертюра.*

Постановка проблеми.

XX століття з історичної дистанції постає як поле гострих дискусій із попередньою традицією. Проте зазвичай полеміка розгортається навколо відмови від ладотональних закономірностей та появи новітніх

технік письма, розширення уявлень про звук та його складові, виходу в простір електронних звучань, кардинальної зміни загальної концепції музики, її категоріального апарату, ширше – усталеного мислення. Значно меншою мірою ці процеси торкнулися сформованих жанрів, які нова музична доба розвитку отримала в спадок. І якщо симфонія як жанр-гегемон в ієрархічній системі попередньої епохи викликала реакцію митців, налаштованих на оновлення традиції навіть не звертаючись до нових технік композиції, то опера осмислювалася з погляду сучасної тематики та взаємодії або різних жанрово-стильових моделей в межах одного твору, або з іншими музичними жанрами зокрема.

Водночас саме музично-театральний жанр відкривав широкі можливості для критики попереднього досвіду, і не стільки заперечуючи його досягнення, скільки виявляючи нежиттєздатність формалізованих закономірностей для подальшого розвитку в умовах перетвореного світу з його проблемами та новою системою цінностей. Тісний зв'язок в опері музики, драматургії, театральності тощо, як одна з родових ознак жанру, дозволяв залучати її для декларування власних позицій у мистецтві. Показовим для опери ХХ – перших десятиліть ХХІ століття стає поява творів у співдружності з письменниками та драматургами (Р. Штраус та Х. фон Хофмансталь, Р. Штраус та С. Цвейг), під впливом плідного спілкування з представниками інших царин літературно-наукової діяльності (Л. Беріо та У. Еко), створення індивідуальних концепцій на підґрунті філософсько-релігійних ідей (К. Штокгаузен) або особистих уявлень про музично-сценічний синтез (В. Рім). Минуле століття не відмовляється й від безпосереднього діалогу з оперними творами, які увійшли в аннали історії, відроджуючи для рішення творчих завдань жанр парафраза. Своєрідний «переказ» відомого ставав засобом загострення питань, які торкалися різних боків соціально-культурного життя, у тому числі проблемних зон оперного жанру. Одним з таких зразків є «Тригрошова опера» К. Вайля / Б. Брехта. Визнана найбільш популярною серед спадщини митців, вона залишається і дотепер поза увагою українських музикознавців, що не дозволяє осмислити її в загальній панорамі

композиторських пошуків ХХ століття, зрозуміти особливості її жанрового рішення та прогностичну функцію для майбутнього розвитку музично-театрального жанру. Така ситуація пояснюється як незначною вивченістю доробку К. Вайля, так і підпорядкованістю його музики в цьому творі ідеям новатора німецького театру Б. Брехта. Проте поступовий процес інтеграції українського мистецтва в загальний європейський контекст вимагає заповнення прогалів у науковій та навчальній літературі, що підтверджує *актуальність* запропонованої статті.

Останні дослідження і публікації. Багаторічна й плідна співпраця К. Вайля та Б. Брехта неминуче передбачає порівняння ступеня висвітлення спадщини цих майстрів у сучасній українській науці. На тлі активного інтересу до творчості відомого німецького драматурга музика К. Вайля за фактом не віддзеркалена в українському музикознавстві. Водночас не можна не вказати на певного роду парадокс, бо концепція «епічного театру» Б. Брехта та її практичне втілення представлені в науковій, навчальній і театральній практиці українських митців. У такому контексті ім'я К. Вайля як автора музики до «Тригрошової опери» добре відоме. Цьому сприяє чимало факторів. По-перше, цей твір відроджується на українських сценах. Зокрема, 9 липня 2021 року відбулася прем'єра в Національному театрі ім. Марії Заньковецької (м. Львів; режисер-постановник М. Голенко), яка знайшла відгуки у пресі (Веселовська, 2022; Дудко, 2021); 30 вересня 2023 року – прем'єрна вистава в Сумському національному театрі ім. М. Щепкіна (режисер-постановник – заслужений артист України М. Булгаков) (Тригрошова опера, б.р.). Значно раніше, 18, 20, 21 травня, 2 червня 2018 року, п'єса побачила світ у Харкові в «Майстерні 55» театрального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (режисер-постановник – заслужений діяч мистецтв України О. А. Аркадін-Школьник). По-друге, досвід Б. Брехта як драматурга та режисера дав імпульс для розширення навчально-методичної літератури та наукових пошуків українських театрознавців. Показовим є виданий у 2023 році

до 125-річчя від дня народження митця «Бібліографічний покажчик», який «містить біографію Б. Брехта, публікації про твори письменника, видання та статті про його життя і творчість, розробки уроків, позакласних заходів, інтернет-ресурси» (Панова, Соловійова, & Янченко, 2023: 2). Про інтенсивність наукових праць щодо постаті, ідей і творів одного з видатних театральних митців ХХ століття свідчить започаткований у 2011 році Житомирським державним університетом імені Івана Франка у співдружності з німецькими дослідниками періодичний збірник «Брехтівський часопис», який виходить дотепер. Ініціатором виступив доктор філологічних наук, професор, академік О. С. Чирков, який у «Вступному слові» сформулював одну з ключових тез, що може стати дороговказом для багатьох розвідок в царині музичного мистецтва та науки, накопичення інформації та поглиблення знань про маловідомі сторінки історії музики. Він писав: «Видання покликане популяризувати наукові дослідження творчості Бертольда Брехта та сучасної німецькомовної драматургії. Окрім цього, ми плануємо знайомити наукову громадськість України з творами Брехта та німецькомовних авторів, які мало- або зовсім невідомі сучасному українському читачеві» (Чирков, 2011: 7). Керуючись позитивним досвідом такої дослідницької позиції, спробуємо створити панораму доступних сучасних праць, присвячених К. Вайлю та «Тригрошовій опері» безпосередньо, спираючись насамперед на німецькомовні видання.

Активізація наукової зацікавленості творчістю одного зі сподвижників Б. Брехта – Курта Вайля (1900–1950) – припадає на 70 роки ХХ-го і не згасає на початку ХХІ століття, розширюючи аспекти розгляду через залучення різножанрових композицій. Серед відомих видань назвемо книгу Г. Вагнера, присвячену творчому тандему Вайль / Брехт, чия плідна співпраця змінила наявні погляди на оперно-театральне мистецтво, відкривши нову сторінку його розвитку. Дослідник охоплює широке коло питань, від політичної ситуації та положення мистецтва у Веймарській республіці до художньо-естетичних засад сучасного театру, співвідношення з традицією та аналізу

окремих творів (Wagner, 1977). У полі зору інших авторів – не тільки життєвий та творчий шлях К. Вайля, але і його погляди щодо сучасників, власних творів, оцінки творчого доробку композитора іншими митцями. Важливою ланкою в сучасній літературі про німецького новатора стала праця Ю. Шебери, назва якої відбиває спрямованість її змісту та особливості її двочастинної композиції – «Курт Вайль. Життя та творчість з текстами та матеріалами Курта Вайля та про нього» (Schebera, 1984). Історик музики та музикознавець відтворює пройдений музикантом шлях за роками, крок за кроком, з метою окреслити усі події, які формували його особистість. Трохи більше 30 років потому, 2016 року, виходить нова монографія Ю. Шебери, яка вирізняється узагальненим підходом з акцентом на творчих досягненнях композитора, зокрема в Америці в жанрі мюзиклу. На характер висловлювання автора книги вказує його позначка на титульному аркуші – *konzis*, тобто лаконічно, коротко (Schebera, 2016). Великого значення для подальшого вивчення творчості К. Вайля набуло видання статей та есе композитора (про Р. Штрауса, Ф. Бузоні, Л. ван Бетховена, *Zeitoper* тощо), вибіркового критичних праць для журналу «Німецьке радіо», співбесід та інтерв'ю (Hinton, Schebera, 1990).

У нашому столітті коло наукових питань щодо постаті митця, його художньо-естетичних позицій і творчих ініціатив розширюється завдяки залученню нових матеріалів та дослідженню плідних контактів композитора з іншими представниками художньої інтелігенції за часів його життя. Як зазначає Р. Вакерс, її праця виникла з прагнення розкрити особливості співпраці К. Вайля з німецько-французьким поетом І. Голлом, якій мало приділялося уваги через своєрідний магнетизм творчого союзу К. Вайля та Б. Брехта. Керуючись поставленою метою, авторка створює портрети обох митців у контексті провідних тенденцій у мистецтві першої половини минулого століття та окреслює паралелі між їхніми мистецькими позиціями (Wackers, 2004). Двома роками раніше побачила світ книга Х. Шін, написана на підґрунті дисертації молодого науковиці. На перший погляд, ім'я композитора надано в переліку об'єктів уваги – «Курт Вайль, Берлін і 1920 роки».

Водночас емоційно-змістовний підзаголовок – «Чуттєвість і насолода в музиці» – слугує компасом у вибраному авторкою ракурсі дослідження, у центрі якого опиняються питання демократизації опери, комунікація з аудиторією, її соціальна структура, новий тип слухача тощо. Цінними є наведені в додатку відомості щодо постановок сценічних творів композитора з 1925 по 1933 роки (Shin, 2002). Про широту діапазону наукових питань, пов'язаних з особистим внеском К. Вайля у розвиток музики ХХ століття, свідчить наукова розробка Т. Фасхауера з назвою, що інтригує – «Оригінальне в неоригінальному. Дослідження пісенного стилю Курта Вайля». Автор уточнює її мету у вступі: «Ця праця не є працею про Курта Вайля. Вона не розглядає питання про те, що робить Вайля Вайлем, а скоріше зосереджується на прикладі його підходів до вирішення проблеми, що виникає, коли “робиться спроба створити музику, яка здатна задовольнити музичні потреби широких верств населення, не відмовляючись від своєї художньої сутності”, як висловився сам Вайль» (Fasbauer, 2007: 8). Закономірно, що на сторінках книги виникає як зразок і «*Kanonensong*» із «Тригрошової опери». Таким чином, творчість, художньо-естетичні пріоритети й мистецька позиція німецького композитора дає привід сучасним музикознавцям для розгляду та узагальнення багатьох актуальних для музичного мистецтва сьогодення питань. Осмислення наявних матеріалів про Курта Вайля, зокрема й «Тригрошову оперу», може стати темою спеціального наукового реферату, що, безсумнівно, сприятиме збагаченню досвіду українських науковців.

Мета статті полягає у розкритті індивідуальної концепції «Тригрошової опери» К. Вайля / Б. Брехта у співвідношенні з оперною традицією та виявленні ролі композитора у створенні багатопланового змісту твору.

Методологія дослідження. Розвідка базується на засадах історизму із залученням аксіологічного, інтерпретаційного, структурно-функціонального, порівняльного та жанрово-стильового методів аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Серед численних праць, пов'язаних із «Тригрошовою оперою», виділяється збірник матеріалів, виданий у 1987 році (Csampai & Holland, 1987). Його цінність визначається не тільки залученням документальних відомостей про попередній проєкт, репетиції, прем'єру опери, але й коментарями та нотатками Б. Брехта та К. Вайля стосовно цього твору. Редактори видання надають перед змістом захоплені відгуки двох авторитетів у музичній культурі ХХ століття – відомого німецького філософа, соціолога й теоретика музики Теодора Адорно та не менш видатного австрійського композитора, чиє ім'я незмінно пов'язується з новою технікою письма, Арнольда Шенберга. Першому належить вагомим висловлюванням для розуміння ролі твору К. Вайля / Б. Брехта в історичній долі жанру: «Починаючи з “Воццека” Берга, “Тригрошова опера” здається мені найважливішою подією в музичному театрі: власне, можливо, саме так починається реституція опери через правду». Автор же додекафонії коментує музику К. Вайля таким чином: «Що він зробив? Він повернув нам тричетвертний такт!» (Csampai & Holland, 1987: б.с.). Наведені думки відбивають дві особливі ознаки написаного К. Вайлем: відповідність актуальним проблемам музичного мистецтва та відродження відкинутих у пошуках новизни семантичних структур, які не втратили своєї пізнавальної цінності. Невипадково досвід композитора пов'язує його ім'я з питаннями кризи музичного театру у 20 роки минулого століття. М. Гайнеман констатує усвідомлення такої ситуації вже на його початку, коли під критику підпадали й продовження традиції музичної драми Р. Вагнера, й тяжіння до симфонізації опери, відчутні у двох одноактних операх Р. Штрауса, й умовність опери через спів як жанру взагалі. На додаток, Перша світова війна та економічна криза після неї кардинально вплинули на становище не тільки музики, але й усього мистецтва в суспільстві. Тому прагненням К. Вайля було створення нової опери. У ній, за словами М. Гайнемана, «композиційна частина повинна була відповідати найвищим стандартам, незалежно від погляду глядача, який мав би не лише насолоджуватися мистецтвом, але й

усвідомлювати сенс того, що показували на сцені, і розуміти гру як гру» (Heinemann, 2003: 20). «Тригрошова опера» стала важливим кроком на цьому шляху. Сприйнята після прем'єри у 1928 році як «початок нової ери опери», вона, однак, не знайшла продовження у творчості інших композиторів і залишилася особливим явищем в історії музики (Voss, 1987: 9). Що ж вплинуло на подальшу долю запропонованих К. Вайлем новацій? Відповідь на це питання дає Е. Восс, вказуючи на своєрідне «міжжанрове» становище цього твору, який можна знайти в путівниках як з драми, так і з опери. Дослідник спирається на наявні принципи жанрової класифікації. Зокрема, у деяких оперних довідниках визначався традиційний діапазон голосу для персонажів, що суперечило вихідним настановам авторів на спів акторів. Ситуація кінця ХХ століття демонструє перевагу оцінки «Тригрошової опери» як п'єси. Музикознавець наводить висновки, зроблені на підґрунті вивчення репертуару німецьких театрів, згідно з якими твір мав бути виключеним із переліку музичних жанрів, крім того, додає приклади його визначення як «драми з музикою» (там само: 9–10). Усе це свідчить про те, що поява «Тригрошової опери» викликала не тільки інтерес до результату співпраці Б. Брехта та К. Вайля при реалізації ідей епічного театру драматурга, але й окреслила коло проблем щодо оперного жанру і його нових різновидів.

Доцільно нагадати, що Б. Брехт для «Тригрошової опери» написав не оригінальну п'єсу, а запозичив матеріал з «Опери жебрака» («Опери жебраків») Джона Гея (1685–1732), англійського поета і драматурга. Він був різнобічно обдарованою людиною. Його цікавили питання дотепності в сучасному суспільстві та мистецтві, створення описово-дидактичної літератури з картинами сільської місцевості, мисливства та риболовлі, побутові жанрові сцени, у яких майстерно досягалися точність деталей та доброзичливий гумор (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1999). Про громадську активність Дж. Гея свідчить той факт, що він був одним із засновників британського літературного клубу «Скріблерус» (*Scriblerus Club*), який мав на меті

«висміяти претензійну ерудицію та науковий жаргон в образі вигаданого літературного халтурника Мартінуса Скріблеруса» (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 1998). Це прізвисько походило від слова «scribbler», тобто «писака», що і сьогодні не втратило своєї актуальності для підкреслення неповажного ставлення до бездарності від літератури. «Опера жебраків» з музикою Й. Пепуша, поставлена 1728 року, вважається найбільш успішною п'єсою англійського драматурга. У ній не тільки відбивалися моральні вади тогочасного суспільства, але й була надана критика італійської опери *seria*, яка міцно посіла місце в англійській музиці завдяки творчості Г. Ф. Генделя.

Вибір Б. Брехта не сприймається як випадковий, так само як і дата постановки «Тригрошової опери». 200 років історичного розвитку, здійснивши певний рух по спіралі, виявили повторність проблем як у суспільному устрої, так і в стані оперного жанру. Водночас навряд чи б виник взагалі цей задум, якщо б на межі 27–28-го років Елізабет Гауптманн, німецька письменниця, драматургиня, перекладачка, співробітниця та подруга Б. Брехта, не видала перший переклад п'єси Дж. Гея. За відомостями літературознавця та брехтознавця Я. Кнопфа, спочатку музика до її німецького «парафразу» не передбачалася. Проте Е. Ауфріхт (актор, чия кар'єра не задалася) орендував у Берліні Театр на Шиффбауердамм і потребував твору для його відкриття. Бувши у захваті від брехтівської обробки англійського першоджерела, він вважав за необхідне перейняти і музику Й. Пепуша (Кнопф, 1987: 35). На щастя, цьому не дано було статися, і створення музики Б. Брехт доручив К. Вайлю, з яким вже мав плідний досвід спілкування. Але цей факт сприяв появі майже «секретної змови»: Е. Ауфріхт, керуючись і власним несприйняттям атональної музики композитора, і відсутністю схвальних відгуків про неї, «таємно доручив Тео Маккебену відредагувати музику Пепуша та підготувати партитуру про всяк випадок» (там само: 37). Зауважимо, що Т. Маккебен у ті часи був відомим піаністом, диригентом та композитором, який, хоча і писав здебільшого оперети та музику для кіно,

не був сторонньою людиною в цьому творчому проєкті, оскільки керував прем'єрою «Тригрошової опери».

Було б помилкою оцінювати брехтівський текст як просте осучаснення сюжету п'єси Дж. Гея. Зміна типажів та змістовних акцентів, унесених німецьким драматургом у запозичений текст, сприяла оголенню глибинних морально-соціальних пороків тогочасного суспільства, цим актуалізуючи незмінні людські цінності: любов, відданість дружбі та обов'язку, толерантність, совість, почуття честі тощо. Не декларовані ані в тексті твору, ані поведінкою жодного героя, вони осмислюються «поза кадром» під впливом того, що відбувається на сцені.

Я. Кнопф розглядає деякі з перетворень тексту Дж. Гея в інтерпретації Б. Брехта. Можна припустити, що саме новизна прочитання дозволила Л. Фейхтвангеру, який, за зауваженням дослідника, з особливою зацікавленістю відвідував репетиції, запропонувати нову назву – «Тригрошова опера». Літературознавець доходить висновку, що таким чином наголос було перенесено на «“дешевизну” та нове жебрацьке середовище, чого опера Гея не мала» (там само: 38). Отже, жебрак, який у першоджерелі є фігурою досить формальною (він організовує оперу), стає активною реальною особою, персоніфікуючись в образі Чайльза Філча та узагальнюючись у назві компанії Пічема, власника «Друга жебрака», на яку працює маса зубожілих людей, змушених виживати випрошуванням милостині. Але свій заробіток вони віддають голові компанії, отримуючи від нього копійки на життя. Цинічність і аморальність ситуації посилюється у сцені Пічема та Філча, який прийшов до контори з наміром найнятися «працювати жебраком». За своє «офіційне» місце на вулиці він віддає Пічему останні гроші, той видає йому так зване «обладнання», тобто відповідний одяг та ознаки каліцтва, і декларує про своє прагнення протидіяти черствості людських сердець. Не деталізуючи порівняльний аналіз двох п'єс, зроблений Я. Кнопфом, підкреслимо, що серед новітніх мотивів – викриття корупції, расизму, культу грошей, сугенерства, панування можновладців, втрати почуття совісті й честі, тобто того, що набуло поширення в антиромантичному ХХ столітті.

Більш цікавою постає проблема жанрового визначення «Тригрошової опери» та ролі К. Вайля як композитора, що потребує нагадування про оригінал.

Дж. Гей, пародіюючи італійську оперу, не уникав у своїй п'єсі використання мелодій Персела або Генделя, які здобули розповсюдження завдяки звучанню в супроводі сатиричних пісень вуличних співаків, звертався до англійських, ірландських, шотландських балад, нерідко зберігаючи незмінним оригінальний рефрен (не будемо забувати про визначення твору англійського драматурга як «баладної опери»). Такий прийом сприяв виникненню безпосередніх асоціацій між оригіналом та новим матеріалом, їхньої взаємодії за принципом доповнення чи контрасту. Роль Й. Пепуша в цьому заході була доволі скромною. Доцільним здається навести деякі факти стосовно його творчої особистості. Йоганн Крістоф Пепуш (1666/67–1752) народився в Берліні, проте більшу частину свого життя провів у Лондоні, де й помер. Він був не тільки композитором, але й інструменталістом (скрипка, клавесин) та педагогом; 1713 року Оксфордський університет відзначив його званням доктора музики. Творчі інтереси Й. Пепуша концентрувалися на інструментальних та вокальних композиціях доби Бароко, хоча він і не відмовлявся від написання музики для популярного англійського жанру маски або інших театральних п'єс. Заслуги його насамперед пов'язані з діяльністю Академії старовинної музики, одним із засновників якої він став у 1726 році і яку очолював на посаді музичного директора до 1751 року. За словами Г. Бікса, «колекціонування та виконання творів минулих часів стало центром його професійного життя» (Beeks, 2005: 286). Завдяки цьому у Великій Британії сформувався важливий заклад з дослідження, відродження та популяризації старовинної музики. У такому життєво-творчому сценарії музика для сцени відійшла на другий план. Винятком можна вважати участь Й. Пепуша в «Опері жебраків» Дж. Гея, до якої він написав увертюру та, як роз'яснює американський дослідник, «аранжував деякі, якщо не всі, пісні, хоча малоймовірно, що дерев'яні басові партії у друкованих версіях п'єси належали

Пепушу» (там само: 285). Невідомою залишається й участь композитора в наступному сценічному творі Дж. Гея через відхилення його цензурою. До цієї цінної інформації Г. Бікс, який спеціалізується на англійській музиці, додає: «Після сезону 1732/33 він, здається, відійшов від театральної діяльності» (Beeks, 2005: 285). Наявність багатьох припущень у тексті науковця дозволяє ставити під сумнів створення індивідуальної музики (крім увертюри) для «Опери жебраків», що пояснюється прагненням Дж. Гея посилити свої ідеї добре відомими баладними наспівами. Такий висновок знаходить підтвердження і в зауваженні Я. Кнопфа, згідно з яким «музика Пепуша базувалася на старих “популярних” мелодіях, продовжуючи їх і водночас оновлюючи» (Кнопф, 1987: 46).

На тлі таких наукових відомостей К. Вайль постає як автор оригінальних музичних композицій, що не дозволяє віднести «Тригрошову оперу» тільки до драматичного жанру. Крім того, Е. Восс відзначає й суто оперні риси цього твору, на відміну від «драми з музикою» в жанровій палітрі ХІХ століття, а саме: доручення вокальних номерів головним персонажам; відсутність у ній самостійних оркестрових номерів для створення настрою або загальної атмосфери незалежно від тексту; виконання всієї партитури виключно оркестром, а не музикантами на сцені; нарешті, наявність трьох фіналів. Наведемо важливе зауваження музикознавця: «Незалежно від того, наскільки сцена отожднює пісню як частину реальної дії, оркестр завжди виводить її з реальності через свою диференційовану інструменталізацію, яка, так би мовити, ігнорує сценічну ситуацію. І в цьому плані “Тригрошова опера” більше схожа на оперу, ніж на п’єсу» (Voss, 1987: 11).

Додамо до цього, що будь-яка оперна форма, яка асоціюється з жанром (арія, арієта, монолог, оповідання, дует і т. ін.), не обов’язково пов’язана зі сценічною ситуацією, яка розгортається «тут і зараз». Часто такі «ліричні виходи» розкривають почуття героїв, їхні роздуми та спогади, реакцію на минулу подію або мрії про майбутнє. Невипадково вони оцінюються в загальному драматургічному процесі як зупинка в розгортанні сюжету, тому сприймаються як одна з типових

ознак оперного жанру. Незважаючи на відсутність безпосереднього зв'язку вокального номера з героєм у брехтівській п'єсі – за умовами авторської концепції епічного театру, актор його представляє, не отожднюючись із ним, – уся його поведінка або ситуація, у якій він опиняється, спрямовані на їх сприйняття як власне його характеристики або розповіді про себе. Зокрема, якщо «Мораль Меккі-ножа» у Прелюдії доручена, згідно з ремаркою у партитурі, Глашатаю, тобто сторонній особі¹, то «Гарматна пісня», виконувана колишніми однополчанами Меккі-ножем та капітаном Брауном, які мають досвід сучасної війни, не тільки викриває психологію та дискримінаційні настанови солдат як особливого різновиду людей, запрограмованих на знищення за наказом не собі подібних або навіть цілих народів, але і стає вражаючою характеристикою їхньої природи. Теж саме можна сказати і про «*Barbarasong*», яку співає Поллі після одруження з Меккі-ножем. По суті, вона розповідає про себе, свої вимоги до нареченого, про те, як претендентам на її серце і руку, хоча вони і відповідали її уявленням, вона незмінно говорила «ні». Але з'явився хтось, зовсім не схожий на її мрії, і йому вона не змогла відмовити. Справедливість цих роздумів підтверджує текст попереднього любовного дуету героїв, де, крім першого речення, все заперечує будь-який натяк на романтичні стосунки, при тому, що музика вальсу-бостону сповнена натхненної поезії: «*I там, де зупинишся ти, хочу бути і я. I немає жодного документа реєстрації шлюбу, і немає квітів на вівтарі, і ти не знаєш, звідки взялася моя весільна сукня, і немає мирт в моєму волоссі. Тарілка, з якої ти їси хліб, не дивись на неї довго, викинь її. Кохання триває або не триває в тому чи іншому місці*» (Weill, & Brecht, 2005: 62–64). Такого роду протиріччя дає підстави для порівняння цього номеру з оперним дуетом розбіжності, коли

¹ У постановці Віденського театру перший її куплет співає сам герой, інші – всі пов'язані з ним головні персонажі, у такий спосіб він одержує додаткову непряму характеристику (Die Dreigroschenoper (A Ópera dos Três Vinténs) – Theater an der Wien, 2016).

при єдності вокальних мелодій слова виявляють різні позиції його учасників. К. Вайль використовує цей прийом у вертикальній проєкції, що відкриває глибинний зміст цієї по-оперному драматичної ситуації. З огляду на це, підміна двох героїнь – реальної та вигаданої – сприймається чимось на кшталт літературного тропа метонімії, тобто переіменування одного явища на інше на підґрунті їхньої схожості.

Відзначене допускає наявність пісень-відсторонень, що слугують коментарем до ситуації, яка поки ще достеменно невідома, але передбачається. Незважаючи на певного роду «абстрагованість» від реальності, вони розкривають життєві погляди тих героїв, які їх співають. Показовим є зонг «Замість того, щоб» містера та місіс Пічемів. З попереднього діалогу стає зрозумілим, що вони стурбовані відсутністю своєї єдиної доньки Поллі вночі, вони підозрюють, що до цього причетний Меккі-ніж. Батьки проявляють справжню стривоженість: «Дай Бог, щоб це був торговець вовною!» – вигукує Пічем. Після чого вони з дружиною з'являються перед завісою і співають. Пічем: *«Замість того, щоб, замість того, щоб / Вони сиділи вдома і в теплій постелі, / Їм потрібна розвага, їм потрібна розвага, / Як якщо б вони собі зайву ковбаску намажили»*. Місіс Пічем: *«Це місяць над Сохо, / Ці кляті слова “Ти відчуваєш, як б'ється моє серце”. / Це “Якщо ти підеш кудись, я піду також кудись, Джонні!” / Коли кохання починається, і місяць ще росте»*. Незважаючи на вихід героїв за межі сценічної дії, це не розриває їхніх зв'язків з попередньою ситуацією, виявляючи тверезо-цинічну оцінку людських взаємин: *«Де ж є це “Якщо ти підеш кудись, я піду також кудись, Джонні!” / Коли кохання починається, і місяць ще росте. / Коли кохання закінчується, і ти вмираєш на самоті?»* – співають дуетом (там само: 22).

Для визначення належності «Тригрошової опери» до музичного жанру зупинимося на Увертюрі. Оркестровий склад, вибраний К. Вайлем, виявляє антиоперну природу. Відповідно до виданої партитури, це: альт-саксофон *in Es* (і кларнет *in B*), сопрано-саксофон *in B* (і тенор-саксофон *in B*), труба 1 *in C*, труба 2 *in C*, тромбон, банджо, литаври, фісгармонія (Weill, & Brecht, 2005). Водночас у Передмові

Штефен Хінтон пише: «З обставин першої постановки можна зробити висновок, що Вайль думав про кількісний склад принаймні із семи музикантів, які повинні були грати на певному базовому наборі інструментів (альт-саксофон / флейта / кларнет, тенор-саксофон / сопрано-саксофон, труба, тромбон / контрабас, банджо / гітара, барабани та фортепіано / фісгармонія), який слід доповнювати відповідно до наявних можливостей» (там само: хіх). У загальному ж складі оркестру названо безліч інструментів, серед яких на додаток вкажемо бандонеон, челесту, гавайську гітару, мандоліну, віолончель та велику кількість різноманітних ударних. Специфічність тематизму тричастинної композиції Увертюри підкреслена у крайніх розділах примітивним мелодизмом з нарочитістю тридольного метра завдяки акцентам, акордовій фактурі, гучній динаміці. Він позбавлений будь-якої емоції, а дисонантне звучання мало узгоджених між собою тембрів створює відчуття звукового безладу. У середньому розділі з'являється більш наспівна виразна мелодія із завуальованим вальсовим рухом, що їй додає пластичності імітаційний виклад. Як бачимо, К. Вайль користується усталеними прийомами для створення контрасту (узагальнення через жанр: марш – вальс, зміна фактури, оркестрування, динаміки), через що виникає пара-опозиція «активність – лірика». Якщо враховувати сутність натури Меккі-ножа, з одного боку, й почуття Поллі до нього, з іншого, то Увертюра, згідно з оперною традицією, окреслює один з ключових сюжетних мотивів твору.

Говорячи про стилістику вокальних номерів «Тригрошової опери», не будемо забувати, по-перше, про художньо-естетичні позиції митця в його пошуках демократизації опери, по-друге, загальне захоплення багатьох музикантів і публіки мотивами та ритмами популярних пісень, музикою кафе-шантанів, цирку, джазу, по-третє, спрямованість твору на слухачьке сприйняття сучасною аудиторією, яка бажала «нової мови» в музично-театральному мистецтві. Нагадаємо, що й великий Дж. Верді доручає Герцогу майже шлягерну пісеньку «*La donna è mobile*», щоб розкрити його легковажну натуру. Таким чином, полемізуючи з усталеними канонами оперного жанру й зовні

створюючи пародію на нього, К. Вайль за його ж допомогою відкриває нові можливості для його плідного подальшого розвитку. Тому «Тригрошова опера» не тільки «має оперу як тему» (Е. Восс), але й сама є оперою, що постає в новому культурно-історичному просторі як відгук на запити часу.

Висновки.

Відродження дослідницької зацікавленості творами, які свого часу сприймалися як «нове слово» у мистецтві, але з різних причин не знайшли своїх послідовників, зокрема в композиторській практиці, дозволяє не тільки глибше усвідомити сутність їхніх новаторських рис, але й з історичної дистанції зрозуміти той недекларований вплив, який позначився на подальшому розвитку багатьох явищ музичного мистецтва. Достатньо навести приклад оновлення таких усталених жанрів, як опера і симфонія, стилістикою та оркестровими засобами популярної музики, появу нових різновидів зонг- та рок-опери, які, не копіюючи принципів К. Вайля, по-своєму розвивають його ідеї демократизації традиційного жанру, стирання непорушної межі між «високим» та «низьким» мистецтвом, започаткування тенденції «анти» в класичній музиці ХХ століття. Із цього погляду, вивчення різноманітного доробку К. Вайля, що включає опери, оперети, мюзикли, пантоміми, балети, кантати, симфонії, сюїти, камерно-інструментальні твори, пісні, вокальні цикли, зонги, шансони, може не тільки поповнити скарбницю українського музикознавства відомостями про одного з новаторів минулого століття, але й сприяти розширенню знань про шляхи розвитку музичного мистецтва в контексті різноманітних художньо-естетичних тенденцій того часу, вдосконаленню аналітичного апарату для дослідження явищ, що не відповідають усталеним критеріям оцінки.

ЛІТЕРАТУРА

Веселовська, Г. (2022, червень). Між шлягером і шедевром. *Критика*, 3–4, 16–18. <https://krytyka.com/ua/articles/mizh-shliagerom-i-shedevrom>

- Дудко, Н. (2021, 15 липня). «Тригрошова опера», яка не залишає байдужим. *Ратуша*. <https://ratusha.lviv.ua/trygroshova-opera-yaka-ne-zalyshaye-bajduzhym/>
- Панова, Л., Соловійова, Л., & Янченко, О. (Уклад.). (2023). *Новатор театрального мистецтва ХХ століття. До 125-річчя від дня народження Бертольда Брехта*. (Бібліографічний покажчик). Славутич: б.в. http://media.slav.gov.ua/9687/1/Brecht_Bertold.pdf
- Тригрошова опера (б. р.). *Сумський національний театр ім. М. Щепкіна*. <https://musicdrama.com.ua/vistavy/trygroshova-opera/>
- Чирков, О. (2011). Вступне слово. *Брехтовський часопис [Brecht-Heft]. Статті. Довіді. Есе*, 1, 7. <https://core.ac.uk/download/pdf/12086775.pdf>
- Beeks, G. (2005). Pepusch Johann Christoph. In L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personalteil, Bd. 13, S. 284–288. Kassel: Bärenreiter.
- Csampa, A., & Holland, D. (Hrsg.). (1987). *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Die Dreigroschenoper (A Ópera dos Três Vinténs) –Teather an der Wien (2016). [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pYmFNYBuCs8>.
- Faßhauer, T. (2007). *Ein Aparter im Unaparten. Untersuchungen zum Songstil von Kurt Weill*. Saarbrücken: Pfau Verlag.
- Heinemann, M. (2003). Kurt Weill und die Krise des Musiktheaters in den 20^{er} Jahren. In M. Heinemann (Hrsg.), *Kurt Weill und das Musiktheater in den 20^{er} Jahren*, S. 6–20. Dresden: Michel Sandstein Verlag.
- Hinton, S., Schebera, J. (Hrsg.). (1990). *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Knopf, J. (1987). Die Dreigroschenoper. In A. Csampa & D. Holland (Hrsg.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*, (S. 35–46). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schebera, J. (2016). *Kurt Weill: Konzis*. Mainz: Schott.
- Schebera, J. (1984). *Kurt Weill. Leben und Werk. Mit Texten und Materialien von und über Kurt Weill*. Leipzig: Athenäum Verlag.
- Shin, H. (2002). *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik*. Sinzig: Studiopunkt Verlag.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, July 20). Scriblerus Club. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Scriblerus-Club>

- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1999, May 4). John Gay. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/John-Gay-British-author>
- Voss, E. (1987). Die Dreigroschenoper – ein Stück, das keine Oper ist und doch die Oper zum Thema hat. In A. Csampai & D. Holland (Hrsg.), *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare*, (S. 9–22). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Wackers, R. (2004). *Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Yvan Goll*. Münster: Waxmann Verlag.
- Wagner, G. (1977). *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya*. München, Kindler.
- Weill, K., & Brecht, B. [2005]. *Die Dreigroschenoper (The Beggar's opera). Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay, übersetzt von Elisabeth Hauptmann* [Partitur]. Wien: Universal Edition A. G.

REFERENCES

- Beeks, G. (2005). Pepusch Johann Christoph. In L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. [Music in History and the Present. General Encyclopedia of Music]. Personalteil [Biographical Section], vol. 13, pp. 284–288. Kassel: Bärenreiter [in German].
- Chirkov, O. (2011). Foreword. *Brecht's Journal [Brecht-Heft]. Articles. Reports. Essays*, 1, 7. <https://core.ac.uk/download/pdf/12086775.pdf> [in Ukrainian].
- Csampai, A., & Holland, D. (eds.). (1987). *Bertolt Brecht / Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare* [Bertolt Brecht / Kurt Weill. The Threepenny Opera. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texts, Materials, Comments]. Reinbek bei Hamburg [Reinbek near Hamburg]: Rowohlt Taschenbuch Verlag [in German].
- Die Dreigroschenoper (A Ópera dos Três Vinténs) – Teather an der Wien (2016). [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=pYmFNYBuCs8> [in German].
- Dudko, N. (2021, July 15). “The Threepenny Opera”, which leaves no one indifferent. *Ratusha*. <https://ratusha.lviv.ua/trygroshova-opera-yaka-ne-zalyshaye-bajduzhym/> [in Ukrainian].
- Faßhauer, T. (2007). *Ein Aparter im Unaparten. Untersuchungen zum Songstil von Kurt Weill* [Special in Unspecial. Studies on the song style by Kurt Weill]. Saarbrücken: Pfau Verlag [in German].

- Heinemann, M. (2003). Kurt Weill und die Krise des Musiktheaters in den 20^{er} Jahren [Kurt Weill and the crisis of musical theatre in the 20^s]. In M. Heinemann (ed.), *Kurt Weill und das Musiktheater in den 20er Jahren [Kurt Weill and musical theatre in the 20^s]*, pp. 6–20. Dresden: Michel Sandstein Verlag [in German].
- Hinton, S., Schebera, J. (Eds.). (1990). *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews [Kurt Weill. Music and Theater. Collected Writings. With a Selection of Conversations and Interviews]*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft [in German].
- Knopf, J. (1987). Die Dreigroschenoper [The Threepenny Opera]. In A. Csampai, & D. Holland (eds.), *Bertolt Brecht/Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare [Bertolt Brecht / Kurt Weill. The Threepenny Opera. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texts, Materials, Comments]*, (pp. 35–46). Reinbek bei Hamburg [Reinbek near Hamburg]: Rowohlt Taschenbuch Verlag [in German].
- Panova, L., Soloviova, L., & Yanchenko, O. (Eds.). (2023). *Innovator of the 20th century theatrical art. To the 125th anniversary of the birth of Bertolt Brecht*. (Bibliographic index). Slavutych: n.d. http://media.slav.gov.ua/9687/1/Breht_Bertold.pdf [in Ukrainian].
- Schebera, J. (1984). *Kurt Weill. Leben und Werk mit Texten und Materialien von und über Kurt Weill [Kurt Weill. Life and Work. With texts and materials by and about Kurt Weill]*. Leipzig: Athenäum Verlag [in German].
- Schebera, J. (2016). *Kurt Weill. Konzis [Kurt Weill. Concise]*. Mainz: Schott [in German].
- Shin, H. (2002). *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik [Kurt Weill, Berlin and the Twenties. Sensuality and Pleasure in Music]*. Sinzig: Studiopunkt Verlag [in German].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998, July 20). Scribner Club. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Scribner-Club> [in English].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1999, May 4). John Gay. In *Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/John-Gay-British-author> [in English].
- The Threepenny Opera (n.d.). *Sumy National Theatre named after M. Shchepkin*. <https://musicdrama.com.ua/vistavy/trygroshova-opera/> [in Ukrainian].
- Veselovska, G. (2022, June). Between a hit and a masterpiece. *Criticism*, 3–4, 16–18. <https://krytyka.com.ua/articles/mizh-shliagerom-i-shedevrom> [in Ukrainian].
- Voss, E. (1987). Die Dreigroschenoper – ein Stück, das keine Oper ist und doch die Oper zum Thema hat [The Threepenny Opera – a play that is not an opera and yet has opera as its theme]. In A. Csampai, & D. Holland (eds.), *Bertolt Brecht /*

Kurt Weill. Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare [Bertolt Brecht / Kurt Weill. The Threepenny Opera. Igor Strawinsky. The Rake's Progress. Texts, Materials, Comments], (pp. 9–22). Reinbek bei Hamburg [Reinbek near Hamburg]: Rowohlt Taschenbuch Verlag [in German].

Wackers, R. (2004). *Dialog der Künste. Die Zusammenarbeit von Kurt Weill und Yvan Goll [Dialogue of the Arts. The Collaboration between Kurt Weill and Yvan Goll].* Münster: Waxmann Verlag [in German].

Wagner, G. (1977). *Weill und Brecht. Das musikalische Zeittheater. Mit einem Vorwort von Lotte Lenya [Weill and Brecht. Musical Zeittheater. With a Foreword by Lotte Lenya].* Munich, Kindler [in German].

Weill, K., & Brecht, B. [2005]. *Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay übersetzt von Elisabeth Hauptmann [The Threepenny Opera (The Beggar's Opera). A play with music in a prologue and eight scenes based on the English version by John Gay, translated by Elisabeth Hauptmann] [score].* Vienna: Universal Edition A. G. [in German].

Adilya Mizitova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of History of Ukrainian and World Music
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

“The Threepenny Opera” by Kurt Weill / Bertolt Brecht in a polemic with tradition: between theater and opera

Statement of the problem. The 20th century has become a field of heated debates with an established tradition. The close connection between music, dramaturgy, and theatricality in opera allowed it to be used to declare one's own positions in the art. The past century did not refuse to directly address compositions that have entered the annals of history. A kind of “retelling” of the well-known would become a means of exacerbating issues that touched upon various aspects of socio-cultural life. One of such examples is “Die Dreigroschenoper” (“The Threepenny Opera”) by K. Weill / B. Brecht. Recognized as the most popular in the legacy of artists, it still remains out of the attention of Ukrainian musicologists.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The artistic position of K. Weill gives rise a need to further solutions to problems relevant to musicology. These include the belonging of “Die Dreigroschenoper” to the musical genre and its relationship to the opera tradition. The outlined issues, considered on the basis of historical approach with the involvement of various methods of analysis, determine the purpose and novelty of the article.*

Research results. *For “Die Dreigroschenoper”, B. Brecht borrowed material from “The Beggar’s Opera” (1728) by the English playwright J. Gay with music by J. Pepusch. His choice is not perceived as accidental, just like the date of the production of “Die Dreigroschenoper”(1928). His change of characters and substantive accents contributed to the exposure of the moral and social vices of the society of that time, while actualizing unchanging human values. Just like the original music by K. Weill, in contrast to the arrangement of famous ballad tunes by J. Pepusch, it reveals its belonging to the opera genre. According to Brecht’s concept of epic theatre, the vocal pieces should not have had a direct connection with the heroes. The actors represented their characters or a plot event. However, the behaviour of each of them or the situation in which they find themselves is aimed at perceiving vocal statements precisely as their characteristics or stories about themselves, like the traditional convention of opera. This is reinforced by the presence of such songs for all the main characters. The overture to the composition, despite the unusual composition of the orchestra, retains the main function of exposing contrasting thematism, which generalizes one of the key plot motives: the contradiction between the reign of lawlessness and the living sprouts of human feelings. Therefore, the individual composer’s concept of “Die Dreigroschenoper”, retains the essential features of the genre and appears in the new cultural and historical space as a response to the demands of the time.*

Conclusions. *The study of the legacy of K. Weill will not only replenish the treasury of Ukrainian musicology with information about one of the innovators of the last century, but will also contribute to expanding knowledge about the ways of developing musical art in the context of various artistic and aesthetic trends, understanding the influence of the composer’s creative searches on the further development of many phenomena of musical art and the processes of democratization of opera owing to its appeal to the mass culture.*

Keywords: *K. Weill’s “Die Dreigroschenoper” (“The Threepenny Opera”); B. Brecht’s epic theatre; opera tradition; function of vocal numbers; Song; stylistics; orchestration; overture.*

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2025 року