

УДК 782

## ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ ЖАНРОВОЇ ПАЛІТРИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА

Любов Назар – аспірантка, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів  
<https://orcid.org/0009-0009-8111-124X>  
<https://doi.org/10.35619/ucpnmk.vi49.834>  
lyubov.nazar@ukr.net

Уперше здійснюється спроба дослідження творчості відомого автора педагогічної системи Е. Жака-Далькроза. Понад 20 опер митця (серед яких 9 дитячих) з успіхом ставилися в багатьох провідних театрах Європи, виявляють біном органічного взаємозв'язку композиторсько-педагогічної діяльності. Е. Жак-Далькроз демонструє наступні жанрові різновиди: лірико-комічні опери французького типу з впливами вагнерівської оперної естетики, натуралістичні пошуки у веристських традиціях, неокласичні зразки з модерною музичною мовою, аналогії з урбаністичними та неокласичними тенденціями І. Стравинського, Ф. Бузоні, особливо в плані метро-ритмічного моделювання, оркестровки, вокальної техніки etc. Співпраця з А. Аппія над оперними постановками внесла суттєві зміни та новації в аспекті оперної режисури, розширення акторської майстерності вокалістів, що полягали у синтезі мистецтва руху, мови та співу.

*Ключові слова:* Еміль Жак-Далькроз, композиторсько-педагогічний біном, модерновий театр, драматургія, швейцарська опера, дитяча опера.

*Актуальність проблеми.* Засновник широковідомої дидактичної методики ритмопластики, Еміль Жак-Далькроз (Emile Jacques-Dalcroze) є знаним не лише як педагог та методист, але й як видатний швейцарський композитор, багатогранна творчість якого охоплює значну частку діяльності митця. Однак, його потужний та багаточисленний композиторський доробок був отінений інтересом та значним розголосом, який отримала його ритмопластична система. Проте, її формування проходило і в безпосередньому контакті з композиторською діяльністю митця. Широка жанрова палітра композиторського доробку включає опери різних жанрів, кантатно-ораторійні, симфонічні твори, інструментальні ансамблі та сольні композиції, вокальна та хорова музика. Слід зазначити, що багато з творів Е. Жака-Далькроза отримали небувалу популярність на батьківщині та багатьох країнах різних континентів, а деякі з них навіть стали народними. Проте, значний успіх педагогічної системи Е. Жака-Далькроза затьмарив практично усі художні полотна композиторської творчості, питомим явищем якої хоч і є нерозривність принципів педагогічної методики та композиторського письма, але недослідженими до сьогодні залишаються грані самоцінної творчо-мистецької особистості Далькроза-композитора. Не стали винятком і оперні та музично-сценічні полотна митця, які свого часу були поставлені та мали значний успіх на багатьох європейських сценах – Парижі, Берліні, Відні, Лозанні, Женеві, Брюсселі та ін. Панорамному огляду жанрової палітри оперно-сценічних композицій Е. Жака-Далькроза і присвячена дана стаття, покликана розкрити цю непересічну сторінку композиторської творчості в контекстуальному полі естетично-культурних тенденцій межі ХІХ-ХХ ст., а також уявити зв'язки методологічних новацій щодо розбудови та оновлення відповідних жанрів у специфічних аспектах.

Основу методологічної та теоретичної бази статті складають нечисленні монографічні дослідження, які, крім уваги до педагогічної системи, частково заторкують і творчість Е. Жака-Далькроза. Серед них назвемо колективну монографію Ф. Мартіна, Т. Денеса, А. Берхтольда, А. Гарнебіна та Б. Райха 1965 року, видану до 100-річчя з дня народження композитора [13], а також І. Спектора «Ритм і життя: творчість Е. Жака-Далькроза» (1990 р.) [17], останні дослідження С. Мура (1992 р.) [14], А. Берхтольда (2000 р.) [2], М. Бріс (2014 р.) [3], в яких під знаменником осмислення ритмопластики все більше уваги приділяється композиторській творчості Е. Жака-Далькроза. Проте, жодної роботи, присвяченої будь-якому жанровому різновиду на сьогодні не існує; практично відсутній бодай частковий аналітичний контент композиторського доробку, про що з гиркотою говорив ще один з перших біографів та дослідників ритмічної системи Е. Жака-Далькроза К. Шторк [18]. Він вбачав у постаті митця не лише творця однієї з неймовірно цікавих та прогресивних систем музичного виховання, але і талановитого непересічного композитора, закликаючи до вивчення, популяризації, поширення його авторської музики. Та, на жаль, жоден із жанрових різновидів об'ємної композиторської спадщини Е. Жака-Далькроза не отримав аналітичних спостережень. Автор статті, обгрунтовуючи композиторсько-педагогічний біном митця, вже піддала аналізу вокальну, фортепіанну, камерно-інструментальну та симфонічну музику композитора, наприклад – Назар Л. «Вокальна творчість Еміля Жака-Далькроза: етапи становлення та жанрова панорама» [1]. Щодо оперної та музично-сценічної ділянки композиторського доробку митця, то розрізнені факти, розосереджені по найрізноманітніших джерелах – тогочасній пресі, критичних матеріалах [4, 8, 10, 16], окремі відомості, що торкаються даної сфери у епістолярній спадщині Е. Жака-

Далькроза [12], становлять значимий та важливий джерельний матеріал. Дивовижно те, що більшість оперних композиторських партитур чи клавірів опер опубліковані в дуже відомих європейських виданнях і склали органічну джерельну нотну базу для аналітичних спостережень над творами даного жанру.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Е. Жак-Далькроз активно працював у царині сценічних жанрів: опери, оперети, водевілю, дитячої опери, музично-драматичних вистав, що вплинули на їх розвиток у ХХ столітті, зумовлюючи урізноманітнення певних аспектів тогочасної театральної музики та театально-музичної естетики загалом. До сцени Е. Жак-Далькроз мав неймовірний потяг із дитинства, організовуючи різноманітні дитячі інсценізації, верховодячи в них, навіть входячи у суперництво зі своєю старшою сестрою, яка згодом обрала акторську кар'єру. У 1881 році юнак став учасником студентської групи літературного товариства «Бель-Летре» (Belles-Lettres), присвяченого акторській майстерності, письменництву та музиці, і з гордістю носив ім'я члена організації – «belletrien». Для цього товариства він пише низку пісень та кілька камерних театально-музичних постановок. У віці 19 років Е. Жак-Далькроз їде до Парижа (1884 р.), де відвідує музичні та театральні курси, вагаючись у вирі мистецької діяльності – бути музикантом чи актором. Він активно займається акторською майстерністю та бере уроки драми у відомого викладача Талбота – колишнього актора Комеді-Франсез, а володіючи непоганим голосом, займається і вокалом. У класі експресивної виконавської виразності Matice Люссі (Mathis Lussy), книги якого «Теорія музичної виразності» (Трактат про музичну виразність: акценти, відтінки та рухи у вокальній та інструментальній музиці – *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale* (1874) та «Музичний ритм» (Музичний ритм: його походження, функції та акцентуація – *Le rythme musical: son origine sa fonction et son accentuation* (1883) надихнули Е. Жака-Далькроза, адже у них вже були присутні окремі методи навчання студентів музичній емоційній виразності. Закінчивши навчання в консерваторії у 1886 році, Е. Жак-Далькроз стає помічником директора і другим диригентом Муніципального театру в Алжирі, де пропрацював лише один сезон. Як бачимо, творча кар'єра митця пов'язана від початків із музичним театром.

Першими роботами в оперному жанрі Е. Жак-Далькроза стають дві комічні опери, що з'явилися у 1881 році. Перша – на лібрето Ф. Монньє (Ph. Monnier) у двох актах «La Soubrette» («Покоївка»), яку поставлено єдиний раз у клубі Amis de l'Instruction у 1883 р. Ця рання опера спричинилася до важливих кроків у житті молодого музиканта. «Від Женевської консерваторії він отримав рекомендаційні листи, які разом із відмінним атестатом допомогли Е. Жаку-Далькрозу у пошуках наставників серед тогочасних лідерів французької музики, зокрема, він звернувся до Габрієля Форе (1845-1924 рр.). Він зіграв кілька уривків зі своєї студентської опери «La Soubrette» для майстра. Форе не був особливо вражений, і хоча він не пропонував прийняти Еміля в учні, був ввічливим і підбадьорливим до такої міри, що порадив юнакові звернутися до Альберта Лавіньяка (1846-1916 рр.), щоб надолужити прогалини у гармонії. Та Е. Жак-Далькроз починає займатися не лише з А. Лавіньяком, а й з Антуаном Франсуа Мармонтелем (1816-1898 рр.)» – зазначає І. Спектор [17; 9].

Другою сценічною роботою молодого композитора стала оперета на лібрето Ю. Плессі (Y. Plessis) «Riquet à la Houppie» («Рікет з хустинкою»), написана у 1883 році; і хоч не була поставлена, зате був виданий її клавір іменитим швейцарським видавництвом Foetisch Frères в Лозанні, що відкривало значні перспективи для молодого композитора. Цей сюжет майже через 40 років був адаптований у жанрі опери для дітей з лібрето М. Гранжа (M. Grange) у 1935 році і мав чималу популярність і розголос.

Здобувши чималий композиторський досвід у різних сферах, зокрема, інструментальній, симфонічній та особливо – вокальній та хоровій музиці, Е. Жак-Далькроз через 10 років знову звертається до оперного жанру. В міжчассі, проте, композитор створює нехитру та веселу задиристу оперу-п'єсу «Ecolier Francois Villon» (Школяр Франсуа Війон) – опера-комік на лібрето свого друга Ф. Монньє (Ph. Monnier), яку завершує в Алжирі у 1887 р. У цій компактній комічній опері відтворювалися безтурботні часи молодості та шкільні витівки, ймовірно, передаючи дух бель-летристів, до артистичного молодіжного угруповання яких входив і сам Е. Жак-Далькроз. Співпраця композитора і літератора Ф. Монньє виливається у роботу під назвою «Par les Bois» Op. 6 («Через ліси») – опера-п'єса в 3 картинах, лібрето Ф. Монньє (видана Doblinger, Wien, 1888), поставлена у Відні. Цей ранній період творчості, засвідчив інтерес митця до сценічної музики з нахилом до комічно-побутових жанрів, в яких спостерігається опора на мелодизм посполитого міського середовища та народно-пісенні зразки. Загалом же композитор тяжіє до легких жанрів, адже його постановки гравітують до опер із розмовними діалогами, радше, до традицій французької оперети чи мюзиклу.

Також із-під пера композитора виходить лірична легенда на 3 дії та 4 сцени «Le Violon maudit» («Проклята скрипка») – по-суті лірико-комічна опера на лібрето А. Путьєра (A. Puthier) та Е. Жака-Далькроза, написана у 1893 році. «Violon maudit» досі залишається в рукописі і ніколи не

виконувався повністю, хоча окремі її частини були з успіхом представлені в 1909 році разом із «La Veillée» (кантатою «Чування») у Salle de la Reformation.

Наступного, 1894 року композитор звертається до сюжету Філіпа Года і створює ліричну оперу «Janie» – *idylle musicale en trois actes (sur un texte de Ph. Godet)* – «Жані», жанр якої визначає як музичну ідилію в 3-х актах (на тексти Ф. Года). Нехитра історія про кохання молодої прави, яка виборює своє право на подружжя, присвячена сестрі композитора Елен Брюне-Леконт. Цей твір поставлено Женевською оперою 14 лютого 1894 р. Е. Жак-Далькроз в цій опері влучно і зі смаком використав народні та прості популярні мелодії містян, а також – цитату маршу з «Вільгельма Телля» Дж. Россіні, що додало творові чималу лепту доброго гумору. До кращих сцен опери належить любовна арія волинщика, остінатний епізод із боєм сільського годинника, на який накладається чудова лірична тема. Клавір опери виданий у Лейпцігу видавництвом K & S у 1894 р., а також окремим накладом з'явився оркестровий вступ до «Жані» (*Dalcroze E. J. Forspiel für orchester zum musikalischen Idyll «Janie». Partitur. Leipzig. E. W. Fritsch, 1894. 16 p.*).

Із цією оперою Е. Жак-Далькроз звертався за оцінкою до В. д'Енді та отримав схвалення. Друга постановка відбулася у Франкфурті в лютому 1895 року і в червні у Штутгарті. І. Спектор подає наступні відгуки критики: «Повідомлення в «Neue Musikzeitung» стверджувало, що Е. Жак-Далькроз виходив зі школи Р. Вагнера, і високо оцінювало дует другого акту. Цей же спектакль отримав високу оцінку в «Le Journal of Paris», де критик висловив надію, що твір незабаром з'явиться у Франції. Газета «Schwedbischer Merkur» (24 лютого 1895) повідомляла, що два останні акти були сприйняті особливо добре» [17; 26]. У 1895 році опера в оновленому вигляді повернулася на сцену Женеви. «Е. Жак-Далькроз у Швейцарії є одним із найвідданіших героїв нової молоді французької школи», а «Journal de Geneve» також відзначає відчутні вагнерівські впливи. Далькроза порівнюють з Е. Хампердінком в сенсі доцільного використання популярних мелодій, смачного музичного гумору у якісному музичному опрацюванні. Ця партитура уже виявляє особистий стиль Е. Жака-Далькроза, де лірико-комічна дія, її дух і привабливість, що походять від французьких впливів, змішуються з німецькою поліфонією та вражаючим «перехресними ритмами» (за І. Спектором). Загалом же цей нехитрий рустикальний сюжет, вирішений у форматі співогри з розмовними діалогами втілено яскравими, ефектними барвами, а доступність мелодичного начала дозволяє виявити мюзикловий слід.

Лірична комедія «Sancho Pança», *Comédie lyrique sur un livret de R. Yve Plessis* («Санчо Панса», лірична комедія на лібрето Р. Іва-Плесіса) – стає наступною на оперному шляху композитора (1896 р.). Опера написана у 4-х діях і восьми сценах та присвячена видатному бельгійському скрипалеві, з яким у той час Е. Жак-Далькроз виступав у дуєті – Ежену Ізаї. Твір поставлено у Великому театрі в Женеві в грудні 1897 р. Лібретист Робер Ів-Плессі зміщує акценти сервантесової історії з її головного героя Дон-Кіхота на постать його зброєносця, особа якого стає центром яскравого фарсу. Етьєн Дестранж порівнює героя опери Е. Жака-Далькроза з французьким еквівалентом німецького Мейстерзінгера чи італійського Фальстафа [6], Альфред Ернст з огляду на цю оперу, вважає Жака-Далькроза одним із найпотужніших композиторів нової швейцарської школи, поряд із Гюставом Доре та Отто Барбланом [8]. Однак чималу складність у виконавців та слухачів викликало використання мало мелодійних «сучасних формул», а також складних синкопованих метрів у балетних сценах, хоч осучаснення використання техніки вагнерівських лейтмотивів привертало особливу увагу [10]. Твір був повторений у наступних сезонах і залучив слухачів з інших країн.

Варто зауважити, що у опері є 18 лейтмотивів. Як і Вагнер, Е. Жак-Далькроз ідентифікує їх на початку нотної партитури (*Dalcroze E. J. Sancho. Partitur. Geneva: Adolphe Henn, 1896. 445 p.*). З вісімнадцяти тем п'ять пов'язані з Санчо, шість з його донькою Санчетт, дві з Кіхотом [17; 30]. Образ Санчо репрезентований вигадливою та досить складною мовою (вочевидь задля відтворення багаті палітри характеристичності героя), що постійно контрапунктувала з переобтяженою оркестровкою (превалює важких низьких мідних та дерев'яних, хоч і додає комічних ефектів, проте, суттєво згущує тембральну колористику). Наприклад, використання приглушених з сурдиною тромбонів було цікавим нововведенням в опері. Потужна поліфонізація оркестрової фактури (так, оркестровий вступ до опери написаний у формі доволі гомогенної фуги) разом з вокальними та хоровими партіями єдналася з ритмічною примхливістю, що надавало цілому живості та динаміки. Особливо у цьому плані виділялися балетні сцени, в яких Е. Жак-Далькроз уже вкладав свої інтенції щодо експериментів із метро-римічним началом. Оскільки опера включала об'ємні балетні номери, то згодом її тематизм був переформатований композитором у симфонічну балетну сюїту. До цього періоду належить і оперета «Respect pour nous, opérétte» («Повага до нас», оперета) на лібрето Е. Жака-Далькроза (1898 р.), яку авторові не вдалося поставити.

Оперні твори даного періоду (до 1900 року) Е. Жака-Далькроза мали чималий успіх, часто ставилися та утримувалися в репертуарі різних європейських театрів, насамперед завдяки доволі явній кооперації традиційних оперних форм та мовлення з сучасними популярними, народнопісенним зразками. Так, «Жані», лібрето якої написав Філіп Года, постала перед женевською публікою в 1894 році,

а вже при постановці у Штутгарті у наступному – 1895 році, її жанр визначається як мюзикл. Перш ніж написати партитуру, її автор ознайомився і вивчив тисячі популярних фламандських, французьких і валлонських пісень, які він вбирав та надзвичайно влучно перемодельовував у власному інтонаційному строї. Мелодичні ідеї Е. Жака-Далькроза «приходили до нього в популярній формі, проте, зі статуєю та мінливістю старовинної і народної пісні» – зазначав А. Берхтольд [2; 67].

Опера ж «Санчо Панса» постала як «величезний жарт», у якому французька нотка комічної опери не змушує забувати про вплив Р. Вагнера, адже композитор інтенсивно користується розгорненою лейтмотивною системою та замалим чи не малерівсько-штраусівською оркестровою насиченістю і густиною, підкріплених не менш інтенсивною гармонічною барвою, що гравітує до дещо гіпертрофованих пізньоромантичних, навіть сецесійних тенденцій. Однак, рухливий модус цілої опери, що проходить через вигадливі та неординарні метро-ритмічні зміни, продиктовані, очевидно, ініціацією роботи композитора над проблемами ритму та педагогічною системою, прямують до нових вимірів хронотопу та часопростору модерної епохи.

Напроти вагнерівському «Санчо Панса» у 1907 році з'являється нове оперне полотно, яке представляє дещо іншу, відмінну від попередніх, жанрову модель. У період 1903-1907 рр. відбувся активний обмін листами між Е. Жаком-Далькрозом і швейцарським романістом Едуардом Родом. Вони співпрацювали над написанням нової опери за нещодавно закінченим (1902 р.) романом Е. Рода «L'Eau Courante» (Лягідний струмок). Ця опера на 5 актів з лібрето Е. Жака-Далькроза виконана у 1907 році після значних труднощів у її постановці [17; 50]. Інтерес до публікації роману та згодом опери викликаний турботою місцевих жителів, оскільки Е. Род був уродженцем Ньйону, де і відбувалися події, описані в його романі. «L'Eau Courante» розповідає сільську історію (ймовірно, засновану на реальних подіях) про суперечки між двома родинами Шантеніль та Бертінї, які закінчуються руйнацією останньої, що спричиняє трагічну смерть голови родини. Практично історія-бувальщина з безпосередньої локальної місцевості виказує натуралістичне спрямування роману, сюжет якого покладено в основу опери.

Постановка відбулася в Лозанні у 1907 році, хоча попередньо були плани її реалізації у різних швейцарських містах та в Парижі. Однак підозріваючи що описані реальні події могли б кинути тінь на морально-етичні норми кальвіністських швейцарських містечок – плани авторів провалилися. Фінансисти один за одним відкликали свої чималі кошти, заплановані на реалізацію оперної вистави. Тому на прем'єру довелося чекати.

Музична мова опери цікава і оригінальна, а емоційна експресія, яка щоразу загострюється поміж ворогуючими родинами, дійсно возноситься до веристського накалу почуттів. З іншого боку – влучні та оригінальні портрети кожного з учасників дійства демонструють колосальну галерею різнохарактерних типажів, кожен з яких наділений індивідуальною манерою висловлювання, музичною характеристикою, номінований власними мелодико-гармонічними, тембральними та, очевидно, метро-ритмічними ознаками. Тут у більшій мірі, хоч і превалює натуралістичне, простонародне начало, все ж піднесено-пісенний мелодизм виказує тяжіння до французької пост-ліричної опери, зразки якої знаходимо у Лео Деліба (наприклад, «Кася» за повістю Захера Мазоха про життя українських гуцулів і їх криваві стосунки) чи інтенсифікованої гіпер-чуттєвості, доведеної до межових станів («Катя Кабанова» Л. Яначека) тощо. Так, можна стверджувати, що для Е. Жака-Далькроза головним мірилом оперної драматургії була художня виразність, що творилася у звуковому вимірі за допомогою пластичності, експресивності, замалим чи не анімаційної звукової виразності образів. Обраним сюжетам відповідали і веристсько-натуралістичні, і загострено-експресіоністичні, і буквально-примітивістські тенденції. Опера привернула увагу після своєї постановки, а її правдива (побудована на реальних подіях) історія зворушувала та роз'ятрювала глядачів. Не оминає Е. Жак-Далькроз у своїй опері і звукописних епізодів із ключовим образом струмка, течія води якого переосмислюється крізь призму танцювальних елементів куранти – танцю, назва і сенс якого виходять зі спокійної, однак живої і здатної до хвилювання, течії води.

Між 1905-1906 роком постає камерна одноактна опера Е. Жака-Далькроза «Le Bonhomme Jadis» («Ласкавий дядечко») або «Onkel Damuzal» («Дядько Дамузаль») комічна опера на 1 акт із лібрето Франка Ногайна (Maurice Étienne Legrand – псевдонім Franc-Nohain) за п'єсою Анрі Мюрже. В основі комедійного сюжету – удавана доброта 60-літнього містянина, який намагається звабити бідну просту 20-річну дівчину Октавію та йде на різні хитрощі зі своєю підлою метою, яка, проте, не увінчується успіхом, оскільки «домокловим мечем» над ним постійно височіє портрет його покійної дружини, а сусід-молодик складає врешті неподоланну конкуренцію. Е. Жака-Далькроза вкотре приваблює пересічна побутова історія, однак із тонкою психологічною нюансировкою (внутрішні муки-вагання старого Жадеса, кількості площин кожного героя, що давало можливість розгорнути поліплощинну поліфонізовану фактуру музичної драматургії), а також

наявність чималої кількості музичних атрибутів у п'єсі А. Мюрге – пісні, танці, звукові асоціації та метафори тощо (Dalcroze. E. J. *Le Bonhomme Jadis*. Paris: Deianchy, 1905. 151 p.).

Ця опера була прем'єрована у Берліні. Прем'єра «*Le Bonhomme Jadis*» відбулася 21 жовтня 1906 року. Проте, це стало, радше, розчаруванням для композитора, оскільки провести дебют цього твору було заплановано в Парижі, та він був відкладений через хворобу співаків. Проте, невдовзі відбулася і Паризька презентація в *Opéra Comique* 9 листопада під керівництвом Альбера Карре. В цей же вечір було дано три вистави: опера Е. Жака-Далькроза, музична п'єса молодого швейцарського композитора Г. Доре, одноактна опера К. Сен-Санса «Жовта принцеса», яка завершувала афішу. І. Спектор зазначає: «Наступного дня після вистави паризькі газети мали багато розповідей про твори двох швейцарських композиторів, але мало коментарів про оперу Сен-Санса. Альфред Брюно писав у *Le Martin*: «*Le Bonhomme Jadis*» сповнений серця, має рідкісну відвертість, незмінну відданість. Він чітко і смачно говорить те, що хоче сказати. Він адаптується до тексту (комедії А. Мюрге) з легкістю та надзвичайною спритністю. Це справедливо і шляхетно в жанрі комедії, адже автор не прагне піднятися над нею чи бути пихатим. Він стриманий без боязкості, веселий без метушні, плавний без педантичності, меланхолійний без темряви, багатий без показухи» [4]. Еміль Гюге, директор Театру в Женеві, виставляв «*Le Bonhomme Jadis*» чотири рази в сезоні 1907-1908 рр. [17; 46].

Новим зверненням у оперному жанрі Е. Жака-Далькроза стала опера на дві дії «*Les Jumeaux de Bergame*» *arlequinade sur un livret de M. Léna* («Бергамські близнюки») оперета-арлекініада на лібрето М. Лена (*Maurice Léna*), створена у 1908 році. Її клавір опубліковано у видавництві Neugel в Парижі. Вона заснована на п'єсі відомого французького байкаря XVIII століття Жана П'єра Кларіса де Флоріана. Вперше (1908 р.) вона поставлена в Театрі де ля Монне в Брюсселі під керівництвом Сільвена Дюпої з Ніною Фалієро – дружиною Е. Жак-Далькроза – у ролі Розетти. Цей твір, на відміну від «Санчо Панса», більше підкреслював легкість у поєднанні різнорідних стилів, навіть певну строкатість та різноманітність, а не складну густо-насичену поліфонічну модель. «Тут музика рухалася через такти різних метрів, наприклад двійкові в накладанні та поперемінно з трійковими, у суміші з тактами на 4/4 і т.д, при цьому рясно приправленими складними синкопованими послідовностями, демонструючи ритмічну спритність, представлену І. Стравінським приблизно через п'ять років. Труднощі, що виникли під час репетиції твору, були настільки значними, що диригент, якому було доручено репетиції, кинув свою паличку й відмовився диригувати цією «сатанинською» музикою. Інший диригент обрав роботу майже з кожним музикантом поодиноці та ще восьми репетицій для груп і цілого оркестру та досягнув успіху. Пізніше, коли Едмон Аппія записав оперу з *Orchester de la Suisse romande*, йому знадобилася лише одна репетиція; сеанс запису пройшов ідеально» – зазначав І. Спектор [17; 40].

Невибагливий сюжет про приземлені, житейські перипетії двох простаків-близнюків із Бергамо, дещо нав'язує до цієї ж теми, апробованої в стилі *commedia dell'arte* – це знаменитий «Слуга двох панів» – Труфальдіно з Бергамо – Карло Гольдоні. Тим більше – уточнення жанру, дане Е. Жаком-Далькрозом – арлекініада – наштотує до неокласичних тенденцій з одного боку, з іншого – до видозмін комічних жанрів у модерністичному плані. Відродження та вихід на арену в новому світі ХХ ст. традицій *commedia dell'arte* («Пульчинелла» І. Стравінського та «Арлекін» Ф. Бузоні) передбачали нову атрибутику музично-театрального жанрових трансформацій. Звісно, що ситуативність та гіпердинамічність розгортання подієвого ряду, швидкоплинність комічних перебігів і характеристичність образного плану якнайбільше залежали від вільного неупередженого володіння метро-ритмічною пульсацією та її карколомними модифікаціями – звідси, успіх та новаторство нового оперного полотна.

Проте, чимало дослідників підкреслюють і іншу – натуралістично-веристську лінію у даній опері, наводячи аналогії з італійськими веристськими операми. Французьким аналогом італійського напрямку можна вважати натуралізм. Провідними прихильниками натуралізму у французькій літературі, крім А. Мюрге, були Гі де Мопассан, Е. Золя, Г. Флобер та ін. Композитор виявляв чималу прихильність до цього напрямку. Твір, який, зазвичай, ототожнюють із французькою паралеллю до італійського веризму – це «Луїза» Г. Шарпантьє 1900 р. Оперу Е. Жака-Далькроза «*Janu*», «*Le Bonhomme Jadis*» і «*L'Eau Courante*» можна зарахувати до нової популярної категорії. Характерною ознакою натуралізму є особлива увага до локальних етнічних стилів, діалектології. На думку І. Спектора, що «хоча опера Е. Жака-Далькроза з'явилася у 1908 році, коли веризм уже фактично «зійшов нанівець», все ж специфічно швейцарський фольклорний ідеал Далькроза збігався з існуючими тенденціями як у французькому, так і в італійському оперних стилях» [17; 54]. Підтвердженням цьому є використання та введення в сюжетну канву ігор і розваг, які, відповідно супроводжуються пісенним матеріалом в дусі посполитого середовища. Значення цього компонента підкреслював А. Бертхольд [2; 67].

Чотири персонажі – Розетта, Неріна та два Арлекіни – курсант і старшина – становлять основну галерею образів. Заплутані події, що розгортаються між цією четвіркою, дещо нагадують клубок

моцартівської «Cosi fan tutta». Перипетії любовних непорозумінь відбуваються у Паризькому кварталі бідняків XVII ст., де два близнюки залицяються посеред ночі до сусідок, а дівчата не можуть їх ідентифікувати. Головний акцент композитор ставить на попарні діалоги, де часто використовує попри нескладні мелодичні посівки та інтонації звичайних пісень, і елементи розмовної мови: вигуки, зітхання, оклики, застосовуючи для цього спеціальні позначки ноти-зірочки. Також відчутне тяжіння до тенденцій «нової простоти», оскільки невибагливість оркестрового акомпанементу, відтіняє і підкреслює пісенно-танцювальний тип фактури. Вражає величезна кількість та різноманітність ритмічно-інтонаційних фігур саме танцювального плану – як сучасних – вальсів, польок, галопів, маршів, так і гавотів, менуетів, бурре тощо, які покликані до асоціацій з обраним часом подій (Dalcroze E. J. *Les Jumeaux de Bergame*. Paris: Heugel, 1908. 235 p.). Плинність різних фактурних епізодів, що з кінематографічною швидкістю змінюються один за одним, підпорядковуючись однак перебігам елементарних чуттєво-емоційних станів героїв не лише характеризуються відповідною фактурною позиційністю та мелодико-гармонічним комплексом, але суттєвою ознакою кожного фрагменту є метро-римічна формула – подекуди утримана, а подекуди змінна.

Дуже цікавим є і процесуальні зміни метрики, які композитор використовує для підсилення нагнітання напруги або навпаки – для її стримання, затамовування. Так темпо-метрична пульсація стає по суті драматургічною барвою, яка здатна згущуватися або розріджуватися. Наприклад, впродовж першого акту опери, присвяченому діалогам Розетти і Арлекіна-кадета, поступово розгортається піднесена хвиля емоційного захоплення та апофеотичного стану, коли метри перемижуються між дво- і чотиридольністю та неухильним наростанням акцентної трійкової метрики від 3/8-3/4 до 6/8-6/4 (цей метр особливо довго утримується), знов спадаючи до 3/4-3/8 та наростаючи до 9/8-9/4, доходючи у кульмінаційній зоні любовних визнань до 12/8. Квадратні метри стають відтінюючим компонентом, між тим, як у II акті опери починають превалювати саме вони, постаючи у прогресуючих послідовностях збільшення або зменшення долей, що відповідно, співвідносне з пульсацією емоційних станів. Це особливо інтенсивно розігрується на темі військових маршових інтонацій, коли мова заходить між двома Арлекінами – кадетом і старшиною. І лише заключна фаза опери демонструє ансамбль усіх чотирьох героїв, де Е. Жак-Далькроз не лише демонструє віртуозне володіння вокальною та речитативно-мовленнєвою технікою, але і складною поліфонічною фактурою, немов гравітуючи до моцартівських оперних ансамблевих фіналів.

Проте, після 1910 року – переїзду до передмістя Дрездена – Геллерау, де для школи Е. Жака-Далькроза було побудовано цілий комплекс, композитор, надалі був пов'язаний з оперним жанром – Для першого фестивалю в Геллерау в червні 1912 року Жак-Далькроз створив свою власну композицію «Ехо та Нарцисс» у мультиплікаційній пластиці, а також було зреалізовано II дію опери «Орфей» К.-В. Глюка. А. Аппія відповідав за режисуру, декорації та костюми. Наступного року «Орфей» повністю представлений глядачам, які з'їхалися з усієї Європи і були в захваті від цієї постановки, яка вплинула на розвиток музично-сценічних жанрів у XX столітті, зумовлюючи урізноманітнення певних аспектів тогочасної оперно-театральної музики та її естетики [11].

Безпосередні зв'язки з композиторською творчістю виявляються у новій методології сольфеджіо, продиктованій та пов'язаній із суттєвими змінами та оновленнями самої музичної мови в добу модернізму. Задля подолання складнощів, що виникали при інтонуванні сучасної музики, а саме такий – авангардний тип композиторського виразу демонструють оперні твори Е. Жака-Далькроза, і був розроблений фундаментальний комплекс вокально-інтонаційних та ритмічних вправ. Зрештою, саме цьому реформатору належить винахід і впровадження тактування при співі та багато інших важливих сольфеджійних прийомів. Він розкриває нові методичні принципи у сфері сольфеджування (основоположного фундаменту вокального мистецтва), а також акторсько-сценічної гри і ритмо-пластичної динаміки руху. Методика ритмопластики, що розвивала танцювальний елемент як один першочергових у навчанні, зумовила вплив і на оперу, стаючи паралельно одним із чільних елементів розвитку сучасної хореографії. Ці методичні ідеї знайшли своє втілення не лише в музичній педагогіці, але й у театральній практиці, що сприяло зростанню популярності рухових елементів у музичних виставах, які стосувалися не лише окремих хореографічних номерів, але й виразної акторської гри співаків. Активно працюючи над багатьма аспектами виконання своїх методичних настанов, Е. Жак-Далькроз зумовив і обширні зміни для виразності виконання співаків, акторів, танцюристів, завдяки концептуальному підходу щодо поєднання музики, руху та драматургії. Його головною метою було не створення класичних «оперних» чи «балетних» номерів, а, радше, виявлення принципів роботи з театральною експресією та рухом як одними з чільних аспектів музично-театрального дійства. Адже його підхід спрямований до досягнення якнайповнішого вияву синкретизму у мистецтві, де кожен елемент був тісно пов'язаний із загальною ідеєю вистави, що змінювало та суттєво переакцентувало, глибше – розкривало сутність музичних творів.

Співпраця Е. Жака-Далькроза з режисером А. Аппія (вікопомною стала постановка опери «Орфей»

К.-В. Глюка) глибоко змінила вигляд театральних вистав початку ХХ століття. Власне, одним із чільних наслідків їхнього внеску стала декомпаративізація мистецтв, тобто усунення культурних перешкод, які колись були чітко розділені та практикувалися серед «моноспеціалістів» [11; 7]. Г. Гайц підкреслює «беззаперечний вплив (який справив) на театр і, навіть більше, на музичну драму» А. Аппія та Е. Жака-Далькроза: «їхня реформістська концепція постановок сприяла посиленню драматичної інтенсивності та музики. (...) Головна заслуга Аппія і Далькроза – відновити глибинно-первісні форми театру, дати нове життя танцю й театру завдяки анімаційній пластиці» [11; 37].

Новим і доволі численним жанровим різновидом у творчості Е. Жака-Далькроза стає дитяча опера та опера для дітей. Зацікавленість даним жанром була абсолютно органічною з огляду на розбудову педагогічної системи. До кращих зразків цього жанру належать: «Blanche-Neige» («Білосніжка») – оперета у 2-х актах на лібрето Е. Жака-Далькроза; «Perette et le Pot au Lait» («Перетта і горщик із молоком») – камерна опера у 2-х актах на лібрето М. Гранжа (M. Grange); «Les Premiers Souvenirs», *musiques de fête pour solistes, chœur et orchestre sur des textes de J. Chenevière et E. Jaques-Dalcroze* («Перші спогади») – камерна опера, або святкова музика для солістів, хору та оркестру на лібрето Ж. Шенев'єра (Jacques-Louis-Edmond Chenevière) та Е. Жака-Далькроза (Heugel, Paris, 1918/1924); «Ces Bonnes Dames» *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Ці добрі дамочки») опера для дітей або розважальна п'єса для голосів та фортепіано на лібрето М. Гранжа (Foetisch, Lausanne, 1935); «La Cigale et la Fourmi», *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Цикада і мураха») – Опера для дітей/ або розважальна п'єса для голосу та фортепіано на лібрето М. Гранжа, 1923; «Le Laboureur et ses Enfants», *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Селянин (Коваль) і його діти») – опера для дітей / або розважальна п'єса для голосу та фортепіано на лібрето М. Гранжа (Foetisch, Lausanne, 1929). Останньою в цьому жанрі стала «Le Savetier et le Financier», *divertissement pour chant et piano sur un texte de M. Grange* («Швець і фінансист») – опера для дітей / або розважальна п'єса для голосу та фортепіано на лібрето М. Гранжа, 1934. Однією з найпримітніших опер для дітей стала «Le Petit Roi Qui Pleure», *conte musical en 3 actes sur un livret d'Émile Jaques-Dalcroze* – («Маленький король, який плаче») опера-комік або музична казка у 3-х актах на лібрето Е. Жака-Далькроза (Henn, Genève, 1932).

Е. Жак-Далькроз часто організовував виступи зі своїми піснями й танцями, що супроводжували так звані «демонстрації» його ритмічної системи по багатьох європейських країнах. Особливо такі виступи масштабувалися в 30-х роках. Так, організований і виконаний 180 дітьми з початкових шкіл Женеви «Notre petite vie 4 nous» в 1931 році, був подібний до «Notre Pays» 1930 року. Саме в той час наближалася і особлива подія: митець завершував композицію та готував презентацію нової дитячої опери «Le Petit Roi Qui Pleure», прем'єра якої відбулася в Женеві у Великому театрі 21 лютого 1932 р. Ідея цієї роботи прийшла до Е. Жака-Далькроза багато років тому, коли він бачив дитячу виставу, поставлену класами Генрієти Розенштраух у Франкфурті. Сюжет франкфуртських дітей мав всю красу й чарівність казок Грімма чи Андерсена, хоч відрізнявся оригінальними хоровими та ансамблевими номерами. У своїй сценарії Е. Жак-Далькроз планував якнайширше включити ритміку, що і було початковою метою вистави.

Наведемо короткий зміст вистави. Печаль короля неможливо подолати; як тільки йому дають хустинки, щоб витерти очі, він бруднить їх новими сльозами. Мудрець нарешті вирішує, що його може розрадити лише дівчина, яка стане йому донькою виключно через любов, а не заради того, щоб бути принцесою. Справжнього рятівника можна буде знайти, діставши білий камінь, закопаний у чарівному колодязі. Коли з'явиться відповідна дівчина – вода спаде, і вона зможе дістати камінь. Король оголошує це по всій країні, багато дівчат намагаються проявити себе, щоб врятувати короля, але, звісно, хоч всі вони зазнають невдачі. Одного разу король вирішує покататися на санях і дорогою знаходить дівчину, що лежить напівзамерзла в снігу. Він забирає її до палацу, а коли вона одужала, то теж пішла до фонтану. Маючи велику вдячність до короля, який врятував її життя, вона занурює руку в криницю – і вода відступає, а дівчина дістає білий камінь. Коли вона повертає його королю, він радіє, вперше проявляючи радість і щирий сміх. Всі мешканці замку в захваті. Вони утворюють кільце навколо пари, танцюючи та співаючи: «Ох, як це чудово зібратися тут, танцюючи та співаючи, і наскільки це величніше, що король знову насолоджується життям. Як це чудово – грати, танцювати і співати, Але ще дивніше: бачити нашого щасливого короля!» Дія розгортається у формі пантоміми, а оповідач забезпечує нитку історії – єдиний усний коментар, за винятком поради Мудреця.

Е. Жак-Далькроз побудував свій твір у трьох актах, із трьома прологами та тринадцятьма сценами. Він написаний для скрипки, віолончелі, контрабаса, флейти-п'єкколо, валторни, труби та фортепіано з додаванням багатьох ударних інструментів, які відіграють важливі ролі. В оркестровій ямі був розміщений хор високих голосів, а інший хор – на сцені. Під-хор (оркестровий) виконує частину оповіді, маючи значну кількість співу в унісон. Більшість героїв наділені власними співочими ролями, деякі – пантомімою. Е. Жак-Далькроз додав персонажів і розширив сцени, призначені для розваги короля, які,

природно, також служать для розваги публіки. Лише в четвертій сцені Мудрець пропонує своє пророцтво: «Ти будеш плакати, доки не з'явиться незнайомиць, чії ніжні почуття є частиною того, що відчуваєш ти, і чие захоплене серце буде змушене проливати власні сльози через твій плач. Тоді ви будете повністю втішені» [5]. Попри всю казковість, у опері є і реальні комічно-побутові моменти. Так, у 6 сцені четверо лікарів у свій помпезний, хоча й непрофесійний спосіб, діагностують хворобу маленького короля. Їхній складний жаргон спантеличує всіх, у тому числі, безсумнівно, всю медичну професію з її вигаданими хворобами, стверджуючи, що термінологія важливіша за хворобу, чим викликають радісне пожвавлення виконавців і публіки. Твори Е. Жака-Далькроза демонструють незвичайну майстерність не лише у вираженні словами (композитор залишив чималий літературно-поетичний доробок і був визнаний як один з кращих представників швейцарських письменників), а також музикою, яка передає найтонші нюанси відповідно до його вродженого драматичного чуття, що постала у найкращому вигляді в цій легкій, дитячій опері. За словами І. Спектора «ніде в його великому масштабному доробку Е. Жаку-Далькроза не вдавалося так добре передати дитячий дух, як в цій опері-казці» [17; 275].

Цю постановку можна назвати феєрією танцю і руху. Винятковий Танець фей з II дії демонструє фантастичні рухи, що спритно коливаються між прогресуючими метрами 5/4-7/4-9/4, змінюючись на послідовність 2/4-8/4-4/4 та повертаючись до попереднього метричного ряду. Численні фантастичні танці гномів, ельфів і гоблінів, камердинерів і служниць, селян (II дія), а також витівки клоунів, дурнів, акробатів і різних типів дівчат, які приходять заспокоїти короля – Зарозумілої, Кокетки, Жартівливої і Боязкої – з I дії, сповнені гумору, тепла й чарівності. Приспіву хору, на сцені та в ямі, створюють ефектні враження. А музику другої сцени II дії (Поляна фей) не можна уявити кращою. Ця сцена безпосередньо передує вищеописаному танцю фей, який супроводжують по чергово три хори також танцюючих! фей без супроводу, а оркестр вступає з четвертою групою. Ця опера Е. Жака-Далькроза мала величезний успіх і отримала всенародне визнання та справедливо увійшла в скарбницю національних культурних здобутків Швейцарії) – писав Жан Делор [5; 16].

*Висновки.* Як композитор Е. Жак-Далькроз створив 11 опер різного жанрового нахилу. Оперні та музично-сценічні полотна митця свого часу були поставлені та мали значний успіх на багатьох європейських сценах – в Парижі, Берліні, Відні, Лозанні, Женеві, Брюсселі та ін.. Це комічні опери за типом співогри-міюзикли: «La Soubrette» (Покоївка, 1881); «Riquet à la Houpré» (Рікет із хустинкою, 1883); «Ecolier Francois Villon» (Школяр Франсуа Війон, 1887). Провідним жанром у 90-х роках XIX ст. стала лірична комедія, де автор поєднав традиції французької опери з впливом Ж. Массне, Г. Шарпантьє, Л. Деліба (у якого навчався Е. Жак-Далькроз) з елементами оперної естетики Р. Вагнера. До зрілих лірико-комічних опер належать: пригодницька опера «Par les Bois» (Через ліси, 1888), лірична легенда «Le Violon maudit» (Проклята скрипка, 1893), рустикальна ідилія «Janie» (Жані, 1994) та лірична комедія «Sancho Pança» (Санчо Панса, 1996). Остання демонструє зрілий стиль митця, де система лейтмотивів та суттєва поліфонізація єднаються з імпресіоністичним колоритом та народно-пісенним матеріалом, збагаченими та розгорненими балетними сценами.

На початку XX ст. автор звертається до натуралістично-веристського типу опери, який був представлений у лірико-побутовій драмі-бувальщині «L'Eau Courante» (Лягідний струмок, 1903 р.). Дві останні оперні партитури тяжіють до принципів нового модернового театру, хоч вирішені в дусі улюбленого жанру лірико-комічної опери з яскравим побутово-натуралістичним компонентом. Камерна опера «Le Bonhomme Jadis» (Ласкавий дядечко, 1906 р.) та опера-арлекініада «Les Jumeaux de Bergame» (Бергамські близнюки, 1908 р.) виявляють аналогії з урбаністичними та неокласичними тенденціями І. Стравинського, Ф. Бузони, відзначаються оновленням музичної мови в плані метро-ритмічного моделювання, оркестровки, вокальної техніки etc.

Співпраця з А. Аппія над оперними постановками привнесла суттєві зміни та новації в аспекті оперної режисури, розширення акторської майстерності вокалістів, що виявлявся у синтезі мистецтва руху, мови та співу. Робота над системою евритмії викликала і низку юнацько-дитячих опер (10), написаних спеціально для експериментальних інсценізацій, а одна з останніх – «Le Petit Roi Qui Pleure» (Маленький заплаканий король, 1932 л.) увійшла у скарбницю загально-національних культурних здобутків Швейцарії та Європи.

Таким чином, спостерігається органічна єдність та взаємозалежність між безпосередньою композиторською творчістю і педагогічною системою Е. Жака-Далькроза, яка у постає у вимірі специфічного біному, спрямованого на оновлення, удосконалення та розвиток музичного мистецтва, зокрема, оперно-сценічних жанрів в контексті культурних процесів модерної доби XX століття.

#### Список використаної літератури

1. Назар Л. Б. Вокальна творчість Еміля Жака-Далькроза: етапи становлення та жанрова панорама.

*Українська музика: наук. часопис.* Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2024, ч. 2 (49). С. 92-107.

2. Berchtold A. *Emile Jaques-Dalcroze et son temps.* Lausanne, Editions L'Age d'Homme. Lausanne, 2000, 233 p.
3. Brice M. *La rythmique Jaques-Dalcroze dans les écoles primaires genevoises: une approche didactique.* Geneve, 2014. 371 p.
4. Bruneau A. *In Le Martin*, 10 November, 1906.
5. Delor Jean. *Le Petit Roi qui pleure féerie musicale d'Emile Jaques-Dalcroze.* *Le Radio de l'école.* April-June 1965. P.16.
6. Destranges E. *Chic Comédie lyrique française Sancho d'Emile Jaques-Dalcroze.* Paris, 1897. 41 p.
7. Dupérier J. *Gustave Doret.* Lausanne: Payot, 1932. 76 p.
8. Ernst A. *Sancho.* *Revista Musicale Italiana.* 5, fasc. 2, 1898.
9. Hausmann I. *Rythmique et arts de la scene. Le Rythmicien est – il une espece en voie de Dispartion?* Geneve, 1994. 40 p.
10. Gauthiers-Villars H. *A Propos de Sancho.* *Revue internationale de musique* 7. 1 June, 1898.
11. Giertz G., in *Catalogue de l'Exposition Appia.* Lausanne, Palais de Rumine, 1992.
12. Jaques-Dalcroze E. *Pisma wybrane.* Warszawa, 1992. 168 s.
13. Martin F., Denes T., Berchtold A., Garnebin A., Reiche B. & 2 plus. *Emile Jaques-Dalcroze : L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique.* Edition : A la baconnière, Neuchâtel, 1965. 594 p.
14. Moore S. F. *The writings of Émile Jaques-Dalcroze: Toward a theory for the performance of musical rhythm.* Ph.D., Indiana University. ProQuest Dissertations and Theses. 1992. 257 p.
15. Rosset Dominique. *Music in Switzerland.* Pro Helvetia, 1992. 111 p.
16. Ruy-Blag. *Il y a 100 ans Jaques-Dalcroze.* *Tribune de Genève.* 1 July 1965.
17. Spector I. *Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze.* Michigan : Pendragon Press, 1990. 411 p.
18. Storck K. E. *Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit.* Stuttgart : Greiner & Pfeiffer, 1912. 136 p.

### References

1. Nazar L. *Vocal creativity of Emile Jacques-Dalcroze: stages of formation and genre panorama.* *Ukrainian music: scientific journal.* Lviv : M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music, 2024, issue 2 (49). P. 92-107.
2. Berchtold A. *Emile Jaques-Dalcroze et son temps.* Lausanne, Editions L'Age d'Homme. Lausanne, 2000. 233 p.
3. Brice M. *La rythmique Jaques-Dalcroze dans les écoles primaires genevoises: une approche didactique.* Geneve, 2014. 371 p.
4. Bruneau A. *In Le Martin*, 10 November, 1906.
5. Delor Jean. *Le Petit Roi qui pleure féerie musicale d'Emile Jaques-Dalcroze.* *Le Radio de l'école.* April-June 1965. P. 16.
6. Destranges E. *Chic Comédie lyrique française Sancho d'Emile Jaques-Dalcroze.* Paris, 1897. 41 p.
7. Dupérier J. *Gustave Doret.* Lausanne : Payot, 1932. 76 p.
8. Ernst A. *Sancho.* *Revista Musicale Italiana.* 5, fasc. 2, 1898.
9. Hausmann I. *Rythmique et arts de la scene. Le Rythmicien est – il une espece en voie de Dispartion?* Geneve, 1994. 40 p.
10. Gauthiers-Villars H. *A Propos de Sancho.* *Revue internationale de musique* 7. 1 June, 1898.
11. Giertz G., in *Catalogue de l'Exposition Appia.* Lausanne, Palais de Rumine, 1992.
12. Jaques-Dalcroze E. *Pisma wybrane.* Warszawa, 1992. 168 s.
13. Martin F., Denes T., Berchtold A., Garnebin A., Reiche B. & 2 plus. *Emile Jaques-Dalcroze : L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique.* Edition: A la baconnière, Neuchâtel, 1965. 594 p.
14. Moore S. F. *The writings of Émile Jaques-Dalcroze: Toward a theory for the performance of musical rhythm.* Ph.D., Indiana University. ProQuest Dissertations and Theses. 1992. 257 p.
15. Rosset Dominique. *Music in Switzerland.* Pro Helvetia, 1992. 111 p.
16. Ruy-Blag. *Il y a 100 ans Jaques-Dalcroze.* *Tribune de Genève.* 1 July 1965.
17. Spector I. *Rhythm and Life: The Work of Emile Jaques-Dalcroze.* Michigan: Pendragon Press, 1990. 411 p.
18. Storck K. E. *Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit.* Stuttgart : Greiner & Pfeiffer, 1912. 136 p.

### POLYVECTORNESS OF THE GENRE PALETTE OPERA WORKS OF EMILE JACQUES-DALCROZE

Nazar Liubov – postgraduate student of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv.

For the first time, an attempt is made to research the opera work of the famous author of the pedagogical system E. Jacques-Dalcroze. More than 20 of the artist's operas (including 9 children's operas) were successfully staged in many leading theaters of Europe, revealing the organic interrelationship of composer-pedagogical activity. E. Jacques-Dalcroze demonstrates the following genre varieties: lyric-comic operas of the French type with the influence of Wagnerian opera aesthetics, naturalistic searches in Verist traditions, neoclassical samples with a modern musical language, analogies with the urban and neoclassical tendencies of I. Stravinsky, F. Busoni, especially in terms of metro-rhythmic modeling, orchestration, vocal technique, etc. Cooperation with A. Appia made significant changes and innovations in opera productions in the aspect of opera directing, expanding the acting skills of vocalists, which consisted in the synthesis of the art of movement, speech and singing.

*Key words:* Emile Jacques-Dalcroze, composer-pedagogical binomial, modern theater, dramaturgy, Swiss opera, musical, children's opera.

UDC 782

**POLYVECTORNNESS OF THE GENRE PALETTE OPERA WORKS OF EMILE JACQUES-DALCROZE**

**Nazar Liubov** – postgraduate student of the Lviv National  
Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv.

As a composer, E. Jacques-Dalcroze created 11 operas of different genres. These are comic operas in the type of co-plays-musicals: *La Soubrette* (The Maid, 1881); *Riquet à la Houpe* (Riquet with a handkerchief, 1883); *Ecolier Francois Villon* (Schoolboy Francois Villon, 1887). Lyrical comedy became the leading genre, where the author combined the traditions of French opera with the influence of J. Massenet, G. Charpentier, L. Delibes (who studied with E. Jacques-Dalcroze) with elements of opera aesthetics by R. Wagner. Mature lyric-comic operas include the adventure opera *Par les Bois* (Through the forest, 1888), the lyrical legend *Le Violon maudit* (The Cursed Violin, 1893), the rustic idyll *Janie* (1894) and the lyrical comedy *Sancho Pança* (1896). The latter demonstrates the artist's mature style, where the system of leitmotifs and essential polyphonization are combined with an impressionistic flavor and folk-song material, enriched and developed by ballet scenes.

At the beginning of the 20 th century the author chooses a naturalistic-veristic type of opera, presented in the lyrical everyday drama *L'Eau Courante* (Gentle Stream, 1903). The last two opera scores gravitate towards the principles of the new modern theater, although they are decided in the spirit of the favorite genre of lyrical-comic opera with a bright domestic and naturalistic component. The chamber opera *Le Bonhomme Jadis* (The Kind Uncle, 1906) and the Harlequinad opera *Les Jumeaux de Bergame* (The Bergamo Twins, 1908) show analogies with the urban and neoclassical tendencies of I. Stravinsky, F. Busoni, a special renewal of the musical language in terms of metro-rhythmic modeling, orchestration, vocal technique, etc.

Cooperation with A. Appia over opera productions brought significant changes and innovations in the aspect of opera direction, expansion of the acting skills of vocalists, which was manifested in the synthesis of the art of movement, speech and singing. The work on the eurythmy system also gave rise to a number of youth and children's operas (10), written specifically for experimental stagings, and one of the last – *Le Petit Roi Qui Pleure* (The Little Weeping King, 1932) entered the treasury of national cultural achievements of Switzerland and of Europe.

*Key words:* Emile Jacques-Dalcroze, composer-pedagogical binomial, modern theater, dramaturgy, Swiss opera, musical, children's opera.

Надійшла до редакції 1.12.2024 р.

УДК: 785.7:780.616.432:781.68(477)(045)

**КАМЕРНА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ Б. ФІЛЬЦ «ТРИ П'ЕСИ НА ТЕМИ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» : ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ**

**Олена Овчаренко-Пешкова** – аспірантка творчої аспірантури, кафедра спеціального фортепіано № 2,  
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, Україна.

<https://orcid.org/0009-0002-0722-1327>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.835>

[elovcharenko.2013@gmail.com](mailto:elovcharenko.2013@gmail.com)

Актуальність теми пропонованого дослідження полягає у вивченні жанрово-інтонаційних та виконавських особливостей «Трьох п'ес на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц у контексті камерної специфіки циклу. Застосовано комплексну методологію, що включає біографічний, жанрово-інтонаційний, виконавський методи аналізу. Виявлено контексти формування творчої особистості Б. Фільц і специфіку національної спрямованості її творчості. Визначено дискусійні аспекти музикознавчого осмислення поняття національного в українській музичній творчості. Розкрито унікальність лемківського фольклору, який Б. Фільц взяла за основу аналізованого циклу. Досліджено поняття кордоцентризму як ключової характеристики української ментальності. З'ясовано, що до характеристик кордоцентризму належать такі якості, як емоційність, сердечна чутливість, глибина сприйняття, духовна спрямованість. Доведено, що кордоцентризм знайшов втілення у творчості багатьох українських композиторів і, зокрема, у творчості Б. Фільц. Визначено специфіку камерності як музичної категорії, для якої характерні такі якості, як: насичена, але м'яка гармонічна колористика, прозора фігуративна фактура, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, деталізація викладу, лаконізм, просторовість. Проаналізовано жанрово-інтонаційні та виконавські особливості аналізованого твору. Доведено, що риси камерної інтонаційності найкращим чином відтворюються у камерній специфіці виконання «Трьох п'ес на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшого осмислення специфіки камерності в українській музиці.

*Ключові слова:* творчість Богдани Фільц, українська ідентичність, фортепіанний цикл, виконавська інтерпретація, камерність, кордоцентризм.

*Актуальність проблеми.* Богдана Михайлівна Фільц (1932–2021 рр.) – непересічна особистість в історії української музичної культури. Вся життєтворчість і досягнення композиторки пов'язані з ідеєю відродження та збереження національної української ідентичності. Так, її кандидатська дисертація