

theatricality of the composer's thinking is clearly manifested in the carefully elaborated dramatic concept represented by two intertwined lines of images. The incorporation of a core intonation (which, from the viewpoint of the dramatic concept of the piece, constitutes a kind of leitmotiv) points to the symphonization of the cycle. The cycle «Lotus Leaves» also contains an indication of the tendency towards individualization of the themes. This trend is inseparable from dramatization of images.

The piano part of the cycle is quite self-contained; it is filled with supporting melodies and often engages in a dialogue with the soloist's part. Not limited to the function of accompaniment, it plays a considerable role in creating the imagery.

R. Strauss's recourse to simplicity is introduced in the very title of the next cycle, «Simple Tunes». The composer «frees» the cycle from theatrical overtones and symphonic principles of development; instead, he goes back to more generalized intonations reminiscent of folk music.

As we can see, during the early period of his creative work Strauss masters both trends in the development of the song genre without giving preference to one of them over the other. Besides, the composer often combines the peculiarities of different approaches, which is a sign that his vocal style, not applied to opera yet, is undergoing development. Later the composer will unite the highest achievements of these strands in the development of song with the elements of opera and realize this synthesis in his late vocal-instrumental cycles.

Key words: theatricality, symphonization, individualization, dramatic concept, simplicity, intonation, declamation.

Віра Криштофович

ФАНТАСТИКА В ОПЕРІ Б. БРІТТЕНА «СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ»

Актуальність теми статті. Фантастичний світ, в якому мешкають дивні істоти – феї та ельфи, брауні та хобгобліни й інші фантастичні створіння – посідає чільне місце в літературі Великобританії. Впродовж століть англійські письменники, драматурги та поети зверталися до фантастики, починаючи від авторів середньовічних романів, закінчуючи відомими письменниками ХХ століття – Дж.Р.Р. Толкіном та Дж.К. Роулінг, твори яких відомі майже усьому світу. Англійські історики-фольклористи терміном «фейрі» (fairytale) називають усіх чарівних істот –

духів, ельфів, фей, хобгоблінів, брауні та ін. В даній статті цей термін використовується в такому ж сенсі.

Причини неабиякого та тривалого інтересу до фантастики в англійській літературі слід шукати в традиціях та національній культурі Англії. Як зазначає К. Корольов в «Міфології Британських островів» [13, с. 7], міфологія Великобританії увібрала в себе уявлення та традиції кельтів, германців, бриттів, скоттів, галлів, франко-норманів, англійців, шотландців, валлійців та ірландців. Впродовж століть, численні історії, міфи, легенди, повір'я та традиції пов'язані з фейрі, що передавалися з покоління в покоління, постійно змінювались та доповнювались новими цікавими подробицями та деталями. З появою християнства у IV ст., на території Британських островів поступово почали з'являтися релігійні центри, переважно в монастирях, і ченці досить поблажливо та лояльно відносилися до язичницьких вірувань¹ та намагалися їх пристосувати до християнства. Отож, сільська Англія, зберегла свої язичницькі погляди та обряди, а їх поєднання з християнськими віруваннями на Британських островах панувало аж до XIX ст. Таким чином, ельфи, феї та різноманітні духи, що тривалий час були найулюбленішою темою вечорниць, так органічно увійшли в англійську літературу.

Мета даної статті – висвітлення передумов та формування традиції звернення до фантастики в англійській культурі, зокрема – в комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі» та її втілення Б. Бріттенем в його однойменній опері.

З давніх давен, особливе місце серед фейрі посідали ельфи та феї, які за народними уявленнями жили на, чи в пагорбах, поблизу озер, або ж в них. Їх походження, зазвичай, пояснюється змішуванням карликів (германські племена) та лісових духів (кельти). Характер ельфів та фей досить неоднозначний: вони лукаві, хитрі, іноді щиросердні та веселі, іноді – злосливі і лихі, та завжди – винятково образливі і мстиві. Серед них є і шляхетні, благородні феї та бешкетні маленькі чоловічки. До ельфів та фей також відносять численних духів: паків, Робінів Гудфеллоу, хобгоблінів, брауні та ін., які стежать за господарством, допомагають вправним і гідним господарям, і карають ледащих.

¹ Так, у роботах середньовічних монастирських літописців та істориків XII – XIII ст. Уолтера Мепса, Вільяма Ньюбургського, Гіральда Камбрійського, Гервасія Тільберійського та Ральфа Когсхольського ми знаходимо численні історії, повір'я, казки про життя ельфів їх та зустрічі з простими смертними.

В середньовічних романах Артурівського циклу герої часто спілкуються з фейрі, а іноді, навіть, належать до нього. Так, одного з лицарів короля Артура, сера Ланселота («Ланселот», 1215) виховує фея Озера, а інший – кохає королеву ельфів (Томас Честер «Сер Лаунфаль», сер. XIV ст.). В романі «Король Орфео» (~ XIV ст.), що, вочевидь, є інтерпретацією грецького міфа, ельфи (фейрі) викрадають дружину короля – Еродіс, а в поемі «Сер Гавейн і Зелений Лицар» (XIV ст.) фея Моргана є винятково злою чаклункою. Навіть «батько англійської поезії» Джефрі Чосер (1340/1345 – 1400) в своїх «Кентерберійських оповіданнях» згадує короля та королеву фей («Розповідь Батської ткалі»). Але справжньої популярності в англійській літературі світ ельфів та фей набуває саме за часів Вільяма Шекспіра, а деякі з них, зокрема – відомий всьому світу Робін Добрий Малий (Пак), завдячує саме великому Шекспіру. Адже, в його найкращих, і найвідоміших творах з'являються фантастичні істоти. В трагедії «Гамлет» – привид короля, батька Гамлета, в «Макбеті» – три відьми, в трагікомедії «Буря» – духи, на чолі із Аріелем. Але, Шекспір не створював і не використовував фантастичні образи заради самої фантастики – в його творах вона відіграє свою певну роль. А в комедії «Сон літньої ночі» драматург віддав данину національній традиції, зробивши героями п'єси ельфів та фей, як і бешкетного духа – Робіна Доброго Малого (Пака).

Дивовижно-казкова комедія «Сон літньої ночі» (1595) – перший, цілісний, довершений витвір митця, фактично, його єдина комедія-феєрія. На цьому наголошував В.Г. Белінський, що поряд з «Бурею», «Сон літньої ночі» являє собою *«зовсім інший світ творчості Шекспіра, ніж решта драматичних творів, – світ фантастики»* [1, с. 208–209]. Оригінальність комедії полягає в органічному поєднанні двох сфер – фантастичної та реальної. Тут поруч співіснують мешканці фантастичного лісу – ельфи, феї, дух Пак з їх володарями – королем Обероном та королевою Титанією, та мешканці Афін – герцог Тезей з майбутньою дружиною-амазонкою Іпполітою, як і його підлеглі афіняни. Реальна сфера комедії, в свою чергу, умовно також поділяється на два пласти: ліричний, до якого належать герцог Тезей, Іпполіта і дві пари закоханих, та комедійний – шестеро грубувато-простуватих, неотесаних і недолугих ремісників, які вирішили поставити п'єсу на честь весілля герцога.

Крихітні феї, ельфи та Пак – герої народних переказів, легенд та повір'їв, з'явилися в комедії Шекспіра *«під впливом традиції та загальним захопленнями феями та ельфами»*, наголошує Н. Єліна [6]. Проте їх

зображення драматургом є вельми своєрідним та оригінальним, і різко відрізняється від – творів його попередників та сучасників. Якщо зазвичай ельфи, паки, духи та феї в останніх часто були якимись невиразними та одноманітними, або ж з'являлися лише в окремих вставних розділах творів, то у Шекспіра вони яскраві, колоритні, тонко опоетизовані, та, навіть, наділені власними іменами.

Яскравий талант драматурга проявився тут в органічному поєднанні фантастики з реальністю, романтики з тонкою іронією та гострим дотепом. Ймовірно, саме ця контамінація впродовж століть привертала та привертає до цієї шекспірівської комедії увагу композиторів. Вперше деякі її сцени використав Генрі Персел в своїй опері-масці «Королева фей» (1692, 1693 – II редакція). У XIX ст. за її мотивами Карл Вебер та Амбруаз Тома створюють свої опери «Оберон» (1825) та «Сон літньої ночі» (1850), а Фелікс Мендельсон у 1826-му пише знамениту музику до комедії. У XX столітті до неї звертаються англійці Майкл Тіппет в опері «Весілля в Іванів день» (1952) та Бенджамін Бріттен у «Сні літньої ночі» (1960), а Карл Орф – оригінальну музичну інтерпретацію п'єси (1964). Але з усіх цих композиторів, лише Бенджамін Бріттен в своїй опері «Сон літньої ночі» не відійшов від сюжетної канви комедії¹, прочитавши її по-своєму винятково винахідливо та оригінально, розкриваючи усю багатогранність п'єси свого великого співвітчизника.

Опера Бенджаміна Бріттена «Сон літньої ночі» (ор. 64) є одним з найоригінальніших та найцікавіших творінь композитора, що вінчає його 20-річну оперну творчість. Вона одразу завоювала широке визнання не тільки в Англії, а й у всьому світі, й до сьогодні не сходить з оперних сцен. Так з нагоди святкування 100-річчя з дня народження Бенджаміна Бріттена в 2013 році, ця опера була поставлена в багатьох театрах світу в рамках численних фестивалів, присвячених композитору.

Як і в комедії, в опері співіснують дві сюжетно-драматургічні та інтонаційні сфери – фантастична та реальна, кожна з яких в свою чергу поділяється на два інтонаційних пласти. Але на відміну від п'єси Шекспіра, Бріттен, зробивши деякі перестановки та дещо скоротивши п'єсу, виводить фантастичну сферу на чільне місце, що надає опері незвичайного казково-таємничого колориту. Музика твору сповнена

¹ Окрім Бріттена, повністю зберігає сюжет Шекспіра також і Карл Орф у своїй музичній інтерпретації комедії, але його твір більше нагадує драматичний твір з музикою.

неймовірного багатства оркестрових барв, як і вокальних партій, а також колористичною гармонією. В численних працях та статтях, присвячених творчості Б. Бріттена, дослідники (зокрема – Л. Ковнацька [7], [8]; Л. Данько [5]; А. Таурагіс [15]; І. Холст [16]; С. Надлер [14]) більш чи менш повно розглядаючи твори композитора, як і оперу «Сон літньої ночі», окремо фантастиці в опері не приділяють надто багато уваги, розглядаючи її лише в контексті всього твору.

Ледь не головну роль у сфері фантастики, як і в усій опері, відіграє новий, вигаданий Бріттенем персонаж – *Чарівний ліс*. Працюючи над лібрето разом зі своїм другом Пітером Пірсом, Бріттен переносить майже усю дію ($\frac{5}{6}$) опери у фантастичний ліс, який присутній у всіх діях опери. Для відтворення його таємничо-казкової атмосфери композитор використовує *три вишукано-колористичні теми* розмаїтого забарвлення, так як події відбуваються зразу ввечері, в II дії – вночі, а в III-ій – на світанку. Казково-колоритна *перша тема лісу* побудована на політональному чергуванні мажорних тризвуків струнних, з'єднаних «фантастично-таємничим» глісандо. В основі цієї теми – секундове зіставлення тризвуків *G-Fis* (поєднання яких охоплює увесь 12-тоновий звукоряд). Застосовуючи глісандо, що з'єднує усі акорди та політональні зіставлення, композитор майстерно змальовує чудернацькі, іноді трохи моторошні звуки вечірнього лісу. *Друга тема* – це своєрідний ноктюрн-коліскова – складається з чотирьох акордів, кожен з яких доручений, відповідно, чотирьом окремим групам оркестру (*Des*⁵₃ – засурдинені струнні, *H*⁶₅ – засурдинені мідні духові, *Es*₆ – дерев'яні і терція *c-e* – ударні (почеплена тарілка, вібрафон, клавікорд та арфи)), неначе змальовує таємничо-загадкові хащі нічного лісу. Композитор тут «грається» чистими тембрами оркестру, жодного разу не «змішуючи» їх. Якщо у *першій темі лісу* Бріттен переважно використовував «дієзні» тональності, то в II – користується більш «затемненими», «бемольними». Некваплива, одноголосна мелодія *третьої теми лісу*, побудована на широких ходах скрипок у високому регістрі, неначе відтворює ніжні промені сонця, проникаючі крізь густі крони дерев. Якщо у *другій темі* композитор використовує усю оркестрову палітру, то *третья* – повністю доручена струнним *divisi*. За допомогою поступового вступу інструментів фугато відбувається ущільнення фактури, динаміки та розширення діапазону, передаючи усю красу і чарівність поступового пробудження лісу. Оркестрові вступи до трьох дій опери, побудовані на темах лісу, насправді, могли б утворити своєрідну мініатюрну симфонічну поему, що змальовує

чари вечірнього, нічного та ранкового лісу. *Теми лісу*, безсумнівно, відіграють і важливу, формотворчу та цементуючу функцію в опері, пронизуючи її усю тканину. Як правило, вони з'являються у важливих, ключових моментах твору.

Окрім *трьох тем лісу* важливу роль у фантастичній сфері виконують два *лейтмотиви* – лейтмотив духа-бешкетника Пака – вірного служки короля лісу Оберона, виконавця усіх його наказів, та – *Чарівної квітки*, за допомогою якої Оберон вирішує покарати свою непокірну дружину – королеву ельфів Титанію (її сік, потрапивши в очі Титанії, змусить останню, прокинувшись зі сну, покохати першого зустрічного), а разом – і влаштувати щастя двом парам закоханих. Але метушливий Пак усе плутає, а суцільний безлад і непорозуміння серед персонажів опери – його провина, хоча опосередковано – і Чарівної квітки. *Лейтмотив Пака* – швидка, жартівлива мелодія труби та «бешкетна» ритмоформула тамбуріна *in fis*, що передає сутність героя, як і незвичайну пластику його рухів. А лірична, постійно модулююча мелодія *лейтмотиву квітки*, у супроводі «скляних» секунд челести та поодиноких ударів металофону, змальовує її дивовижну, тендітну красу та чарівливість. Лейтмотив квітки стає також і опосередкованою характеристикою Оберона, оскільки використання її чар – його ідея і наказ.

Фантастичних героїв вирізняє і своєрідний підбір голосів: контртенор – Оберон, колоратурне сопрано – Титанія, дисканти – ельфи, і розмовна роль бешкетника Пака.

Фантастичну сферу в опері, в свою чергу Бріттен розподіляє на *два пласти*. *Перший* – яскраво індивідуалізована характеристика лісових володарів – Титанії і Оберона, і *другий* – колористичний, до якого входять ельфи та Пак.

Так, для образів *Титанії* та *Оберона* композитор вдається до оригінальної стилізації оперної музики XVII–XVIII ст., використовуючи арії (зокрема *da capo*), танці, різноманітні прийоми поліфонічного розвитку та деякі оригінальні інструменти (клавесин та арфу, імітуючих перебори лютні). А кантиленні, вишукані вокальні партії героїв рясніють різноманітними, вишуканими колоратурами та фіоритурами, як в сольних, так і дуетних епізодах, притаманних опері *seria*.

Груповий портрет ельфів, серед яких виділяються Павутинка, Цибулька, Горошок та Мушка – невід'ємна складова фантастичної інтонаційної сфери. Їх хори відрізняються своєрідною мелодикою та примхливою ритмікою, що підкреслюють їх «безтілесність» і тендітність,

фактично, доповнюючи та збагачуючи оркестрову партію своїми специфічними тембрами. Бешкетник Пак – найколеритніший та найяскравіший у сфері фантастичних героїв персонаж, яскраво виділений серед ельфів (його характеризує оркестровий лейтмотив), але органічно і нерозривно пов'язаний з ними. Він – рушійна сила опери, адже саме він є винним у всіх непорозуміннях героїв. Відтак, у виправленні цих «неприємностей» він знову ж таки бере найактивнішу участь.

В опері п'ять фантастичних сцен: чотири з них відкривають та завершують I та III (останню) дію, а п'ята – стає генеральною кульмінацією не тільки II дії, а й всієї опери. Окрім фантастичних, переважна більшість сцен реальної сфери, що також поділяється на два інтонаційних пласти (ліричний і комедійний, як і в п'єсі Шекспіра), не обходяться без присутності фантастичних персонажів – Оберона, Пака чи Титанії. Саме Оберон вирішує втрутитися у долю чотирьох афінських закоханих (ліричний пласт реальної сфери), а його волю виконує Пак, Титанія ж – закохується у простуватого ремісника Шпульку, якого Пак заради сміху нагородив віслучою головою. Отже, фантастичні персонажі, як і фантастика тісно взаємодіють з реальними персонажами і є присутніми протягом всієї опери.

Прикладом може слугувати найоригінальніша та найцікавіша і винятково дотепна сцена кохання королеви Титанії та віслучокоголового Шпульки. Адже саме тут відбувається зіткнення представників двох полярних сфер – реальної та фантастичної: винятково комічний, глупуватий ремісник стає об'єктом пристрасті прекрасної, гордовитої королеви ельфів. Розспівано-віртуозні фрази Титанії у супроводі її лейттембрів – арфи та клавесину, яскраво контрастують із грубуватокострубатими репліками Шпульки, підтриманими тромбоном.

На освітленій місячним сяйвом галявині, спить зачарована, прекрасна Титанія. Раптом її сон перериває гучна, неоковирна пісня про пташок віслучокоголового Шпульки. Зачарована Титанія зразу ж закохується в недолугого співака. В оркестрі проходить її лейтмотив – фанфарний висхідний квартовий мотив у валторни, у супроводі акордів арф та високих струнних. Прагнучи добитися взаємності Шпульки, вона наказує своїм підлеглим – ельфам Павутинці, Горошинці, Цибульці та Мушці – виконувати усі забаганки останнього. Її світло-граціозне аріозо «Ось господар ваш» – майстерна стилізація оперної музики XVII–XVIII ст. Її вокальна партія рясно прикрашена розлогими розспівами-колературами, що супроводжуються в оркестрі ніжними переливами арф та клавесину. А

тридольний розмір, терцієвий рух мелодики надають аріозо характер пасторальності та, водночас, менуету. Ельфи вітають Шпуюлку монотонним ансамблем «Будь, будь, смертний, будь здоровим...». А віслюкооголовий гість, прагнучи виглядати особливо галантним, грубо обриває їх спів, потискаючи кожному ельфу руку. Його важкі, урочисто-маршові репліки різко контрастують із жалісливими інтонаціями ельфів. Коли ж останні виконали усі забаганки Шпуюлки, Титанія пропонує своєму обранцю поспівати та потанцювати. На сцені з'являється дивовижний інструментальний ансамбль ельфів – дерев'яні коробочки, маленькі тарілки та блок-флейти. Їх світлий, тендітний оркестр ще більше посилює контраст із грубими піснями і танцем Шпуюлки, який щиро зізнається, що: «Слух в мене жахливо музичний!». Втомившись, він засинає, а сповнена пристрасі Титанія в цей час освідчується йому в коханні. Її щире визнання супроводжується в оркестрі таємничими акордами другої теми лісу. На палкі слова любові Титанії Шпуюлка реагує вельми оригінально – красномовним протяжним, позіханням: «А-а-а...».

Ця сцена – яскравий зразок вишуканої бріттенівської майстерності та дотепу створювати неперевершений комічний ефект за допомогою зіставлення різких контрастів.

Усі казкові образи фантастичної сфери опери – чарівно-таємничий ліс, тендітні ельфи, бешкетник Пак, Титанія й Оберон, виписані Бріттенем надзвичайно рельєфно та яскраво. Окрім вишуканих вокальних партій, він створює й неповторні їх оркестрові характеристики, зокрема – фантастичного лісу, Чарівної квітки і витівника Пака, використовуючи велику кількість рідко вживаних інструментів, як – ксилофон, металофон, клавесин, вібрафон, гонг, челеста, тамбурин та інші. І мов вправний художник, використовуючи «чисті» кольори, або ж змішуючи їх, створює особливо-неповторну оркестрову палітру.

Ця опера Бріттена, її фантастична сфера, безсумнівно продовжує англійські театральні – шекспірівські, музично-культурні (в першу чергу – оперу його великого попередника Генрі Персела «Королева фей») та фольклорні традиції. В опері простежуються традиції багатовікових, англійських, народних жанрів, таких як – *балада, folk songs, керолз та кетч*. Риси *баладності* у фантастичній сфері – в хорах ельфів, зокрема – у величальному ансамблі ельфів зі Шпуюлкою «Будь, будь, будь, смертний» та в аріозо Титанії «Ось господар ваш» з II дії. *Folk songs* частково нагадує хор ельфів «Геть, щипавки, павуки» з I дії, а заключний хор ельфів, Титанії та Оберона «Щастям обдаровуючи дім» з III дії – *різдвяні керолз*. Ансамбль

ельфів «Зголоднілий лев опівночі гарчить» (III дія) близький до напівдраматичних *кетч*, – жанру, до якого одним з перших звернувся Г. Персел. В мелодиці Бріттена, особливо в хорах ельфів спостерігаються характерні особливості англійського пісенного фольклору, а саме – *прихована пентатонічність, тяжіння до 7-ступеневих ладів, тонічна стійкість, велика роль медіант, відхилення в середині ладу та широкі стрибки в мелодиці.*

Прагнучи якомога повніше розкрити зміст і характер комедії «Сон літньої ночі» Вільяма Шекспіра, Бенджамін Бріттен, на відміну від композиторів попередників, залишає майже незмінним її текст, а також і саму назву – «Сон літньої ночі», в якій зашифрований її основний код, а саме – «сон». Тобто чудернацьке поєднання реальності з ірреальністю, перетворюються кінець-кінцем у фантастику. Але якщо в драматурга життєві реалії і фантастика виступають рівноправними, зрівноважуючи одна одну, то у Бріттена, безсумнівно, переважає остання, часто виступаючи в новій якості, а саме – більш опоетизованою, тендітно-вишуканою і розмаїтою.

Фантастика поруч з надзвичайно колоритними, комічними постатями недолугих робітників – одне з найбільших досягнень і творчих удач Бріттена, свідчення його самобутньо-яскравого композиторського таланту.

1. Аникст А. А. *Творчество Шекспира* / А. А. Аникст. – М. : Гослитиздат, 1963. – 613 с.
2. Аникст А. А. *Театр эпохи Шекспира* / А. А. Аникст. – М. : Искусство, 1965. – 328 с.
3. Аникст А. А. *Шекспир. Ремесло драматурга* / А. А. Аникст. – М. : Сов. писатель, 1974. – 607 с.
4. Бриггс Кэтрин М. *Эльфы в традиции и литературе* / [пер. С.М. Печкин] / [Електронний ресурс]. – режим доступу: http://pechkin.rinet.ru/x/smp/xlat/Briggs_KM/FITAL/index.html
5. Данько Л. Г. Б. *Бриттен* / Л. Г. Данько // *Комическая опера в XX веке. Очерки.* – Л.–М. : Сов. композитор, 1976. – С. 158–171.
6. Елина Н. *О фольклорной традиции в драматургии Шекспира* / Н. Елина // *Шекспировские чтения. 1977* / [под ред. А. Аникста]. – М. : Наука, 1980. – С. 5–49.
7. Ковнацкая Л. Г. *Бенджамин Бриттен* / Л. Г. Ковнацкая // *Английская музыка XX века (истоки и этапы развития). Очерки.* – М. : Сов. композитор, 1986. – С. 116–149.
8. Ковнацкая Л. Г. *Бенджамин Бриттен* / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1974. – 392 с.

9. Ковнацкая Л. Г. Бриттен и традиции английской народной музыки / Л.Г. Ковнацкая // Из истории музыки XX века. Сб. статей. – М.: Музыка, 1971. – С. 208–226.
10. Ковнацкая Л. Г. Из истории английской фольклористики / Л. Г. Ковнацкая // Сов. музыка. – 1971. – № 7. – С. 137–140.
11. Ковнацкая Л. Г. Народные элементы вокальной мелодики Бриттена / Л.Г. Ковнацкая // Проблемы музыкальной науки. Вып.1. – М., 1972. – С. 298–325.
12. Конен В. Королева фей и ее истоки / В. Конен // Перселл и опера. – М.: Музыка, 1978. – С. 131–187.
13. Королев К. Мифология Британских островов. Энциклопедия / К. Королев. – М.: Эксмо, 2007. – 633 с.
14. Надлер С. «Сон в летнюю ночь Бриттена»: дионисийская вариация на сюжет Шекспира / С. Надлер // Муз. журнал: Израиль XXI. // [Электронный ресурс] – режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Son.htm>
15. Таурагис А. И. Бенджамин Бриттен. Очерк жизни и творчества / А. И. Таурагис. – Л.: Музыка, 1965. – 150 с.
16. Холст И. Бенджамин Бриттен / [Перев. с англ. В. Ашкенази, предисл. М. Чулаки] / И. Холст. – М.: Музыка, 1968. – 99 с.

Криштофович Віра. Фантастика в опері Б. Бріттена «Сон літньої ночі». У даній статті висвітлюється вплив міфології британських островів на літературу Великобританії, а саме – відображення фантастичного світу (ельфів, фей, хобгоблінів та ін.) у творах англійських поетів і драматургів. У цьому контексті і розглядаються герої п'єси В. Шекспіра «Сон літньої ночі», а також – їх музичне втілення Б. Бріттенем в однойменній опері.

Ключові слова: міфологія, фантастика, феїрі, Шекспір, комедія, Сон літньої ночі, Бріттен, опера.

Криштофович Вера. Фантастика в опере Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь». В данной статье освещается влияние мифологии британских островов на литературу Великобритании, а именно – отражение фантастического мира (эльфы, феи, хобгоблины и др.) в произведениях английских поэтов и драматургов. В этом контексте и рассматриваются герои пьесы В. Шекспира «Сон в летнюю ночь», а также – их музыкальное воплощение Б. Бриттенем в одноименной опере.

Ключевые слова: мифология, фантастика, феири, Шекспир, комедия, Сон в летнюю ночь, Бриттен, опера.

Kryshstofovych Vira. Fantasy in B. Britten`s opera «A Midsummer Night`s Dream». Fantasy world inhabited with unusual, odd creatures has its

own special place in British literature. Fairies, elves, brownies, and hobgoblins, and another fantastic beasts – they are all there. Almost all the «fairies», as these spirits are called by folk historians, derive from mythologies of the British Isles that has been embraced beliefs and traditions of peoples and tribes that lived on those lands for centuries.

When Christianity came to the Isles, the pagan beliefs and traditions were never suppressed, restricted so much. Thus, the rural England kept its pagan roots, and their mix with the Christianity was quite natural on the British Isles until 19th century. This way, all those elves, fairies et al that were favourite people's party characters, eventually became a part of English literature, naturally. So, this article's topic is to highlight the presence of the «fantasy» genre in English literature, particularly, in Shakespeare's comedy *A Midsummer Night's Dream*, and its opera incarnation by Benjamin Britten.

Fairies can be found in the Medieval novels, and in English literature they became especially popular during queen Elizabeth reign. And elves and fairies became characters on their own right – truly original, multifaceted, full bodied – in William Shakespeare's works, most of all in his one of a kind comedy *A Midsummer Night's Dream* (1595).

Magic The MND comedy is the first, integral, accomplished work of Shakespeare's art, and in fact, his only fairy comedy. Here is an seamless mashup of fantasy and reality, romantic and sly irony, and hilarious humour. The MND's subject (plot) has been used by variety of composers, as Henry Purcell, Felix Mendelssohn, Carl Weber, Michael Tippett, Benjamin Britten and Carl Orff. But among aforementioned composers, only Britten in his MND opera had stuck closely to the original outline (storyline) and plot, ingeniously interpreting all the complexity of his compatriot's play.

Britten's *The Midsummer Night's Dream* (op. 64) opera is one of the best, celebrated, and most interesting composer's works. It peaks his 20-year opera oeuvre. Undoubtedly, it carries on English theatrical, Shakespearian, musical (e.g., mind his great compatriot Purcell's «*Fairy Queen*»), and folklore traditions. In pursue to fully reveal and expand the content, substance and nature of great Englishman's piece, Britten, unlike other composers before him, kept not only its title but all its text almost intact. The only difference is if, originally, the reality and the fantasy are equal balancing each other, Britten for no doubt focused more on the second aspect. Sometimes this fantasy has new quality – more poetic, elegantly sophisticated and versatile. And even more hilarious.

Key words: mythology, fantasy, fairy, Shakespeare, comedy, A Midsummer Night's Dream, Britten, opera.

Анастасія Геди

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ВЕНГЕРСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛЫ БАРТОКА

Творчество выдающегося венгерского композитора XX века Белы Бартока достаточно широко исследовано в трудах западноевропейских и отечественных музыковедов, в частности: Д. Дилле, Я. Демени, С. Морё, Б. Сабольчи, Ф. Бониша, Й. Уйфалуши, И. Нестьева, И. Мартынова. Тем не менее, не все аспекты по данной теме освещены должным образом. Для украинских исполнителей музыка венгерского автора по-прежнему сложна, на наш взгляд, и именно поэтому редко исполняется в концертах. Если подойти к вопросу трактовки музыки через призму такого понятия, как «стиль», то некоторые трудности музыкального языка Белы Бартока станут понятней, а значит, и доступней как для играющих его музыку, так и для слушающих ее. Следует отметить, что к проблеме стиля, в широком понимании его значения, обращались такие российские исследователи, как Е. Назайкинский, С. Скребков, М. Михайлов; украинские: С. Тышко, О. Катрич, Н. Горюхина, И. Коханик и многие другие. Опираясь на формулировку дефиниции «национальный стиль» украинского музыковеда С. Тышко, а также, основываясь на достижениях других вышеперечисленных авторов в этом вопросе, мы попытались дать собственное определение понятию «венгерского национального стиля», как одного из главных факторов при рассмотрении творчества Б. Бартока. Таким образом, выбранная тема ассимилирует в себе как историко-культурные, так и художественно-эстетические вопросы, решение которых позволит расширить представление об особенностях национального венгерского стиля в целом и у Б. Бартока в частности. Именно в этом и состоит **актуальность** выбора темы данной статьи. Поэтому, в первую очередь акцентируется внимание на таком понятии, как «стиль», а именно: «исторический стиль», «национальный стиль», «индивидуальный стиль».

Научная новизна. Феномен национального венгерского музыкального стиля стал предметом специального музыкально-культурологического исследования с точки зрения особенностей уникальной венгерской ментальности. Выявлена генетическая связь творчества Б. Бартока с национальным венгерским фольклором