

АНТОНОВА М. С.

Антонова Марина Станіславівна, аспірантка кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

**КОМПОЗИЦІЙНА СТРУКТУРА «АНТИГОНИ» АРТЮРА ОНЕГґЕРА
ЯК ФУНДАМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ ОПЕРИ**

Розглянуто багаторівневу композиційну структуру опери «Антигона» Артюра Онегґера, яка відображає глибокий зв'язок між музичною формою та змістовим наповненням. Охарактеризовано ключові формотворчі засади твору, зокрема структурну організацію опери та наскрізний музичний розвиток, який забезпечує безперервність процесу музичного розгортання.

Простежено вплив мистецьких ідей лібретиста Жана Кокто на фінальний вигляд форми опери «Антигона». Аргументовано значущість скорочень і переробок Ж. Кокто трагедії Софокла та їхньої ролі у створенні оновленого трактування класичного сюжету.

Проаналізовано вплив античної трагедії на специфіку побудови форми опери. Визначено провідну роль хору, який, на відміну від давньогрецької трагедії, не обмежується функцією коментатора, а натомість активно залучається до сценічної дії, отримує власну драматургічну лінію і стає активним учасником подій. Досліджено, як Онегґер через інтеграцію античної спадщини у музичну канву опери досягнув унікальної багаторівневої цілісності твору.

Окреслено значення оркестрових партій, що забезпечують цілісність викладення музичного матеріалу. Проаналізовано, яким чином Онегґер використовує атональність і складну інтервальну структуру для створення унікальних музичних тем, мотивів. Окрему увагу приділено дослідженню музично-тематичних комплексів, таких як лейтмотиви Антигони, Креона, Гемона та Тіресія, які формують тематичний кістяк твору.

Досліджено взаємодію лейтмотивних блоків, що відображають конфлікт між головними персонажами – Антигоною та Креоном. Визначено вагомість складної, розгалуженої лейтмотивної системи в еволюційному процесі музичного матеріалу опери та її вплив на побудову монолітної художньої єдності твору.

Ключові слова: музичний театр Артюра Онегґера, опера «Антигона», антична трагедія, творчість Жана Кокто, художня цілісність.

Постановка проблеми. Опера «Антигона» Артюра Онегґера є однією з найяскравіших сторінок музичного театру першої половини ХХ століття. Твір не лише демонструє глибоку композиторську майстерність, а й порушує важливі філософські питання, що стосуються осмислення сприйняття часу сучасною людиною, пошуків нових шляхів створення художньої цілісності в межах музично-театральних творів і можливостей ефективного впливу на свідомість слухача.

Особливий інтерес становить багаторівнева композиційна форма опери, яка є структурним утіленням зазначених філософських ідей, поєднуючи складний

музичний розвиток зі змістовими пластами сюжету. Це породжує непросту організацію форми та потребу її детального дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Головною гальмівною особливістю вивчення творчості Артюра Онеґера є майже повна відсутність актуальної літератури українською мовою, бо більшість матеріалів – зарубіжні. Вагомими джерелами для нас стали єдині україномовні роботи О. Корчової: «“Жанна д'Арк” А. Онеґера: механізм жанрового синтезу»¹, яка безпосередньо стосується особливостей музичного театру композитора, і монографія «Музичний модернізм як terra cognita»², де окремий розділ – «Артюр Онеґер: традиція, вмонтована в сучасність» – спрямований на розкриття специфіки музичного мислення митця.

Серед актуальних досліджень, що пов'язані з розглядом творчої постаті Артюра Онеґера виділяються дві ґрунтовні праці. Насамперед це англomовна монографія Дж. Спратта³, яка представляє яскравий сплав хронологічної біографіки з ґрунтовними аналітичними нарисами. Друга робота – монографія Х. Брюйра⁴ є найбільш повною, розгорнутою розвідкою життєвого шляху Онеґера. Вона базується на архівних джерелах і спогадах сучасників, що дозволяє більш глибоко та детально ознайомитись із постаттю композитора та його творчими настановами.

Важливі наукові праці також містять окремі випуски журналу асоціації А. Онеґера⁵, мета яких – глибокий, вузько спрямований, детальний аналіз різних аспектів творчості композитора, зокрема новаторських пошуків Онеґера у сферах оркестрування, роботи зі словом та особливостей формотворення.

Основна мета дослідження – виявити та проаналізувати багаторівневу форму опери «Антигона» Артюра Онеґера як основи для створення музичної цілісності твору.

Методологічна база статті передбачає використання методів жанрово-генетичного, історичного, порівняльного і цілісного аналізу, для розгляду сукупності всіх складових, критеріїв і характерних особливостей композиційної структури опери Антигона.

Наукова новизна полягає у зверненні до аналізу структури опери «Антигона» з особливим акцентом на вивченні її багаторівневої форми, ролі хору як активного учасника дії та лейтмотивної системи, що формує драматургічну цілісність твору. Означена **проблематика** вперше представлена у вітчизняному науковому просторі.

Виклад основного матеріалу. Шлях до створення опери почався для Артюра Онеґера у 1922 році, коли «Антигона» вперше була поставлена Жаном Кокто як п'єса з музикою композитора у паризькому театрі «Ательє».

В основу твору лягла відома трагедія давньогрецького драматурга Софокла, що ґрунтується на циклі фіванських міфів про Антигону⁶. Втім, за авторським трактуванням Кокто, п'єса Софокла була адаптована до реалій ХХ століття за рахунок максимального скорочення, задля прискорення викладення і зменшення часу для сприйняття твору аудиторією⁷. На тлі стискання тексту музика Онеґера також не

¹ Корчова, О., 1990. «Жанна д'Арк» А. Онеґера: механізм жанрового синтезу: магістерська робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 185 с.

² Корчова, О., 2020. *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, 490 с.

³ Spratt, G., 1987. *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p..

⁴ Bruyr, J., 1947. *Honegger et son oeuvre*. Paris: Correa, 136 p.

⁵ Calmel, H., 1997. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.10–15; Drake, J., 1997. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.23–37; Lieber, G., 1997. Antigone de Cocteau, un concentré de tragedie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.3–9.

⁶ Софокл. *Антигона. Давньогрецька трагедія*: збірник, 1987. Переклад з давньогрецької Б. Тена. Київ: Дніпро, 232 с. Сс.119–166..

⁷ Shapiro, R., 2011. *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p. P.183.

отримала належного втілення, адже, за бажанням Кокто, композитор був обмежений лише невеликими музичними фрагментами у яких використовувалися виключно гобой і арфа.

Таке словесно-музичне лімітування призвело до неприйняття «Антигони» Кокто як публікою, так і критиками, тож митець продовжив пошуки, опрацьовуючи текст трагедії наступні п'ять років. Адаптуючи твір Софокла, Кокто загострив увагу на головних персонажах, фактично відсторонюючись від усього другорядного та гіперболізуючи центральні образи п'єси. Окрім цього, він продовжив експериментувати з ідеєю часу і його найефективнішим використанням у виставах, щоб утримати увагу слухачів у єдиному процесі розгортання багаторівневого твору. Аби гранично прискорити хід часу, Кокто вдався до подальших скорочень тексту трагедії, що найяскравіше втілювалося у хорових номерах. Репліки хору стали більшою мірою спрямованими на коментування дії, яка відбувається, а всі загальні моральні підсумки, характерні для античної трагедії, – видалено. Таке рішення не тільки зменшило кількість реплік, а й було спрямоване на трактування хору як ще одного персонажа, що має власний погляд на події і бере в них участь.

У фіналі пошуків Жан Кокто прийшов до повної переробки тексту із самостійної театральної п'єси до оперного лібрето, знову звернувшись із пропозицією співпраці до Артюра Онеґера. Симптоматично, що ці прагнення митця виявилися надзвичайно близькими до поглядів Онеґера, які були пов'язані з дослідженням ефективного емоційно-психологічного впливу на слухача в рамках музично-театральних композицій. Такі наміри отримали органічне музичне втілення в опері «Антигона», написаної у гранично стислі терміни в 1927 році.

Задля втілення означених творчих принципів Онеґер створив міцний структурний фундамент, який виявився основою для художньої цілісності усієї опери. Так, композиційна форма «Антигони» має чітку організацію, зафіксовану у нотному тексті (див. таблицю 1):

Акт I:

Сцена № 1 (Антигона та Ісмена)

Сцена № 2 (Хор)

Сцена № 3 (Креон та Охоронець)

Інтерлюдія

Акт II:

Сцена № 4 (Антигона і Креон)

Сцена № 5 (Креон, Ісмена, Антигона)

Сцена № 6 (Гемон і Креон)

Сцена № 7 (Креон)

Сцена № 8 (Антигона і Креон)

Сцена № 9 (Тіресій і Креон)

Інтерлюдія

Акт III:

Сцена № 10 (Посильний та Еввідіка)

Сцена № 11 (Креон і Посильний)

Зазначений поділ є стандартним для жанру опери. Три акти розділяють події, між якими є певні часові проміжки та зміна локацій, тоді як поділ на сцени дозволяє структурувати завершені сюжетні епізоди всередині актів.

Однак розвиток музичного матеріалу диктує також наскрізну форму другого плану (див. таблицю 1). Вона слугує відображенням важливої репліки Артюра Онеґера у передмові до партитури опери, де митець наголосив на своєму прагненні «загорнути драму в струнку симфонічну конструкцію, не обтяжуючи при цьому рух»¹.

¹ Honegger, A., 1927. *Antigone*. Paris: Salabert, 161 p. P.3.

Утілення композиторського задуму реалізується через наскрізний музичний розвиток. Усі акти й сцени виконуються безперервно, *attacca*, органічно перетікаючи одна в одну в єдиному процесі розгортання музичного матеріалу.

Таблиця 1. Композиційна організація опери «Антигона»

Форма першого плану		Форма другого плану	
		<i>Експозиція конфлікту</i>	
Акт I	Сцени № 1–3	Акт I	Сцени № 1–3
	Інтерлюдія		Інтерлюдія
		<i>Розвиток конфлікту</i>	
Акт II	Сцени № 4–9	Акт II	Сцени № 4–7
		Акт II	<i>Розв'язок конфлікту</i>
	Інтерлюдія		Сцена № 8 – кульмінація конфлікту Сцена № 9
	Інтерлюдія		Інтерлюдія – кульмінація сюжету
		<i>Кода (нідсумок)</i>	
Акт III	Сцени № 10–11	Акт III	Сцени № 10–11

Окрім цього, завдяки введенню складної лейтмотивної системи в партії оркестру, симфонічний розвиток набуває помітної самостійності. Фактично, уся музична драматургія опери «Антигона» будується на основі викладення, зіставлення, зіткнення провідних тем твору в оркестрі та їхніх еволюційних видозмін. Приміром, яскраво контрастують опозиційні тематичні блоки двох головних сторін конфлікту: Антигони та Креона, які будуть детально окреслені нижче. У процесі розвитку пов'язані з ними лейтмотиви та лейттеми отримують широку експозицію і наступну мотивно-інтонаційну розробку, котрі видаються гранично близькими до сонатної форми.

Утім, на створення саме такої структури впливає не тільки музично-тематична складова твору, а й сюжетна, в якій конфлікт між персонажами Антигони та Креона також є провідним. Передусім це закладено у змісті прямих реплік героїв. Так, опера майже повністю будується на конфліктних діалогах персонажів, чи то самої Антигони й Креона, або інших дійових осіб, які відстоюють інтереси одного з них. Тобто розгортання фабули зафіксовано у розмовному компоненті, а події, які відбуваються поза цими межами, залишаються за кадром.

Наприклад, похорони Полініка, які є каталізатором конфлікту, та смерть Еввідіки, не мають ніякого сценічного втілення, – слухач дізнається про них лише постфактум, зі згадок у розмовах. Більше того, кульмінація сюжету у вигляді самогубства Антигони та Гемона також передається через оповідь Посильного як уже скоєна дія, через що драматичний рівень напруги суттєво зменшується. У свою чергу, в наскрізній будові форми місце кульмінації займає сцена № 8, де в останньому конфліктному зіткненні вирішується доля не тільки Антигони, а й Гемона, Еввідіки і навіть самого Креона, чий рішення призвели до трагічного закінчення багатьох невинних життів.

Таким чином, Кокто та Онеггер, завдяки винесенню вказаних частин фабули «за дужки», дуже органічно зміщують сюжетні акценти і головну кульмінацію, створюючи безперервну лінію розвитку напруги. Внаслідок швидкого розгортання, конфлікт не відтіняється другорядними подіями і не сповільнюється ні на секунду, перетворюючись на згусток сенсів та емоцій, вибух якого у сцені № 8 та другій інтерлюдії і є головною подією опери.

Водночас, багаторівнева конструкція опери, створена Артюром Онеггером також містить зв'язок із давньогрецькими витоками, які формують прихований третій план

композиції (див. таблицю 2), в основі якого лежить антична трагедія, яка сама по собі «нагадувала більше сучасну оперу, ніж драматичну п'єсу»¹.

Таблиця 2. Третій план композиції опери «Антигона»

Сцена № 1
Сцена № 2 (Хор)
Сцена № 3
Інтерлюдія (Хор)
Сцена № 4
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 5
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 6
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 7
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 8
Квартет корифеїв
Сцена № 9
Інтерлюдія (Хор)
Сцена № 10
Сольна репліка корифея хору
Сцена № 11
Сольна репліка корифея хору

Одним із провідних композиційних прийомів, притаманних античній трагедії, було чергування монологічних або діалогічних епізодів і хорів між ними. Саме така форма послідовно втілюється Онеггером в «Антигоні», де кожна сцена відділяється одна від одної. Так, між сценами № 1 і № 3 введено масштабну хорову сцену № 2. У ній викладено короткий зміст подій, які відбувалися «за кадром», і їхній вплив на поточну ситуацію, що також було характерно хорам давньогрецької трагедії. Проте головною відмінністю від античного варіанта є те, що хор стає безпосереднім, самостійним учасником, який уособлює збірний образ народу і згодом вступає в діалоги з персонажами, виражаючи власну позицію.

Між сценами № 3 та № 4 присутня хорова інтерлюдія, зміст якої – відсторонене поголошення морального постулату для оточуючих і насамперед для Креона. При зіставленні інтерлюдії та хорової сцени № 2 стає яскраво помітною подвійна функція хору, що коливається від ролі коментатора до активного учасника сценічної дії, який надалі все більше включатиметься у розвиток сюжету. Доказом цієї думки виступає хорова репліка між інтерлюдією та сценою № 4, де хор є виразником голосу народу, який спостерігає події, що відбуваються, і бере в них безпосередню участь шляхом виголошення своїх коментарів, прямих реплік і діалогів із головними персонажами.

У другому акті між сценами № 4 та № 5 з'являється сольна репліка тенора-корифея хору. Слід зазначити, що корифеї будуть виділені з кожної партії хору: сопрано, контральто, тенор і бас відповідно. Так, керівна роль корифея ніби розподіляється між провідними співаками кожної з партій хору. Це дозволило композитору також надати бінарності сприйняттю образу корифея. Адже, з одного боку, різні голоси сприяють різноманітності висловлювання представників народу, яких уособлює хор, а з іншого – корифей продовжує виконувати одну з головних

¹ Жаркова, В., 2023. *Історія західної музики: Ното Musicus від античності до бароко*: навчальний посібник. Київ Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 548 с. С.46.

функцій античної трагедії – з'єднувальної ланки між основними персонажами та хором.

Таким чином, репліки корифея у ролі дійової особи можуть бути емоційно вплетеними в діалоги та полілоги героїв опери. Однак під час функціонування його як учасника давньогрецької трагедії, доручені йому тиради стають доволі абстрагованими, холодними, направленними на підсумовування подій або оголошення про прихід когось із персонажів.

Означені репліки корифеїв розділяють і наступні сцени № 5, № 6, № 7 та № 8. А між сценами № 8 та № 9 у точці кульмінації опери з'являється квартет корифеїв, підтримуючи рівень необхідної напруги. Подальші сцени № 9 та № 10 розмежовані хоровою інтерлюдією, що є містком між другим і третім актом, так само як попередня інтерлюдія поєднувала перший і другий.

У третьому акті знову присутня тирада корифея між сценами № 10 та № 11, причому вона вперше проводиться басом. Таке висотне зниження підкреслює вагомість заключної сцени твору, бажання композитора повернути до неї увагу слухача і водночас готує аудиторію до фінального, головного морального підсумку твору.

Зважаючи на дослідження композиційних варіантів опери «Антигона», стає можливим зазначити, що втілення різнопланових форм виявилось дуже органічним. Усі вони гармонійно співіснують, слухач вільно «перемикається» з однієї на іншу, не втрачаючи належний рівень уваги до дійства.

Утім, ця багаторівнева конструкція не могла б існувати без відповідного музичного матеріалу як своєрідного сполучного містка між різнотипними формами. Роль такої єдиної ланки в опері Онеггера виконує лейтмотивна система. Так, уся композиційна структура «Антигони» цементується великим комплексом лейтмотивів і лейттем. Ці наскрізні елементи являють собою музичне втілення персонажів, їхніх почуттів і навіть певних умовних образів та подій.

Музична мова, якою користується Артур Онеггер в опері «Антигона», є атональною і тому на перший план у побудові лейтмотивів виступає інтервальна складова, що забезпечує одну з головних функцій – упізнаваність. Лише після багаторазового повторення лейтмотиви іноді отримують невеликі зміни, обумовлені перетвореннями у процесі розвитку музичного матеріалу або прагненням повернути увагу до тих чи інших кульмінаційних зон. Усі лейтмотиви проводяться виключно в партії оркестру, що дозволило композитору зберегти свободу й невимушеність вокальних партій, необхідні для відтворення людської розмовної стилістики.

Отож, нами було виділено два комплекси лейтмотивів. Перший відповідає за теми, пов'язані з окремими персонажами. Його відкриває лейттема Антигони (див. приклад 1, тт. 1–11). У ній виділяються п'ять окремих коротких фрагментів. При цьому мотивна структура фрагмента А є домінуючою складовою музичного розвитку опери загалом, тоді як інші спрямовані на урізноманітнення звукового образу головної героїні та забезпечують інтонаційний зв'язок із лейтмотивами інших персонажів.

В основі фрагмента А лежить інтервал малої секунди, який у горизонтальній проєкції дає поштовх для активного висхідного квартового стрибка верхнього голосу з наступним рухом малими секундами, що підтримується низхідним хроматичним поступом нижнього голосу. Водночас у вертикальній проєкції рух голосів утворює ланцюжок різких дисонансних інтервалів: мала секунда – збільшена квінта – велика септима – велика нона.

Поєднання обох координат дозволяє скласти цілісний образ Антигони в рамках цього стислого, проте філігранно вивіреного музичного фрагмента. Протестний, бунтарський характер головної героїні яскраво відображено квартовим стрибком і рухом дисонансів, тоді як хроматичні, ламентозні інтонації стають утіленням її трагічної, несправедливої долі.

Фрагмент В інтонаційно поєднаний з лейтмотивом Креона терцієвим інтервалом. Найчастіше його поява у музичному тексті зумовлюється згадкою Антігони про царя або його рішення покарати брата героїні – Полініка навіть після смерті.

Фрагменти С і D обидва містять швидкий рух шістнадцятими і часто зустрічаються у нотному тексті в одномоментному або послідовному викладенні. Вони підтримують напругу в місцевих кульмінаціях промов Антігони та протягом музичного розвитку стають усе більш подрібненими.

Приклад 1. Опера «Антігона». Лейттема Антігони.

The image shows a musical score for the leitmotif of Antigone. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a violin part (right). The piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic. Red boxes highlight five specific fragments: A (piano), B (piano), C (violin), D (violin), and E (piano). Fragment B features triplet rhythms. Fragment C is a rapid sixteenth-note passage. Fragment D is a similar rapid passage. Fragment E is a melodic line with a descending contour.

Фрагмент Е слугує інтонаційною зв'язкою до лейтмотиву Ісмени – сестри Антігони, який буде проаналізовано нижче. Їх поєднує як схожість на мотивно-тематичному рівні, зокрема низхідний мелодичний рух, заснований на оспівуванні, який бере початок із витриманої тривалості на початку. Окрім цього, фрагмент Е та лейтмотив Ісмени містять терцієві інтонації, які пов'язують їх із лейтмотивом Креона.

В експозиційному викладенні кожен із фрагментів оркестровано засобами струнних, однак у подальшому лейттема вільно мігрує між різними групами інструментів. Слід зауважити, що свобода інструментування спостерігається щодо всіх лейтмотивів опери, і тембр не завжди є вирішальним компонентом.

Другий важливий лейтмотив закріплено за персонажем царя Креона (див. приклад 2, ц. 1, т. 8). Для нього найголовнішим є інтервал терції у всіх можливих варіантах. Більше того, композитор, з огляду на збереження фонізму, часто використовує енгармонічні заміни терцій на збільшену або двічі збільшену секунди, зменшену кварту тощо. Найчастіше лейтмотив Креона будується на терції в гармонічному вигляді або низхідної терції у мелодичному.

Приклад 2. Опера «Антігона». Лейтмотив Креона.

The image shows a musical score for the leitmotif of Creon. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a violin part (right). The piano part starts with a piano (pp) dynamic and a subito marking. The violin part features a melodic line with a descending contour. Red boxes highlight specific fragments in both parts.

Один із наймелодійніших лейтмотивів опери належить Ісмені (див. приклад 3, ц. 3). Протягом усього твору він зберігає тембральну характеристику і проводиться скрипкою соло або партією перших скрипок. Лейтмотив також не зазнає структурних перетворень і залишається мелодично спорідненим із вищезгаданим фрагментом Е лейттеми Антігони.

Таке композиторське рішення пов'язане зі сталістю образу Ісмени. Героїня не отримує таких внутрішніх трансформацій у процесі розвитку опери, як Антігона та Креон. Вона не змінює переконань, попри велике співчуття Антігоні.

Приклад 3. Опера «Антігона». Лейтмотив Ісмени.

Is. Je ne de - vi - ne - rai pas de - puis que nos deux

A. pa - rent con - tre nous

frè - res se sont en - tre tués de - puis que la trou - pe des Argiens à

Наступні дві мотивно-тематичні структури належать Вартовому. Перша – лейтмотив Вартового (див. приклад 4, ц. 26), озвучується партіями віолончелей та контрабасів і зберігає темброве забарвлення упродовж твору, як і лейтмотив Ісмени. Це й логічно, адже образ Вартового також не змінюється. Відданий воїн війська Креона, який відчуває трепет перед царем, він готовий на все заради того, щоб спокутувати провину через невиконаний наказ правителя.

Приклад 4. Опера «Антігона». Лейтмотив Вартового.

Друге структурне утворення – лейттема Вартового (див. приклад 5, ц. 26, т. 6). Вона насичує образ жалісними секундовими інтонаціями та надає елемент невпевненості, який згодом трансформується і перейде до оркестрової партії, яка супроводжуватиме Креона в моменти вагань щодо правильності прийняття рішення стосовно Антігони.

Приклад 5. Опера «Антігона». Лейттема Вартового.

The image displays three systems of musical notation for the leitmotif of Antigone. Each system consists of a vocal line (Le G.) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are in French. The first system includes a red box highlighting a specific melodic phrase in the piano part. The second system also features a red box. The third system has a red box at the end. The piano accompaniment includes dynamic markings like *sf* and various chord symbols.

Le G. vo - le vers toi. Ça non. Je mesuisou - vent ar-rê-té en rou - te Mon
 Le G. â - me me di-sait: n'y vaspas n'y vaspas Mais d'autrepart si Cré-on se ren-seigne ail-
 Le G. leurs tu ris ques da van ta ge

Спільним для лейтмотива та лейттеми є тріольний хід *Gis-e-G*, який відкриває лейтмотив і згодом з'являється у середині лейттеми. У контексті розвитку сюжету опери він часто застосовується на підтримку слів Вартового, коли той намагається запевнити Креона, що не знає хто саме порушив наказ. Згодом цей хід трансформується у лейтмотив зради і стане в ньому домінуючим.

Наступна важлива лейттема належить Гемону (див. приклад 6, ц. 65, т. 3). Вона має певну спорідненість із лейтмотивом Ісмени, завдяки трагіко-ліричному характеру. Однак тема Гемона більш розгорнута, насичена оспівуваннями та складними мелодичними візерунками, попри те, що затиснута у досить вузькому діапазоні, – рух провідного голосу дуже помірний, а стрибки не переважають інтервалу терції.

В оркестрі проведення цієї лейттеми доручено скрипкам, кларнету або флейті, що в комплексі з неспішним темпом і стриманою динамікою вносить у музику елемент спокою і підкреслює врівноваженість, притаманну образу Гемона. Найяскравіше це проявляється у контрастні моменти безпосереднього протистояння Гемона й Креона у сцені № 6.

Приклад 6. Опера «Антигона». Лейттема Гемона.

Остання лейттема цього комплексу належить провіснику Тіресію (див. приклад 7, ц. 94, т. 7). Вона контрастує з усіма попередніми на темброво-оркестровому рівні, адже проводиться усіма мідними інструментами поперемінно. Довгі тривалості, переважно у низькому регістрі, разом із декламаційними стрибками на інтервали кварта й терції насичують, надають лейттемі декламаційного характеру. Образ Тіресія стає втіленням невідворотності його пророцтва.

Приклад 7. Опера «Антигона». Лейттема Тіресія.

Лейттема підкреслює вагомість кожного слова провісника. Особливо важлива для розкриття її потенціалу сцена № 9, де вона тут проходить уперше. Адже у цій сцені імпульсивність Креона стає найбільш помітною на тлі врівноваженого образу Тіресія.

Наступний комплекс лейтмотивів стосуватиметься тем, які відповідають за відтворення почуттів та загальних образів. Першим із таких в опері є лейтмотив загиблих батьків (див. приклад 8, ц. 9, т. 5).

Приклад 8. Опера «Антигона». Лейтмотив загиблих батьків.

The image shows a musical score for the leitmotif of the dead fathers in the opera 'Antigone'. It consists of two staves: a vocal line for Is. and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and features a triple rhythm. The lyrics are 'No-tre mè - re qui é - tait sa mè re s'est pen-du e'. The piano accompaniment is in 3/4 time and includes a 'f sempre' marking. A red box highlights the central part of the score, which includes the vocal line and the piano accompaniment.

Найчастіше його поява супроводжується згадкою солістами трагічної долі батьків Антигони й Ісмени – Едіпа та Іокасти. Він тісно пов'язаний із фрагментом А лейттеми Антигони завдяки малосекундовому руху голосів у протилежні сторони на початку та заключній тріолі, яка повністю відтворює рух голосів фрагмента, за винятком заміни початкового стрибка верхнього голосу з кварта на терцію. Це підкреслює близькість Антигони до батьків і водночас передбачає трагічну долю самої героїні.

Однією з найбільш розгорнутих мелодійних тем опери є лейттема сестринської любові (див. приклад 9, ц. 12). М'яка, наспівна, викладена у соло гобоя з подальшим підключенням струнної групи, вона становить острівцець лірики в океані хаотичних, негативно-імпульсивних подій, що відбуваються навколо. Майже завжди зазначена лейттема проводиться у повному вигляді, коли в опері згадуються теплі взаємні почуття сестер однієї до одної та до їхніх загиблих братів Етеокла та Полініка. Фактично, ця тема – єдиний світлий музичний фрагмент, який поєднує усіх членів сім'ї Антигони.

Приклад 9. Опера «Антигона». Лейттема сестринської любові.

A. rai Il me se-ra beau demou-rir en - sui - te Deux-a-mis re-pose-

A. -ront côte à côte a-prè cecher cri - me car le temps ou je dois plaire aux morts est

A. plus con - si - dè - rable que ce - lui ou Il me faut plaire aux vi - vants

Наступний лейтмотив відображає гнів Креона (див. приклад 10, ц. 28). Він починає активно діяти після зізнання Вартового у порушенні кимось наказу царя. Цей лейтмотив є частковим оберненням уже згаданого лейтмотиву Креона. Так, низхідний рух замінено висхідним, проте терцієва основа всередині мелодичного руху зберігається. На рівні інструментування, лейтмотив також підкреслює імпульсивність почуттів Креона, завдяки використанню скрипкового тембру, який у найвищому регістрі підтримується флейтою-піколо, що підкреслює емоційний зрив персонажа.

Приклад 10. Опера «Антигона». Лейтмотив гніву Креона.

Cr. Hein quidone aeul'audace

Не менш важливим наскрізним мелодичним елементом опери став лейтмотив сили Богів (див. приклад 11, ц. 28, т. 8). Його інструментування яскраво контрастує з усіма лейтмотивами, адже проведення належить виключно низьким мідним духовим інструментам.

Приклад 11. Опера «Антигона». Лейтмотив сили Богів.

Поява лейтмотиву у музичному розвитку опери під час згадки Богів не є оригінальним прийомом, утім несе приховані символи. Особливе значення має перше проведення, де басовим корифеєм згадується, що порушення наказу Креона може бути впливом машини Богів. З одного боку, цей вислів натякає на божественну всевладність і проводить лінію до наступного пророцтва, яке буде зроблене Тіресієм, а з іншого – слова несуть приховане посилання до латинського вислову «Deus ex machina», що в перекладі означає «Бог із машини».

Цей вираз означав несподівану розв'язку ситуації із втручанням якогось непередбачуваного фактора. Таке визначення з'явилося у стародавній Греції, коли більшість постановок в античних театрах стали закінчуватися сходженням з небес Бога, який вирішував усі конфлікти. Машиною ж називали механізм, який піднімав актора-Бога над сценою.

Ще одним мелодичним утворенням, котре символізує невідворотність подій, що розгортаються в опері, став лейтмотив Долі (див. приклад 12, ц. 29, т. 5). Він з'являється під згадки сили Долі Креоном і проводиться канонічно струнною групою, від найнижчих до найвищих інструментів за теситурою. Слід також зазначити, що лейтмотив зберігає тембральне забарвлення та завжди проводиться у повному вигляді.

Приклад 12. Опера «Антигона». Лейтмотив Долі.

Часто поряд із лейтмотивом Долі з'являється лейтмотив зради (приклад 13, ц. 29, т. 9). Він почне домінувати у музичному розвитку опери, коли підозри Креона досягнуть кульмінаційної фази. Як уже зазначалося, лейтмотив є спорідненим із лейттемою Вартового – мелодичною фігурою у тріольному ритмі, яка є провідною.

Приклад 13. Опера «Антигона». Лейтмотив зради.

Його інструментальне викладення здійснюється головним чином струнною групою з підтримкою труби або валторни та дерев'яних духових, які відповідають за відтворення акордів. Під час музичного розвитку інструментальна партія часто збагачується флейтою-піколо й тромбонами, задля підвищення градусу напруги у творі.

Останньою наскрізною темою опери є лейтмотив протистояння (див. приклад 14, ц. 48). Він з'являється, коли конфлікт Антигони та Креона переходить у стан безпосереднього зіткнення у сцені № 4, – у музиці шляхом нарощення репетицій мідних духових народжуються й розвиваються тривога та напруга. Цей тембр зберігається у наступних проведеннях, при цьому у заключній мотивно-тематичній структурі до мідних доєднується струнна група інструментів.

Приклад 14. Опера «Антигона». Лейтмотив протистояння.

Найяскравіше даний лейтмотив проявлятиметься протягом усього другого акту опери, адже втілює пряму ворожнечу Антигони та Креона. Втім, слід зазначити, що його поява більш характерна для супроводу партії царя, чий гнів за порушення наказу трансформується у повне несприйняття будь-яких аргументів від інших дійових осіб на захист Антигони.

Висновки. Отже, композиційна структура опери «Антигона» Артюра Онеггера є прикладом унікальної багатопланової форми цілісного музичного опусу. Складна внутрішня будова твору становить міцний фундамент для тісної взаємодії музичної форми та її змістового, філософського наповнення.

Одним із визначальних аспектів опери є зв'язок з античною трагедією. Завдяки збереженню важливої ролі хору у загальній драматургії, Артюру Онеггеру вдалося створити, окрім об'єктивно зафіксованих нотним текстом форм, прихований план композиції, який генетично пов'язаний із давньогрецькими традиціями.

Ключовою особливістю опери стала її симфонічна організація, яка забезпечує безперервний розвиток і художню цілісність музичного матеріалу й базується на використанні складної лейтмотивної системи. Остання, у свою чергу, слугує єднальним ланцюгом для багатовимірної форми опери, структуруючи усі композиційні плани, які у підсумку втілюють не лише конструктивні композиторські ідеї, а відображають філософські пошуки Онеггера щодо переосмислення категорій часу, дії та музики в рамках музично-театрального твору.

Стаття надійшла до редакції 14.08.2024 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова, В., 2023. *Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко*: навчальний посібник. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 548 с.
2. Корчова, О., 1990. «Жанна д'Арк» А. Онеггера: механізм жанрового синтезу: магістерська робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 185 с.
3. Корчова, О., 2020. *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, 490 с.
4. *Софокл. Антігона. Давньогрецька трагедія*: збірник, 1987. Переклад з давньогрецької Б. Тена. Київ: Дніпро, 232 с.
5. Bruyr, J., 1947. *Honegger et son oeuvre*. Paris: Correa, 136 p.
6. Calmel, H., 1997. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.10–15.
7. Drake, J., 1997. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.23–37.
8. Honegger, A., 1927. *Antigone*. Paris: Salabert, 161 p.
9. Lieber, G., 1997. Antigone de Cocteau, un centre de tragedie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.3–9.
10. Shapiro, R., 2011. *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p.
11. Spratt, G., 1987. *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p.

REFERENCES

1. Zharkova, V., 2023. *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko: navchalnyi posibnyk* [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque: a textbook]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 548 p.
2. Korchova, O., 1990. «Zhanna d'Ark» A. Oneggera: mekhanizm zhanrovoho syntezu: master's thesis in musical art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 185 p.
3. Korchova, O., 2020. *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p.
4. *Sofokl. Antihona. Davnohretska trahediia: zbirnyk* [Sophocles. Antigone. Ancient greek tragedy: a collection], 1987. Translated from ancient Greek by B. Ten. Kyiv: Dnipro, 232 p.
5. Bruyr, J., 1947. *Honegger et son oeuvre*. Paris: Correa, 136 p.
6. Calmel, H., 1997. Antigone et la musique du verbe. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.10–15.
7. Drake, J., 1997. La réception critique d'Antigone. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.23–37.
8. Honegger, A., 1927. *Antigone*. Paris: Salabert, 161 p.
9. Lieber, G., 1997. Antigone de Cocteau, un centre de tragedie. *Bulletin de l'association Arthur Honegger*, 4, pp.3–9.
10. Shapiro, R., 2011. *Les Six: The French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*. London: Peter Owen Publishers, 472 p.
11. Spratt, G., 1987. *The Music of Arthur Honegger*. Cork: Cork University Press, 651 p.

ANTONOVA MARYNA

Antonova Maryna, post graduate student at the Department of History of World Music of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-4740-4260>

COMPOSITIONAL STRUCTURE OF ARTHUR HONEGGER'S «ANTIGONE» AS THE FOUNDATION OF THE OPERA'S ARTISTIC INTEGRITY

Relevance of the study. Arthur Honegger's opera *Antigone* is a relevant and essential work both for the composer's oeuvre and for early twentieth-century musical theatre as a whole. The multi-layered compositional structure of the opera and its symphonic organization correspond to the contemporary search for new forms in music and theatre. *Antigone* demonstrates the possibilities of integrating traditions with the latest approaches to music drama, making it important not only for musicology but also for the development of contemporary theatre.

The scientific novelty is in the analysis of the structure of the opera *Antigone* with a special emphasis on the study of its multilevel form, the role of the chorus as an active participant in the action and the leitmotif system that forms the dramatic integrity of the work. This issue is presented for the first time in the Ukrainian-language academic space.

Main Objective(s) of the Study is to analyze the multilayered form of Arthur Honegger's opera *Antigone*, focusing on how its intricate structure contributes to the artistic unity of the work.

Methodology. The research employs several methods, including genre-genetic analysis, historical and comparative approaches, and holistic analysis for studying the structure of the opera. The study also delves into the evolution of the leitmotif system, exploring how Honegger uses complex musical motifs to provide narrative continuity.

Results of the study. The compositional structure of Arthur Honegger's *Antigone* is an example of an expressive and multifaceted form that serves as a cornerstone for the creation of a single musical composition. Its complex internal architecture creates a solid foundation that enables a deep interaction between the musical structure and its thematic and philosophical layers.

An important element of the opera is its close connection with ancient Greek tragedy. While maintaining the key role of the chorus in the opera's structure, Honegger not only adheres to the traditional forms clearly defined in the score, but also introduces a more subtle compositional layer that resonates with the essence of classical Greek theatrical conventions.

The defining characteristic of the opera is its symphonic development, which ensures the integrity and continuity of the musical narrative. This integrity is achieved primarily through the use of a complex system of leitmotifs, which performs an integral function by combining numerous multifaceted layers of the opera's compositional structure. However, the presented structure embodies not only constructive composer's ideas, but also reflects Honegger's philosophical search for rethinking the categories of time, action and music within a musical and theatrical work.

The obtained **results** underline the significance of the opera *Antigone* for the cultural world, as the presented work reveals a new stage in the evolution of the opera form and its role in the embodiment of contemporary philosophical ideas.

Keywords: musical theatre by Arthur Honegger, opera *Antigone*, ancient tragedy, Jean Cocteau, artistic integrity.