Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Комунальний заклад вищої освіти
«Дніпропетровська академія музики»
Дніпропетровської обласної ради

ОБРАЗ ВІДЬОМ У ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ
(на прикладах творів Ф. Мендельсона, Р. Штрауса та Л. Тюйє)

Кваліфікаційна робота
здобувача освітнього-професійного ступеню
«Фаховий молодший бакалавр»
циклової комісії «Теорія музики»
Терновської Лоліти Казимирівни

Науковий керівник:
доктор філософії
Капітонова Катерина Павлівна

Дніпро – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1 ТРАКТУВАННЯ ТЕМИ ВІДЬОМСТВА У РІЗНИХ НАПРЯМКАХ МИСТЕЦТВА 7
1.1 Відьми – етимологія та історичний контекст 7
1.2 Інтерпретація образу відьом у живописі 10
1.3 Розкриття чаклунства у літературі 14
1.4 Специфіка відтворення образу в музичному мистецтві 16
РОЗДІЛ 2 КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ВІДЬОМСЬКОГО СЮЖЕТУ В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ 25
2.1 «Hexenlied» Ф. Мендельсона як приклад романтичної інтерпретації образу 25
2.2 Втілення поетичного образу відьми О. фон Бієрбаума у вокальних творах Людвига Тюйє та Ріхарда Штрауса 31
2.2.1 Розкриття образу відьми у творі Л. Тюйє як зразок пошани традицій романтичних вокальних творів.. 32
2.2.2 Експресіоністична інтерпретація образу відьми кінця XIX століття в творі Р. Штрауса «Junghexenlied». 36
ВИСНОВКИ 42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 46
ДОДАТКИ 49

ВСТУП

Світ фольклору та демонології країн Європи багатий на потойбічні сутності – перевертні, живі мерці, привиди, наводили жах на людей, що відображалося у забобонах, розповідях та легендах, за допомогою яких намагалися застерегти одне одного та вберегти життя при зустрічі із нечистю. Але одним із персонажів, котрий жахав пращурів, була відьма. Здавна утворився її збірний образ: стара відлюдниця, котра живе обабіч села, повз хати якої краще не проходити. Таке, дещо застаріле, уособлення чаклунок має місце бути, але вивчаючи історичні джерела різних куточків Європи можна констатувати що одного усталеного образу не існує. Навіть не виходячи за межі однієї країни, блукаючи її регіонами, можна було отримати різні описи. Так на Полтавщині відьма була молодою та вродливою дівчиною, в той час як на Закарпатті вони були старими та бридкими.

Слово «відьма» походить зі слов'янського слова «відати» – знати; синонімами до даного слова є чаклунка, чарівниця, чаровниця, шептуха, фурія, деякі фольклористи відносять до даної категорії мольфарок та знахарок.

Згадки про відьом датовані тисячами років назад до нашої ери у клинописах Шумеро-Вавилонського царства, не оминув страх Стародавню Грецію й інші країни, котрі намагалися їх винищити. У Київській Русі відьмами називали жінок, які мали надприродні можливості, тобто знали більше за інших. Але з плином часу відьмами охрещували жінок, які продали свою душу дияволу за магічні здібності та відреклися праведного життя.

У історії закарбовано багато страшних подій – війни, винищення держав, поневолення етносів, але однією із кривавих сторінок епохи Середньовіччя, де фігурували тисячі невинно страчених та закатованих жінок по всій Європі, вважаються часи панування Святої Інквізиції.

Пройти осторонь історії багатовікового гоніння відьом неможливо, особливо якщо ви стали свідком тих подій. Підтверджують захоплення й

різноманітні митці у своїх незліченних роботах, звертаючись до зображення даної теми. Картини й гравюри, повісті та романи, вокальні та фортепіанні твори, увіковічили образ відьми, стираючи грань між століттями. Саме цьому присвячена наша робота, **актуальність** якої полягає у маловивченності теми відьомства та його зображення, зокрема у музичному мистецтві. Вивчаючи матеріали пов'язаних з образом відьом ми зіштовхнулися з великою кількістю творів літератури та художнього мистецтва, але ознайомлення з прикладами втілення образу у музичному мистецтві було ускладнено критичною кількістю статей та книг.

Мета дослідження – виявити особливості втілення образу відьми у вокальних жанрах музичного мистецтва XIX століття. Цій меті підпорядковані наступні **завдання**:

- розкрити особливості образу відьми, звертаючись до історичних відрізків;
- проаналізувати композиторські втілення нечесті у розрізі епох;
- дослідити співвідношення музичного, літературного та живописного втілення та простежити еволюцію образу у мистецтві;
- виокремити характерні особливості зображення образу відьми у камерно-вокальних творах Ф. Мендельсона, Р. Штрауса та Л. Тюйє;
- порівняти досліджені твори між собою та простежити між ними спільні та індивідуальні риси у трактовці персонажа;
- виявити засоби за допомогою яких зображується нечиста сила у музичному мистецтві.

Об'єкт дослідження – відтворення образу відьом у світовому мистецтві.

Предмет дослідження – особливості втілення образу відьом у музиці композиторів XIX століття.

Матеріалом дослідження стали наступні вокальні твори:

- Ф. Мендельсон «Hexenlied» зі збірки «12 Gesänge» (1824–1827);
- Р. Штраус «Junghexenlied» зі збірки «5 Lieder» (1898);

- Л. Тюйє «Lied der jungen Hexe» зі збірки «3 Lieder» (1898).

Джерельна база представлена наступними працями:

1. при вивченні історичного поняття використовувалися книги Г. Єнсена [11] та А. Мейкока [13];
2. інформація про відьом була взята з етнографічних довідок редакції С. Головка [9], В. Гнатюка [4], та книг авторства В. Милорадовича [6], Б. Барановського [10], Х. Крамера та Я. Шпренгера [12], Л. Пелкіна [14];
3. при ознайомленні із образом відьом у розрізі мистецтва використовувалися статті І. Берези [2], А. Гамаша [3] та Г. Тала [15];
4. при вивченні основної інформації з біографії композиторів та їх композиторських особливостей у розрізі епох використовувалися статті С. Щітової [17], О. Корчової [6] та книги авторства Е. Краузе [23], М Кенеді [24], Ф. Мунтера [27], Е. Курта [26];
5. інформація про особливості втілення нечисті у музиці та композиторське втілення була взята із статей М. Колотиленка [7–9] та книг Е. М. Врайта [30].

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження обговорювалися в доповіді на двох науково-практичних конференціях та студентському конкурсі:

- «Втілення химерних образів Отто Бієрбаума у піснях Ріхарда Штрауса та Людвіга Тюйє» (м. Дніпро, XIX Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як світоглядна універсалія сучасного мистецтва», 14–15 жовтня 2024 р.);
- «Втілення химерних образів О. Бієрбаума у піснях Р. Штрауса та Л. Тюйє» (м. Кам’янське, Регіональна науково-практична конференція «Діалоги співпраці в освітньо-мистецькому просторі», 2–6 грудня 2024 р.);
- «Композиторське втілення образу відьми в епоху романтизму» (м. Київ, XXIV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках VII Міжнародного науково-творчого проєкту

«Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики», 28–30 березня 2025 р.);

- «Зображення образу відьом в українській літературі» (м. Київ, XIV Міжнародний двотуровий учнівський та студентський конкурс музичного мистецтва «Київський Колорит», 28–30 березня 2025 р. – Лауреат ІІ ступеня).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини (двох розділів, шести підрозділів), списку використаних джерел із 35 позицій, 13 додатків.

РОЗДІЛ 1
ТРАКТУВАННЯ ТЕМИ ВІДЬОМСТВА У РІЗНИХ НАПРЯМКАХ МИСТЕЦТВА

1.1 Відьми – етимологія та історичний контекст

В країнах Європи вірили що відьмою можна стати двома способами:

1. народитися нею – тобто успадкувати дар по жіночій лінії, бути народженою поза шлюбом, мати фізичні вади від народження або народитися п’ятою або сьомою за рахунком у родині, де усі дівчата;
2. стати чаклункою (таких називали «навченими») – продати душу дияволу, вступити у зв’язок із темними силами, зректися церкви або прийняти в дар сили у помираючої відьми.

Зрощувати свої сили відьми могли декількома шляхами: за допомогою старшої відьми (мати, бабуся, інші родички та незнайома літня жінка, яка погодилася на наставництво) або нижчих сутностей демонології – чортів. Свої здібності навчена відьма могла помітити ближче до підліткового віку, а навчені – через короткий проміжок часу.

Шабаш – збір відьом, якщо проводити аналогію із християнством це час служіння, але не Богу, а темним силам. Дане дійство можна поділити на два види: суботній та святковий шабаш. За назвою першого можна зрозуміти що він проводиться кожну суботу, і навіть за часів Святої Інквізиції суботу називали відьомським днем і саме в цей день сусіди особливо придивлялися один до одного та влаштовували патрулювання селища. Святкові шабаші, які відбувалися у ніч на Страсну п’яницю та Вальпургієву ніч, вважалися найстрашнішими днями, тому люди намагалися не виходити з домівок. Все через те що саме в ті дні відьми отримували найбільшу могутність, до того ж вважалося що влаштовувалися жертвоприношення. Місцем проведення слугували пагорби без дерев, «лисі» гори (наприклад, Лиса гора на Київщині,

гора Брокен у Саксонії), рідше відбувалися у печерах. Окрему увагу треба приділити поняттю «горобиної ночі» – темної ночі, усіяної блискавками, грозами, дощами. Дане поняття присутнє у фольклорі східних слов'ян, і вважалося що в цей день буяють темні сили.

Щодо атрибутів, які використовувалися відьмами та виступали у вигляді речових доказів входили: велика кількість дзеркал, мітли, великий котел, незліченна кількість пляшок з сумнівними рідинами та рештки тварин. Дзеркала вважалися способом побачити минуле та майбутнє, на відміну від людей, які могли гадати по святам (наприклад, Різдвяні ворожіння) відьма використовувала їх на постійній основі. Мітла виступала в якості транспортного засобу та інструменту для проведення ритуалів. Котел асоціювався з відьмами за часів Стародавньої Греції і тісно пов'язане з жрицею Гекатою (покровителька Місяця та чаклунства), яка варила в ньому отруту для правителя Пелія. Атрибутом, яким відьму наділила масова культура – одяг, котрий складався з чорної накидки та гострокінцевий капелюх.

Існує омана, що полювання на відьом почалися з часів Середньовіччя, але перші згадки про це були ще за часів Стародавнього Вавилону, і описано це в «Кодексі Хаммурапі» (створений близько 1750 до н. р.). Гоніння відьом були за часів Стародавнього Риму у періоди спалахів чуми, бо вважалося що саме вони винуватці. У Біблії можна відшукати думки що відьми, та інші люди пов'язані з магією є пройдисвітами, та в окремих випадках Бог карав смертю того, хто звертався за їхніми порадами (прикладом слугує історія царя Саула, який поплатився життям за звернення до Аендорської відьми). Згадки про відьом та необхідність у їх знищенні присутні у Торі (священна книга Іудаїзму) та Корані (священна книга Мусульманства). Пік полювання на відьом прийшов на епоху Середньовіччя.

Одна з найстрашніших сторінок історії пов'язана поняттям «Святої Інквізиції» – організація, яка була на кшталт філіалом католицької церкви займалася тільки пошуками та судами над з єретиками з

XII по XVII століття. Необхідно зазначити, що існує хибне твердження, наче Інквізиція була створена для переслідувань відьом, що не зовсім відповідає дійсності. Єретиками називали людей котрі зійшли з праведного шляху Бога, спочатку і відьми були серед єретиків, але майже не зазнавали переслідувань, через думку церкви що чаклунство – пережиток язичництва, а максимальним покаранням на той час були молитви та каяття. Початок Інквізиції, яку зазвичай мають на увазі, бере у XV столітті. Завдяки Папі Римському Інокентію VIII та його страхам з приводу відьом був написаний документ «Summis desiderantes affectibus» – «Усіма силами душі» (1484), який закликав до повного винищенням єретиків та відьом. А у 1486 році, з виходом інквізиторського трактату Генріха Крамера та Якоба Шпренгера «Malleus Maleficārum» – «Молот відьом» [23] почалася масова істерія та криваве дійство. Більше звинувачували жінок, але карали й чоловіків (вони становили приблизно 20%). Не всі представники духовенства бачили сенс у цьому процесі, а зупиняло їх відлучення від церкви та страта за зв'язки з темними силами. З того часу представники Бога на землі стали катами, а підвали церков та костелів перетворилися на кімнати для тортур, які окроплювалися криками та кров'ю закатованих. Початком кінця Інквізиції послугував «Witchcraft Act 1735» – «Закон про чаклування» прийнятий Великобританією, в якому звинувачення у чаклунстві ж незаконними, але одної усталеної дати завершення процесів не існує. Ще одним міфом слугує думка про мільйони невинних жертв, але збереглися документи, за приблизним рахунком яких мільйон жертв перетворюються у приблизні сто тисяч між XV–XVIII століттями (хоча самосуди не задокументованими).

На відміну від Європи, в Україні відьми жили набагато спокійніше, хоча це не означає що їх не карали. Задокументованих покарань дуже мало, одна з вагомих причин – знищення архівів, і така ситуація не була поодинокою, але найкраще збереглися документи на Волині, Галичині та Лівобережжі. Перша згадка про страчену чаклунку датована 1171 роком, тоді коханку галицького князя Ярослава Осмомисла Анастасію було звинувачено у чаклунстві у

результаті боярських інтриг [4]. Як і в Європі, відьом засуджували при спалахах захворювань, так у 1720 році під час мору на Волині звинуватили столітню Проську Каплунку, яку в подальшому закопали по плечі та спалили живцем, накинувши зверху хмизу [4]. Одне з найяскравіших судилищ було пов'язане з ім'ям гетьмана Івана Брюховецького, котрий у 1666 році звинуватив у чаклунстві та спалив на вогнищі декількох жінок через бездітність дружини, котра начебто була спричинена їх чарами. Необхідно зазначити, що у поселеннях було місце самосудам, до чого майже не доходило, бо зазвичай обходилися покаранням у вигляді відшкодування потерпілому майна, яке постраждало від відьомства.

Не можна оминути процес Салемських відьом у 1692 році, який проходив у містечку Салем (сучасна територія штату Масачусец, США). Дві доньки священика почали дивно поводитися, що наштовхнуло на думку про темні сили. Винуватицями були три жінки, страта яких і запустила процес зі 150-ма жертвами, дев'ятнадцять з яких були повішені. Закінчилося все так швидко, як і почалося: представники церкви заявили що демон може приймати подобу обвинуваченої людини та скористатися цим аби забрати її душу, тому все і закінчилось.

1.2 Інтерпретація образу відьом у живописі

Звернення до теми чаклунства знайшло витік спершу у літературі, а потім у художньому та музичному мистецтвах, але за обсягом превалюють твори живопису. Зображень відьом у живописі можна знайти багато: мистецтво сповнене різноманітного втілення сюжетів, які зображені митцями від епох Середньовіччя й до наших днів, за допомогою широкого спектру технік живопису (див. Додаток В[1]). Усі картини за сюжетом можна поділити на чотири групи:

1. змальовування шабашу та дійства на ньому;
2. біблейський сюжет «Аендорської відьми»;

3. зображення покарання/знущання/катування над відьмами (здебільшого даний сюжет був популярний у XV–XVI століттях);
4. політ відьом.

Образ лихої відьми почав проявлятися у художньому мистецтві за часів Святої Інквізиції, розквіт злодіянь почався у другій половині XV століття, а перші авторські художні зображення з'явилися у знаменитому трактаті «Malleus Maleficārum» – «Молот відьом» (1486) авторства Генріха Крамера та Якоба Шпренгера, в якому образ відьми вже було сформовано. Саме Шпренгер був ілюстратором і зображав усталений образ чаклунки – гола, літаюча на мітлі відьма з лихим поглядом, на окремих ілюстраціях можна побачити шабаш та злиття з темними силами, і саме даний твір став рушійною силою, від якої і підуть найпопулярніші зображення відьом – шабаш, польоти вночі, в подальшому будуть використовувати і сюжет зі стратами.

Видатний німецький гравер та художник періоду Ренесансу **Альбрехт Дюрер** (1471–1528), який славиться своїми ксилографіями, не оминув тему чаклунства. На одній з найвідоміших гравюр майстра «Die Vier Hexe» – «Чотири відьми» або «Сцена у борделі» (1497) зображено чотирьох оголених жінок. Достеменно невідомо що хотів сказати нам майстер, але ми маємо здогадку що на гравюрі Дюрер намагався донести думку про образ відьми, що може бути різним по зовнішності та соціальному статусу, про що свідчить зовнішній вигляд кожної жінки при детальному огляді. На іншій гравюрі майстра «Die Hexe reitet rückwärts auf der Ziege» – «Відьма скаче на козлі задом наперед» (початок XVI ст.) зображено потворну, стару жінку, котра спішить на шабаш на козлі, який слугує диявольським символом. Чому майстер міг звернутися до даного сюжету? У XVI столітті полювання на відьом проходила свій пік, Дюрер міг побачити страту відьми, що було звичайним явищем на той період у Німеччині, і зачерпнути ідею.

У живописі XVII–XVIII століть був популярний сюжет з Біблії «Saul and the Witch of Endor» («Саул та Аендорська відьма»), в якому розповідається про першого єврейського царя Саула, котрий вигнав усіх чаклунів та відьом зі

свого царства, але перед битвою з філістимлянами звернувся за відповіддю про перемогу до відьми, через що поплатився життям. До даного сюжету зверталися **Сальватор Роза** «The Shade of Samuel Appears to Saul» – «Поява тіні Самуїла Саулу» (1668), **Пітер Трогер** «König Saul und die Hexe von Endor» – «Король Саул та Аендорська відьма» (1745), **Ян Цик** («Saul spricht mit Samuels Geist bei der Hexe von Endo» – «Саул розмовляє з тінню Самуїла в Аендорської відьми» (1753) та інші. Образ відьми у всіх митців запозичений із Біблії і має спільні риси – жінка середнього віку з гримасою чи то жаху чи то гніву, одягнена у ганчір'я та знаходиться на другому плані полотна.

Різнопланове втілення відьом можна відшукати у видатного іспанського художника **Франсиско Гойя** (1746–1828), котрий протягом життя неодноразово звертався до сюжету шабашу та побуту відьом. У серії офортів під назвою «Los Caprichos» – «Капричос» (1799) є дві роботи в яких зображені чаклунки – «Linda maestra» – «Наставниця» та «Volavérunt» – «Вони злетіли». На обох офортах зображені відьми у польоті до шабашу, але в першому випадку ми спостерігаємо за польотом на мітлі старої та молодої відьми, на другій зображена чаклунка, за ноги якої вхопилися три чоловіки. Також у митця є цикл з шести полотен олією, які мистецтвознавці називають «відьомським циклом», датовані 1797–1823 роками, до якого входять «Vuelo de Brujas» – «Політ відьом», «Cocina de brujas» – «Відьомська кухня», «Deletrear» – «Закляття», «Fascinado por el poder» – «Зачарованій силою», «El Aquelarre» – «Шабаш» та «Invitado de piedra» – «Камінний гість». У циклі зображені різні сюжети з чаклунками, наприклад у картині «Vuelo de Brujas» – «Політ відьом» ми бачимо трьох відьом у повітрі увібраних в одяг єретиків, які поїдають голу людину, а за цим спостерігають налякані селяни, ставши свідками страшного дійства. На картині «El Aquelarre» – «Шабаш» зображено відьом, які сидять навколо Сатани у подобі чорного цапа. Необхідно звернути увагу на емоційне наповнення – панування спокою, що є кардинально протилежним в порівнянні зображень шабашу в інших художників та пізньою роботою митця «El Aquelarre, o El gran Cabrón» 1823 року, котра входить до

серії картин «Pinturas negras» – «Чорні картини», увібрала темні тони та деякий жах, на якій зображено як диявол у козлячій подобі навчає юрму відьом різного віку.

До цікавих робіт на чаклунську тематику можна віднести «A Witches` Kitchen» – «Кухня відьми» (1610) та «Assembly of Witches» – «Шабаш відьом» (1607) **Франца Франкена** (1581–1642) – фламандського художника, представника епохи Бароко, що як і А. Дюрер, на власні очі бачив дійства Інквізиції. На першій картині ми бачимо велику кухню, у якій відьми займаються чаклуванням, а за процесом спостерігають біси, заховані по закутках. При детальному ознайомленні можна побачити приладдя, без яких, в уявленні людей, не могло пройти жодне нечисте дійство. Такі артефакти представлені у вигляді величезного казана, в якому кипить зілля, людські кістки та тваринні рештки, склянки з невідомим наповненням, книги заклять. Цікавістю даного полотна є відьми, які між собою разюче відмінні – зображені і оголені бабці й молоді красуні, присутні жінки вдягнені у селянські плаття та у заможні шати. Головною думкою твору «A Witches` Kitchen» це те, що відьма може виглядати будь як та мати будь яке походження. Мистецтвознавці вважають що дане полотно є відгуком на едикт ерцгерцога Альберта та інфанти Ізабелли 1606 року, в якому йшла мова про посилення переслідування чаклунок. «Assembly of Witches» схожа на попередню працю своєю масштабністю та наповненням. Присутній показ різноманітних зображень відьом, бісів та чаклунських ритуалів.

В українській художній спадщині теж було відведене місце відьмам, але даний персонаж демонології не був таким популярним, порівнюючи згадки у літературі. До образу відьом звертався видатний український поет та художник **Тарас Григорович Шевченко** (1814–1861). Ілюстрації до своєї поеми «Відьма» (1847) були написані напередодні заслання поета до Кавказу. У поемі, як і у великій частині літературної спадщини Шевченка, йде мова про життя кріпаків, що не оминуло даний твір. Героїня має історію – вона була коханкою пана, а коли він її використав – покинув. Саме момент появи ми

бачимо на ілюстрації – як втомлена, неохайна жінка стоїть біля циганського вогнища, а оточуючі її бояться.

До представників XX століття можна віднести **Михайла Пшінку** (1938), який виступав у ролі художнього редактора у видавництві «Веселка», та був задіяний до роботи над ілюструванням книги Василя Милородовича (1846–1911) «Українська відьма». Малюнки зображають різні види відьом (навіть зі зміїним хвостом) та сюжети з їхнього життя (теревені з нечистю, польоти уночі, тощо).

1.3 Розкриття чаклунства у літературі

Як зазначалося раніше, перші паростки образу відьми проросли у літературі (див. Додаток В[2]). Неможливо точно визначити в який період було започатковано той чи інший образ відьми, бо з давніх давен в усіх народів кочували різноманітні міфи та легенди, які несли застережливий характер. Одними з перших літературних джерел, які збереглися до наших дні вважаються міфи про Гекату, Медею та Церцею що прийшли від Стародавньої Греції. В подальшому про них згадується у драматургічних творах **Гомера**, **Софокла** та інших.

Окрім міфів, відьми постають невеликими фрагментами і у релігійних творах – Біблії, Торі, Корані. Для усіх творів спільне одне – повчання, спрямоване на відчуження від дияволопоклонництва та їх винищення.

На жаль, до XV століття згадок у літературі про відьом не було, до трактату «Malleus Maleficārum» **Г. Крамера** та **Я. Шпренгера** та низки не менш кривавих творів. Насамперед зазначимо, що трактат був провідним твором святої Інквізиції. В ньому можна знайти детальні інструкції, підкріплені ілюстраціями, щодо розпізнавання відьом, їх катування, і все це підносилося під вектором духовності.

Впродовж XVI–XVII століть можна простежити низкою поодиноких художніх творів, серед яких справжньою перлиною можна назвати п’єсу

«Макбет» **Вільяма Шекспіра** (1564–1616). Відьми виступають у ролі зла та предвісності, розкриваючи все те потаємне та злочинне, що таїлося у душі головного героя.

Справжній вибух у літературі відбувся з настанням XIX століття. Саме в цей період митці почали активно звертатися до зображень містики, зокрема відьом. Одним із найвидатнішим твором епохи вважають твір **Йоганн Гете** (1749–1832) «Фаус», образи якого зображала незліченна кількість композиторів. Саме відьма омолодила Фауста, з якою його познайомив Мефістофель. Розкриття відьомства присутня у 6 сцені під назвою «Кухня відьом». Поміж склянок з різними настоянками, котлів в яких було чаклунське вариво, сиділа вродлива підопічна Мефістофеля, яка і омолодила Фауста.

В українській літературі XIX століття відьма була популярним образом, навіть якщо аналізувати всю знайдену літературу ми бачимо що згадок про чаклунок більше ніж у європейській літературі. Відьми ставали персонажами у таких митців як **Тараса Шевченко** (повість «Відьма»), **Олексія Сомова** («Київські відьми»), **Олександра Стороженка** («Закоханий чорт»), **Панаса Мирного** («Гуляща»), **Михайла Коцюбинського** («Відьма») та інших.

На нашу думку панівною роллю відьма розкривалася у роботах українського письменника **Миколи Гоголя** (1809–1852). Творів, у яких зустрічається відьма – незліченна кількість, при тому він зображував український побут та містичність нашої самобутності. Якщо запитати будь яку людину про образ відьми у Гоголя, в більшості випадків вона згадає Солоху, котра розкривається як хитра та могутня відьма у «Ніч перед Різдвом». На контрасті можна представити відьом з «Травнева ніч, або утопленица», «Ніч проти Івана Купала», «Зникла грамота» та інші, в яких вони зображалися молодими та вродливими, що в деяких випадках присипляє пильність іншим героям.

Образ відьми зустрічається і в іншого українського митця – **Григорія Квітки-Основ'яненка** (1778–1843), у творі «Конотопська відьма»,

де показане переслідування, звинувачення у відьомстві та спроби відьми помститися своїм кривдникам перевертаючи їх життя з голови до ніг.

Із настанням XX–XXI століть проглядається тенденція забуття даного образу в літературі – він не зустрічається на перших шпальтах, він стає другорядним, як наприклад у серії книг польського письменника-фантастика **Анджея Сапковського** (нар. 1948) «Відьмак».

Таким чином, у літературі можна знайти різні тлумачення образу. У європейській та українських культурах відьми зустрічаються і як старі та обділені красою, так і молоді та вродливі дівчини, що і дає нам розуміння про різнобічність даного персонажу демонології.

1.4 Специфіка відтворення образу в музичному мистецтві

Образ відьми почав використовуватися у XVII столітті (див. Додаток В[3]), першим свою увагу звернув англійський композитор **Генрі Перселл** (1659–1695), який написав музику до вистави «Circe» – «Церцея» (1690), яка не дійшла до наших днів, та оперу **«Dido and Aeneas» – «Дідона та Еней»**, (1689) використавши за основу літературні твори представників Стародавньої Греції. Даний твір є першою цілісною оперою композитора, де діалоги були вже мелодизовані, на відміну від попередніх. Відьма є головною антагоністкою опери – вона прагне знищити Карфаген за допомогою інших відьом наславши на Енея духа, який нібито ніс волю богів закликаючи покинути місто та царицю Дідону, яка вирішує через розлуку покінчити з життям. Друга дія підпорядкована відьмам та їх лихим планам, в якій Г. Перселл зображує відьом лихими, не вродливими завдяки низьким тембрам голосів та спеціальних вокальних прийомів схожих на викрики та деяку гнусавість при виконанні, зберігаючи барочний стиль музики. За часи життя композитора проводилася паралель між оперою та життям Англії – як Еней відрікається від Дідони, яка символізує англійський народ, через чари відьми та її помічниць, як символ римського католицизму.

Г. Перселл не пройшов осторонь біблейської теми Аендорської відьми, яка представлена не так яскраво як у живописі. Саме на цей сюжет була створена драматична сцена **«In Guilty Night: Saul and the Witch of Endor» – «Винна ніч: Саул та Аендорська відьма»** (1693), в якій Саул та Аендорська відьма закликають дух Самуїла. Інтонація відьми зображує її як тендітне сопрано з лякливими мелодіями, що йде наперекір узагальненому зображенню даного образа у літературі та художньому мистецтві. Згадка про даний сюжет присутня у творчому доробку німецько-англійського композитора **Георга Фрідріха Генделя** (1685–1759), але, на жаль, ораторія не збереглася до наших днів.

Епоха класицизму стала буферною зоною між Бароко та Романтизмом, у якому відьма зустрічається не часто. Це можна пов’язати із «тишею перед буревієм» у послідуючих епохах.

Як і у літературі, так і у музиці, розквіт теми чаклунства та потягу до містики прийшовся на епоху романтизму. Свою увагу до теми звертали такі композитори як:

- італійський композитор **Нікколо Паганіні** (1782–1840) у творі для скрипки у супроводі фортепіано «Le Streghe» – «Танець відьми», яка відрізняється своєю непринадністю в контексті віртуозності та композиторського втілення, і радше написана для технічного розвитку скрипалів-початківців;
- італійський композитор **Джузеппе Конконе** (1801–1861) у не характерній для вокального композитора фортепіанній п’єсі «Witches’ Dance» – «Відьомський танець», зображує відьму за допомогою пасажів та танцювальності;
- згадка лісової відьми на ім’я Лорелея присутня у романсі німецького композитора **Роберта Шумана** (1810–1856) «Treffen im Wald» зі збірки «Liederkreis» («Зустріч у лісі», збірка «Коло пісень», 1840);
- фортепіанна п’єса «Witches’ Dance» – «Танець відьми» (1813) американського композитора **Едварда МакДуела** (1860–1908) втілює

зразок віртуозності, сповнена різноманітних пасажів, динамічних відтінків та технічних навичок;

- чеський композитор **Антонін Дворжак** (1841–1904) у симфонічній поемі «Die Mittagshexe» – «Напівобідня відьма» (1896) в якій зображується сцена танцю відьми полудниці в полі по обіді.

Кожен композитор по-своєму втілює образ відьми, деякі зображують її через призму власного сприйняття, хтось звертаючись до національної фольклорної спадщини, але вони єдині у трактуванні та музичному зображені: лиха відьма лунає стрімко доволі швидких темпах, гармонія творів усипана альтераціями, хроматичними та гамоподібними пасажами, що уособлює політ відьми; хоча чаклунки зображуються у більшості випадках у мінорі, для її зображення характерне й відхилення у тональності паралельного мажору.

Кажучи про яскраві втілення у XIX столітті не можна не згадати французького композитора **Гектора Берліоза** (1803–1869) та його «Épisode de la vie d’un artiste, symphonie fantastique en cinq parties» – «Фантастичну симфонію» (1830), у якій крім новаторського підходу до трактовки жанру та появи програмності музики, присутній образ відьми. Легкий та тендітний лейтмотив коханої доноситься до нас з першої частини «Мрії і пристрасті» і пронизує наступні, не покидаючи ліричного героя, приносячи мелодію у духових та струнних інструментів. Але із настанням п’ятої частини «Сон у ніч шабашу» ми зустрічаємо видозмінений лейтмотив коханої у постаті відьми, котра відвідує шабаш та насміхається героя, а тема її вже не лірична а стає грайливою, за допомогою пунктирного ритму, дисонансів та тембру кларнету-piccolo, який з’являється саме у останній частині.

До втілення оперного жанру відносять «Faust» – «Фауст» (1859) **Шарля Гуно** (1818–1893), завдяки змалюванню шабашу у балетних сценах «Вальпургієва ніч» присутніх у другій картині четвертої дії, котрі через масштабність та складність часто оминаються оперними театрами. Темні тони сцени обрамляються декораціями, котрі слугують задля допоміжного ефекту зображення антуражу шабашу. Рушійною силою картини, котра зазвичай

показується в кінці, аби зменшити страждання Фауста, є хореографічна частина, котра зображає розпусту, присутню у темному зборищі. Дана балетна картина є єдиним зображенням шабашу, як і у літературному першоджерелі.

Від опери Ш. Гуно разюче відрізняється опера «Hänsel und Gretel» – «Гензель і Гретель» (1892), німецького композитора **Енгельберга Гумпердінга** (1854–1921), в якій зображена популярна однойменна німецька народна казка, зібрана братами Грімм. Відьма зустрічається у третьому акті, а її постать хоч і є лихою, але зображується через призму жарту. Як і у канонічній казці, головні герої зустрічають пряничний будиночок і спробувавши шматок викликають відьму, яка намагається спекти пряники з дітей використовуючи свої чари. Але врешті решт сама відьма стає пряником потрапивши у пастку дітей. Образ відьми довершується кумедними піснями та артистичною грою.

Окрему увагу заслуговує німецький композитор **Фелікс Мендельсон**, котрий створив кантату «Die Erste Walpurgisnacht» – «Перша Вальпургієва ніч» (1838), яка не є характерною ні за жанром ні за наповненням твору. Кантата складається увертюри та дев’яти частин, в якій присутній оркестр, мішаний хор та солісти (альт, тенор, баритон, бас). Музика у кантаті написана на слова Й. Гете (1749–1832), на слова якого мав написати кантату німецький композитор К. Цельтер, але не завершив працю. У кантаті розповідається про друїдів, котрі намагаються провести язичницькі ритуали в горах Гарцу протистоячи християнству.

У європейській музиці ХХ столітті присутнє розкриття чаклунства у жанрі симфонічна поема, у якій творили британський композитор **Генрі Банток** (1868-1946) «The Witch of Atlas» – «Відьма з Атласу» (1902), канадець **Роберт Баклі** (1973) «Witch's Fiddle» – «Скрипка відьми», шотландець **Джордж МакМілан** (1959) «The Confession of Isobel Gowdie» – «Сповідь Ізабель Гауді» (1990), намагаючись передати атмосферу часів полювання на відьом та їх лихих справ, надихаючись історичним контекстом. У ХХ столітті образ відьми стає центральним, а не другорядним. Основною

темою зображень стають висвітлення розправи над ними, звертаючись до історичного контексту.

Стосовно української спадщини даної тематики, необхідно відмітити творчість українського композитора **Миколи Лисенка** (1842–1912), котрий перший звернувся до зображення даної теми та неодноразово звертався до її втілення, беручи за основу повісті М. Гоголя (1809–1852). В опері «Майська ніч, або утоплена» (1883) відьмою є мачуха Панночки, котра була причетна до її раптової смерті, після якої душа Панночка вимагала помсти кривдниці.

Поштовх напряму модернізму можна простежити у опері-балеті **Віталія Губаренка** (1934–2000) «Вій» (1984), в якому поєднався символізм не тільки у партитурі, а й хореографії та декораціях, і власна трактовка повісті М. Гоголя. Саме відьма, тобто Панна, є центром твору, і зображується вона молодою та вродливою, що є рідкістю представлення образу у мистецтві. Врода її грає не останню роль, вона оманлива, що призведе до фатальної розв'язки героя Хоми. Як і у більшості композиторів відьма є потойбічною силою. Панна має декілька реплік, але не має вокальних партій, все що необхідно знати глядачу передається з допомогою хореографії та музичному супроводу, який поступово змінюється протягом твору у виконанні челести, вібрафону та дзвіночків. Творчістю Гоголя надихнувся сучасний український композитор **Олександр Родін** (нар. 1975) створивши балет «Вій» (2019). Композитори бачать Панночку однаково – експресивну та чуттєву, та звертаються до спільних тембрів ксилофону та вібрафону.

Фольк-опера «Коли цвіте папороть» (1978) **Євгена Станковича** (нар. 1942) є прикладом винахідливості спадщини, за основу були взяті повісті М. Гоголя, український фольклор, зокрема обряди, та героїчний епос, скомпоновані у лібрето О. Стельмашенка (нар. 1944). Перша дія опери під назвою «Купало» (складається з чотирьох ключових сцен: «Людські Купала», «Русалчині Купала», «Відьомські Купала», та «Цвітіння папороті», поєднує реальний та ірреальний світи – до святкування смертних приходить нечиста сила у вигляді русалок, відьом та іншої темної сили. Під час панування нечесті

музика дещо видозмінюється у сторону більш гострішої гармонії, містичністю пронизана химерна хореографія – спотворені танцювальні мотиви підхоплюють картину та задають власний лад, за допомогою якої глядач відділяє людей від потойбічних сутностей.

Звертаючись до музичної спадщини композитора не можна оминути балет «Ніч перед Різдвом» (1990), яка написана за однойменною повістю М. Гоголя. У творі присутня відьма Солоха – колоритна жінка середніх літ, котра наче є мостом між двома світами. Героїня характеризується не тільки як комічна персона, а й як жінка з принадами та гострим розумом, яка має велику кількість залицяльників. Відьма зображується за допомогою челести, віброфону, дзвіночків, присутнє й видозмінення тем від ліричних до комічних. До гоголіани відноситься й балет «Майська ніч» (1988), в якій поєднано фольклор та етнографічні традиції перемішаних з фантастичністю гоголівської повісті. Як і у балеті «Ніч перед Різдвом», реальність поєднується з містикою. Серед Панночки, русалок, мавок та інших істот демонології, присутні й відьми.

У XXI столітті відьми знайшли своє втілення не тільки у творі О. Родіна, а й в опері сучасної композиторки **Валентини Мартинюк** (нар. 1958) «Як в далеку давнину» (2019). Лихі справи трьох відьом слугують зав'язкою твору. Старша відьма навчає двох молодих як готувати любовне зілля, за допомогою якого повинні розлучити двох закоханих головних героїв. Сцена у кінці першій дії зображує процес чаклунства, лунає тріо відьом, сповнене хроматизмів та різноманітних стрибків, текстом слугують примовляння. За допомогою світлових спецефектів досягається почуття чогось потаємного та страшного, з деякою казковістю.

Проаналізувавши вищевказані твори, можна виявити схожі прийоми для зображення образу відьми, не дивлячись на різні епохи. За допомогою засобів музичної виразності композитори змальовували нечисть, особливо яскраво простежити це можна у музиці епохи романтизму, де склалася повна

характеристика таких персонажів. Характеристику образів нечистої сили можна поділити на наступні пункти (див. додаток Д).

- *Політ та відьма.* Так як чаклунка пересувається за допомогою літаючої мітли, котра відвозила її на шабаш. Зображення «польоту» відьми можна зустріти у формі стрімкого висхідного гамоподібного пасажу або хроматичного ходу. Також у високому регістрі часто зустрічається «легковажна» мелодія як уособлення образу.
- *Вальсованість (тридольний метр).* Як відомо з історії – вальс вважався довгий час танцем нечесті, через свою гріховну близькість між чоловіком та жінкою, тобто був від диявола, тому часто даний жанр фігурує при зображенні нечесті, зокрема.
- *Виконавиця вокальної партії та її тип голосу.* Як зазначалося раніше, у різних народів образ відьми був різним, починаючи від огидної старої до привабливої молодої дівчини. Звичайно у музиці усі іпостасі образу розкрилися в повній мірі, показавши його різні багатоплановість. Можна виділити характерну особливість німецьких композиторів, що втілювали здебільшого молодих Брокенських відьом, тому партії чаклунок писалися для сопрано (ліричного/лірико-драматичного).
- *Гротескність та гіперболізація образу.* За допомогою гармонії, а саме різноманітних відхилень, як приклад емоційної нестабільності, використання всі ці прийоми викликають у слухача деяку тривожність від непередбачуваності. Якщо казати про втілення у оркестрі, то тема відьми яскраво виділяється у музичній канві.
- *Остинатність ритмічних фігур.* Часто при зображенні нечисті можна зустріти остинатність ритмів, їх можна трактувати не тільки як основу тем (наприклад, як у Л. Тюйє) а ще й як ритуалами чаклування та заклинання, через гіпнотичний ефект.
- *Метричні особливості.* Перемінний метр теж слугує зображенням хаотичної темної сили та її небезпечність.

- *Символіка*. Образи природи нерідко асоціюються з нечистю, наприклад із буревіями, грозами, вітрами і це не дивно бо наші пращури вважали це проявами лихих справ. Тому в музиці при зустрічі з представниками демонології можна тему асоціативно порівняти із завиванням вітру тощо.
- *Контрастність*. Динамічна мінливість дуже важлива при музичній характеристиці чогось лихого та невідомого. Паузи, предикти наче готують нас до страшних розв'язок тримаючи слухача у постійній напрузі, а тиха динаміка, яка контрастує з гучними кульмінаційними моментами може відверто лякати.
- *Швидкий темп та віртуозні пасажі* є характерною ознакою містичних представників.
- *Циклічність форми* можна трактувати як вічну природу зла, в окремих творах це можна присутнє як утвердження лиходійства.
- *Тональний план.* Якщо розглядати це питання в умовах одного твору то його фрагменти з різкими відхиленнями можна трактувати як втручання лихих сил. Уособлення у тональностях зазвичай розкривається у похмурому таємничому мінорному ладі.

Композитори маскували нечисть привабливою музикою на початку, приховуючи небезпечність образу (часто зустрічається у операх).

РОЗДІЛ 2
КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ВІДЬОМСЬКОГО СЮЖЕТУ В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ

Розквіт інтересу до містичності припадає на епоху Романтизму. Одним із перших камерно-вокальних творів в якому розкривається тематика відьомства стала пісня «Hexenlied» («Відьомська пісня») авторства Фелікса Мендельсона, що написана на початку XIX століття. На противагу йому постають твори представників пізнього Романтизму – Людвіга Тюйє та Ріхарда Штрауса, як показ еволюції образу героїні-відьми крізь метаморфози епохи та композиторської думки. Необхідно зазначити – даний образ не характерен для показу у вокальних творах композиторів.

2.1 «Hexenlied» Ф. Мендельсона як приклад романтичної інтерпретації образу

«Hexenlied[1]» («Відьомська пісня») написано між 1824–1827 роками та входить до збірки «12 Gesänge» – «12 пісень» під 8 номером ор. 8, які є різними за своїм наповненням та не пов'язані між собою. У збірці зібрані твори для голосу в супроводі фортепіано авторства німецького композитора Фелікса Мендельсона (1809–1847) на слова німецьких поетів, таких як Фредеріка Роберта, Пауля Флемінга, Йоганна Гете, Франца Грільпарцера та інших. № 8 «Відьомська пісня» та № 1 «Minnelied im Mai» («Пісня кохання у травні») написані на вірші німецького поета Людвига Гьольті (1748–1776), який у своїх творах здебільшого показував картину народного побуту. До його творчості зверталися В. А. Моцарт, Й. Брамс, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберта та інші відомі постаті музики.

[1] https://youtu.be/kZ9CuLPEimk?si=jWlRSnXZMGt35Lk7
https://youtu.be/Um60s9GE1Gg?si=80oCkZh738PgqsWl

Цікавістю даного опусу може виступати три номери авторства старшої сестри Ф. Мендельсона Фанні Мендельсон (1805–1847) – видатна німецька піаністка, співачка та композиторка, якій належать № 2 «Italien» («Італія»), № 3 «Das Heimweh» («Туга по домівці») та № 12 «Suleika und Hatem» («Сулейка та Хатем»).

Попри думку що у творчості Ф. Мендельсона присутня невелика кількість пісень, а музичний спадок складається переважно із симфонічних та фортепіанних творів, необхідно зауважити що композитору належать більш ніж 80 вокальних творів у супроводі фортепіано, майже 10 творів у супроводі з органом, та вокальних ансамблів.

Нажаль, достеменно не відомо чому композитор звернувся до містичної тематики, котра не є типовою для творчості Ф. Мендельсона. Існують жіноча (оригінальна версія) та чоловіча версія (зміна слів виконавцями) твору.

Твір починається з опису весни, можливо йде мова саме про Вальпургієву ніч, та того як відьма закликає до вирію танцю. Згадка про чорну козу, мітлу, граблі та прядку не є випадковими – це усталений арсенал німецької відьми XVI–XVII століть. Чорна коза ніщо інше як втілення диявола, котрий слідкує за збіговищем відьом, мітла – транспортний засіб, а граблі та прядка були у домівці майже кожної господині, що наштовхує на думку про таємну сторону життя звичайної жінки. Бурхливий вітер підхоплює відьом і відносить до гори Брокен – місце сили Західноєвропейських чаклунок, де справляли шабаші. Там вже чекає на своїх підопічних Вельзивул голова темних сил у Новому Завіті, зазначається, що його здібністю було розкриття справжньої сутності, тому не дивно що саме він розкриває потаємне у жінках. Можливо автор не просто так використав саме це ім’я, бо Вельзивул означає «володар мух» та тісно переплітається з жарким кліматом, тому присутня здогадка що він є уособленням нетліючих багать доби Святої Інквізиції. Далі змальовується картина шабашу – танці примарного натовпу біля величезного вогнища, де усім заправляють темні сили на чолі з Володарем, якому цілують кігтясті руки і натомість дарує дари за танці, зокрема горщики, сповнені

золота. Після лихого дійства прилітає дракон, котрий у Біблії є символом Ірода, і залишає яйця та масло, в той час за всім цим слідкують сусіди, які хрестяться зі страху. Закінчується твір тим з чого все і почалося – з піднесеного весняного настрою напередодні шабашу. Цікавість цього твору полягає в описі шабашу, що в художній літературі Європи майже відсутнє (див. Додаток Г[1])

Твір має куплетно-варіаційну форму та складається з 3 куплетів та кульмінаційного епізоду (присутній у 3 куплеті) (див. Додатки Б[1], Б[2], Б[3]).

Спочатку лунає короткий вступ з 8-ми тактів, який насичений дрібними тривалостями та невеличким тремоло, що викликає деяку тривогу перед чимось невідомим завдяки хвилеподібній динаміці у g-moll, у високому регістрі постає стрімкий висхідний пасаж та октавні ламані ходи як символ польоту відьми.

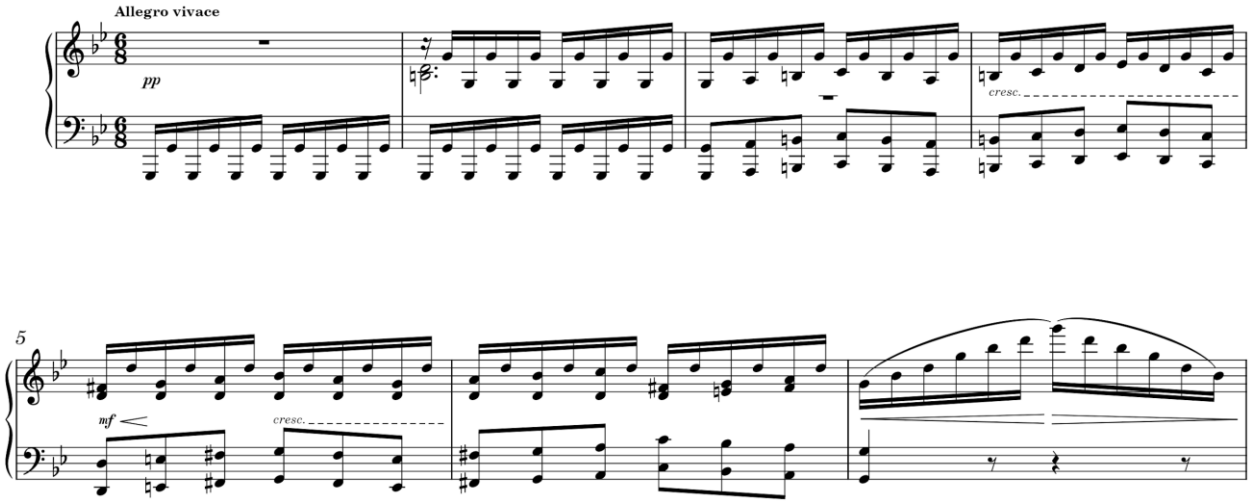


Рисунок 1. Ф. Мендельсон «Hexenlied», фортепіанний вступ

Перший та другий куплети складаються заспіву (А) та приспіву (В), які об’єднані між собою зв’язкою. Заспів, який написано у формі 8-тактного періоду та лунає у паралельному мажорі (B-dur), акомпанемент підтримує акордами, яке грається легким staccato, вокальні фрази. У даному розділі йде мова про настання весни, ідеальної пори для польоту на шабаш.

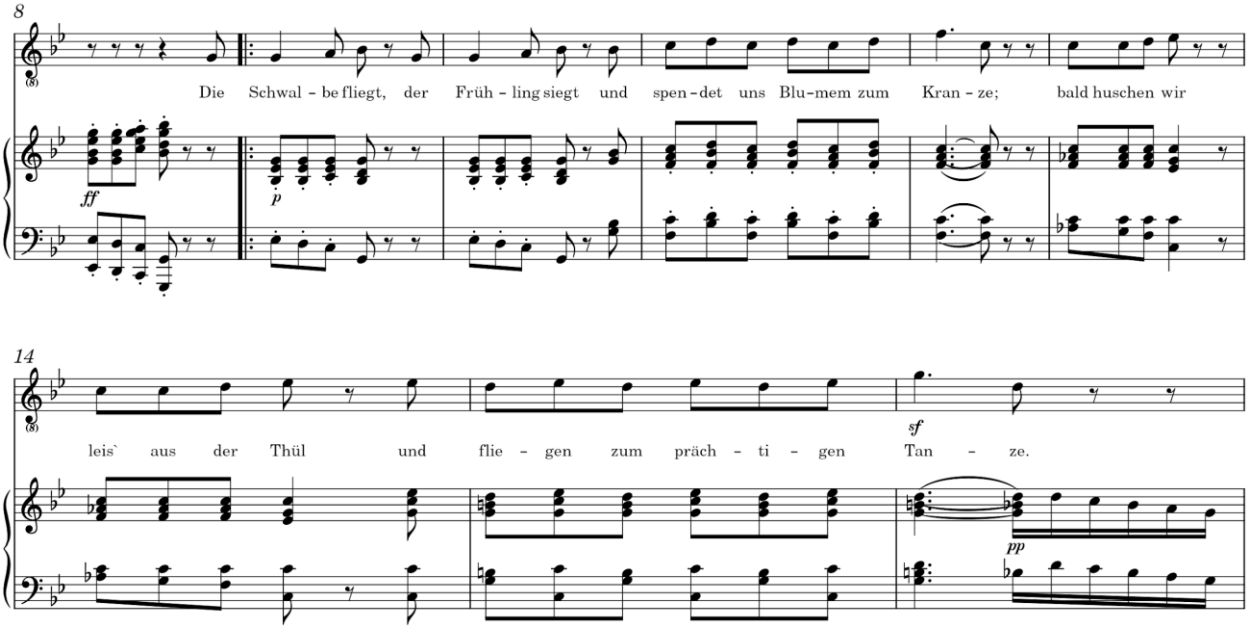


Рисунок 2. Ф. Мендельсон «Hexenlied», перший куплет, заспів (A)

У приспіві, котрий написано у формі періоду (10+5 тактів), настрій кардинально змінюється гамоподібними ходами (які нагадують стрімкі пориви вітру, супроводжуючи згадку у тексті про політ на шабаш до гори Брокен та майбутнього лихого дійства) у основній тональності g-moll, переходячи у тремоло 16-тими тривалостями, граючи широким динамічним діапазоном. Куплети об’єднується між собою за допомогою зв’язки, яка несе у собі скорочений матеріал вступу.

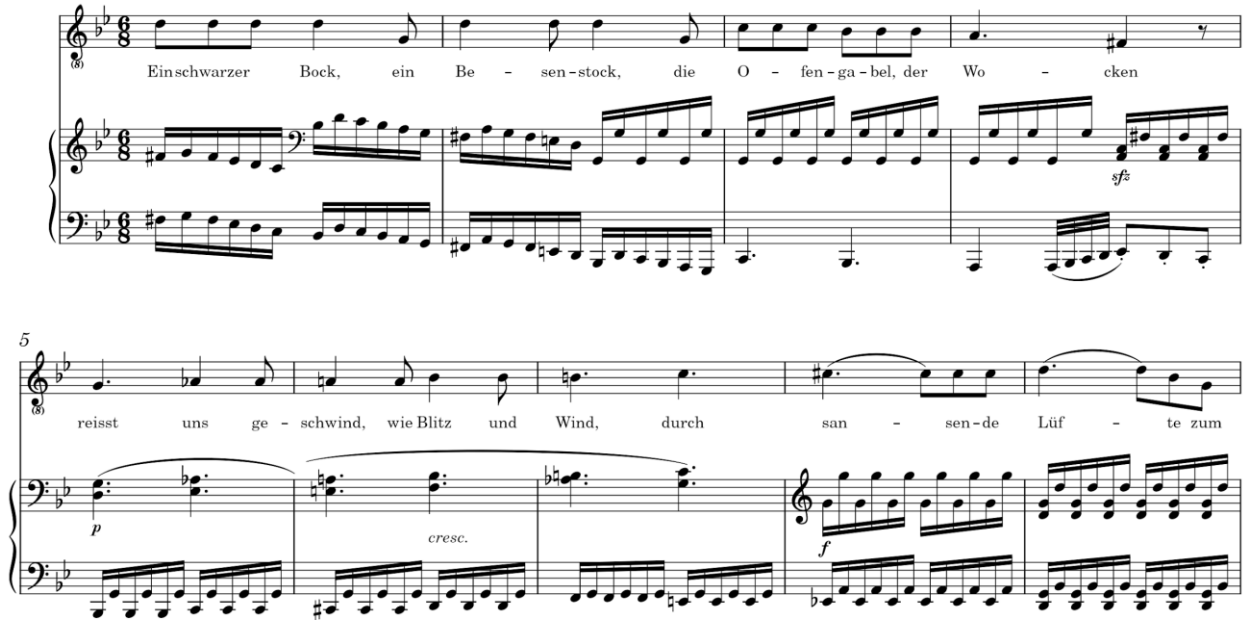


Рисунок 3. Ф. Мендельсон «Hexenlied», перший куплет, приспів (B)

Між першим та другим куплетами у музичній складовій відмінностей немає, відмінність лише у тексті – другий куплет описує картину шабашу, на якому присутній Темний Володар Вельзивул[2], котрий керує всім процесом та дає подарунки за танці та розваги темних сил.

У третьому куплеті, який складається з заспіву, приспіву та кульмінаційного епізоду, ми спостерігаємо варіативність форми. Заспів складається аналогічно до будов попередніх заспівів – форма 8-вого періоду, відмінний лише тільки текст, в якому згадується дракон, котрий на даху залишає масло та яйця, в той час як сусіди хрестяться, ставши свідками даної сцени. Очікуючи від приспіву деяку тривогу та загрозу, які присутні у попередній приспівах, настає короткочасний момент просвітлення (6 тактів) у однойменному мажорі (G-dur), яке відчувається як легкий весняний вітерець, описується весняна картина та текст із заспіву першого куплету. Але несподівано g-moll повертає своє панування, відносячи нас знов до темної атмосфери шабашу.

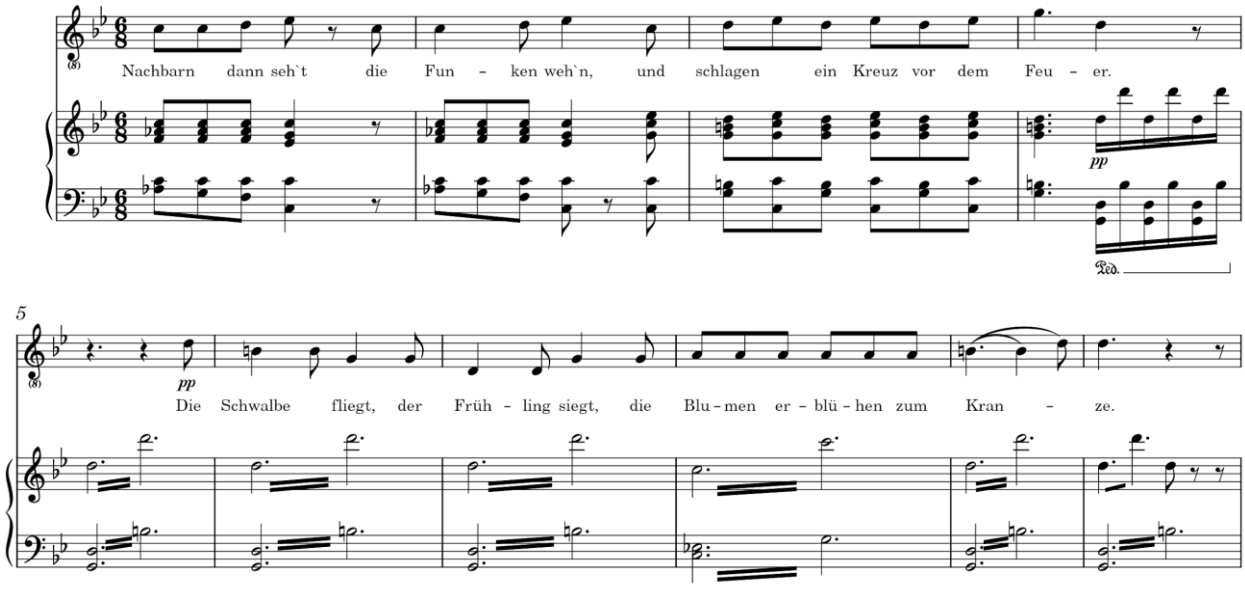


Рисунок 4. Ф. Мендельсон «Hexenlied», третій куплет, приспів (C)

[2] Вельзивул – у ранньохристиянській релігії – володар демонів, друга за значимістю фігура у пеклі після Люцифера.

Кульмінаційний епізод слугує деякою варіацією всього твору, в якому підводиться емоційний підсумок, здаючись що виконавець сходить з розуму невпинно повторюючи «Bald huschen wir, Leis' aus der Tur»(«Квіти квітнуть для вінків, скоро й ми нишком підем») котре динамічно розростається з p до ff – викриків у кінці твору «jucheisa» – клич, що використовувався під час полювання, що співзвучно «hexe» – відьма. Завершується пісня тематичним матеріалом, який лунав у вступі, але у кінці лунає піккардійська терція, що символізує просвітлення (див. Додаток Б[4]).

Якщо розбирати деталі з боку символізму, можна зробити такі висновки: якщо мова йде про тональне співвідношення то g-moll – уособлює ніч шабашу, зв'язок з темними силами, в той час як B-dur та G-dur уособлюють розквіт весни, розкриваючи суть пори року для чаклунки. Гамоподібні ходи, тремоло, хвилеподібна динаміка, є способом зображення темних сил, котрі відвідують дійство, і не дає забути місце, де ми знаходимося.

Композитор зображує відьму за допомогою багатьох факторів:

- твір написаний для типу голосу сопрано – що одразу наштовхує нас на думку про образ молодої та привабливої відьми, до того ж німці вважали що відьми гори Брокен (про яку йде мова у тексті) були такими;
- темп твору рухливий, що може свідчити про зображення юності героїні;
- акомпанемент змальовує картину розквіту весни та шабашу за допомогою різноманітних зображальних прийомів та динамікою у фортепіано;
- вибір куплетно-варіаційної форми може мати допоміжну силу у зображенні злиття зла та тендітної пори між собою.

Образ відьми у творі Ф. Мендельсона привабливий та молодий, зображений у музичний традиціях епохи романтизму. Хоча достеменно не відомо чому композитор звернув свою увагу на даний твір, виникло декілька припущень: подорож біля місцевості гори Брокен, прочитання вірша Л. Гьольті або натхнення творами мистецтв, дотичних до цієї тематики.

2.2 Втілення поетичного образу відьми О. фон Бієрбаума у вокальних творах Людвига Тюйє та Ріхарда Штрауса

Музикознавцям відомо про дружні відносини Р. Штрауса із Г. Малером (1860–1911), які вони зберігали до самої смерті другого, але закордонні дослідники зазначають зв'язок Штрауса з австрійським композитором Л. Тюйє (1961–1907), з яким вони познайомилися у 1877 році і були не тільки близькими друзями, а й композиційними однодумцями входячи до мюнхенської композиторської школи. Аргументами у підтвердження даних дружніх стосунків можна зазначати численні перекладення творів Штрауса Тюйє, зокрема значна кількість перекладень його симфонічних поем для фортепіанних ансамблів. В свою чергу Штраус робив, властиві для себе, присвяти творів товаришу, наприклад симфонічна поема «Дон Жуан» (1888).

Нашу увагу привернула цікава подія – у 1898 році композитори звернулися до одного літературного твору «Junghexenlied» (1898) О. Бієрбаума (1865–1910) – німецького поета-символіста, котрий був другом обидвох композиторів, але на жаль, достеменно не відомо за яких обставин ними було обрано даний поетичний матеріал і що стало поштовхом для написання пісень. Велика частка спадщини Тюйє пов'язана із його творчістю, зокрема за лібрето написані декілька опер – «Lobetanz» –«Славний танець» (1898), «Gugeline» – «Гугеліна» (1901), «Die Tanzhexe, Tanz-Melodram» – «Танок відьми, танцювальна мелодрама» (1909) та значна кількість камерно-вокальних творів. У Штрауса теж відводилося місце творам на слова Бієрбаума: на його слова написано збірку «5 Lieder nach Otto Julius Bierbaum» – П'ять пісень на слова Біербаума (1895), «5 Lieder nach Gedichten von O. J. Bierbaum und K Henkel» – «Пять песен на вірші Бієрбаума та Хенкеля» (1900) та інші. Як відмічає М. Колотиленко – звернення до поетів-класиків для Штрауса не є типовим для його творчості, тому більша частка з них написані натхненна поетами-сучасниками [7].

Літературна творчість Бієрбаума – німецького поета та драматурга, насичена рисами символізму та модернізму. Поет невпинно експериментував із формами віршів та колористичним наповненням, що час від часу піддавалося критиці в той час. Особлива увага приділялася темам кохання та містицизму, зокрема частка його творчості була пов’язана із відьмами та чаклунством, а окультизм є провідним мотивом його творів.

Вірш «Junghexenlied» – «Пісня юної відьми» поєднує у собі символістичний стиль та класичну побудову рими німецької поезії. Смислове наповнення химерне – ми не бачимо самого слова «відьма» чи натяк на її образ, про неї згадується тільки у назві, що викликає здогадки про те що це пісня від обличчя чаклунки, котра переслідує маленького хлопчика, який на коні прямує додому (див. Додаток Г[3]).

Р. Штраус та Л. Тюйє звернулися до літературного джерела, розглядаючи один образ з різних точок зору. Порівняємо пізньо-романтичні твори та простежимо еволюцію образу відьми у ранньому та пізньому романтизмі.

2.2.1 Розкриття образу відьми у творі Л. Тюйє як зразок пошани традицій романтичних вокальних творів. Про творчу спадщину австрійського композитора Людвіга Тюйє (1861–1907) відомо небагато – найбільшу популярність отримали його опери (11), за що при життя композитора охрестили «австрійським Пуччіні». Але відомо що митець звертався і до інструментальних (варіації, ноктюрни, п’єси для фортепіано, органні сонати, струнні квартети та інше), оркестрових (симфонія, увертюра тощо), хорових (для різних складів хору, з музичним супроводом та a cappella), камерно-вокальних (незліченна кількість збірок пісень) жанрів. Тому Тюйє можна назвати всебічним композитором, як і Штрауса, але відмінність у їх музичних спадщинах полягає у масштабах. Хоча про даного композитора мало відомо, найбільшу славу становлять його теоретичні роботи, зокрема посібник з гармонії «Harmonielehre» (1913). Нажаль, творчість Л. Тюйє не розкрита у світі музикознавства, і це слугувало ускладненням під час ознайомлення із

загальним творчим доробком композитора для нашої роботи.

У порівнянні з експресіоністичною нестабільністю відьми Штраусом, Тюйє зображує відьму у дусі романтичної вокальної балади, основоположником якої є австрійський композитор Ф. Шуберт (1797–1828). Серед ознак, що споріднюють твори «Lied der jungen Hexe»[3] Тюйє та «Der Erlkönig» Шуберта, можна зазначити:

- виклад тематизму у вступі;
- зіткнення ліричних героїв із потойбіччям;
- розповідний характер у вокальній партії (але у Шуберта присутня зміна дійових осіб, тому дане твердження стосується більшої частини твору, а не його загалом);
- підпорядкування романтичній гармонії;
- чіткість фактури.

«Lied der jungen Hexe» Л. Тюйє написано у тричастинній неповторній формі зі включенням та вступом (див. Додаток Б[4]), який побудований на двох темах – «тема коника» та «тема відьми». На першій темі побудовано весь твір, вона представлена остинатним пунктирним ритмом у басу, що нагадує гомін скакуна, про якого є згадка у літературному тексті. Він супроводжує весь твір, підлаштовуючись під лиття гармонії, обігруючи акорди у мелодичному положенні за допомогою стрибків на різні висхідні та низхідні інтервали, які коливаються від малої секунди до октави.

На протиставлення «коніку» виникає легка та танцювальна «тема відьми» у верхньому регістрі, котра наче заграє зі слухачем або намагається приспати пильність. Нарис відьми розкривається за допомогою паралельних терцій, що перетікають у акордову структуру по своєму закінченню, які наче кружляють та забавляються, запрошуючи слухача послухати розповідь. Можна зазначити що тема вальсована – це проявляється завдяки тридольному метру, жвавому, але водночас повітряному темпі, що додає шарму. На нашу

[3] https://youtu.be/1bpFNoucrRU?si=pypleuRYzmGHmRXj

думку звернення композитора саме до рис вальсу не є випадковим, бо у країнах Європи довгий час вважалося що саме вальс є улюбленим танцювальним жанром нечесті, зокрема відьми. Як і поет, композитор втілює образ лихої чаклунки тільки на початку, без згадки у подальшому творі.

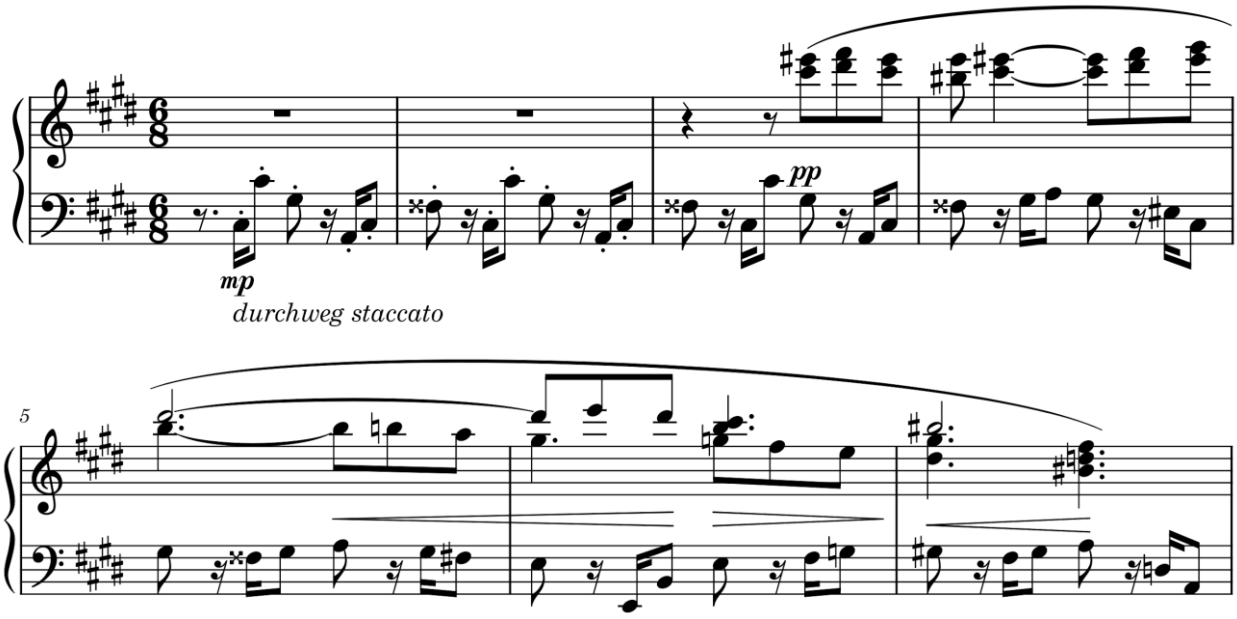


Рисунок 5. Л. Тюйє «Lied der jungen Hexe», вступ

Остинатна тема перетікає у частину А, в якій починається оповідь у дусі вокальної балади, риси якої проявляються у вокальній партії, котра не обтяжена великими скачками інтервалів чи потужною плаваючою динамікою.

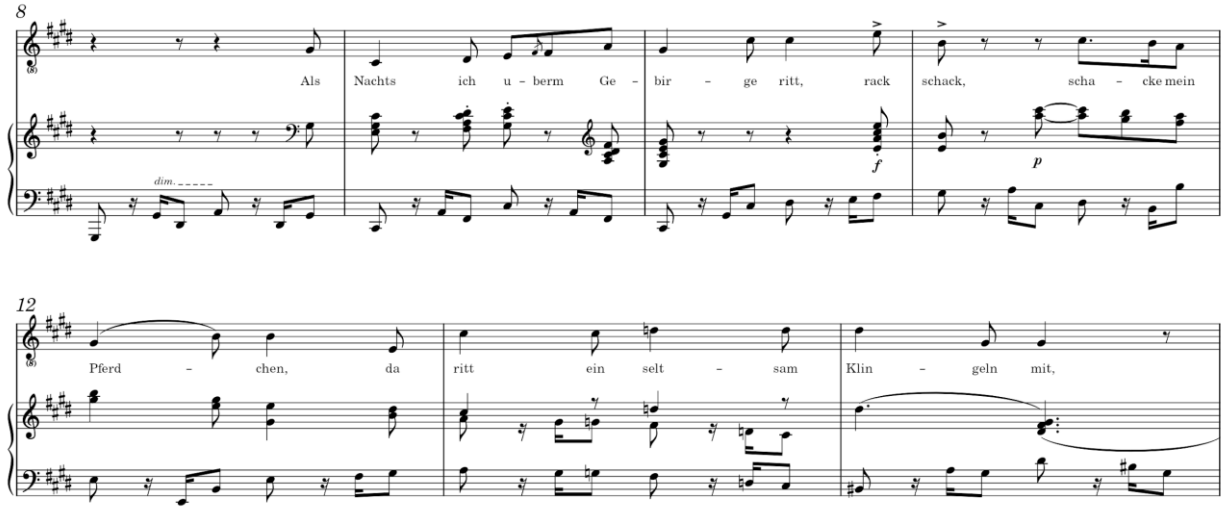


Рисунок 6. Л. Тюйє «Lied der jungen Hexe», перша частина (А)

Справляє враження розповіді від третьої особи про випадок у темряві скачучи на коні, що буде супроводжувати композицію. Вокальна партія звучить рівноцінно з акомпанементом, вони є доповненням одне одного, хоча ритмічний малюнок у вокаліста найчастіше повністю збігається із темою «коника», що нагадує своєрідний галоп.

У творі присутні вигуки «Rack, schack, schacke» та «Klingling, klingling, klingelalei» (дані фонеми також знайдуть втілення у пісні Р. Штрауса), вони згладжені із загальною музичною канвою. Фонеми – це найменша неподільна звукова одиниця, що здатна виконувати деякі функції.

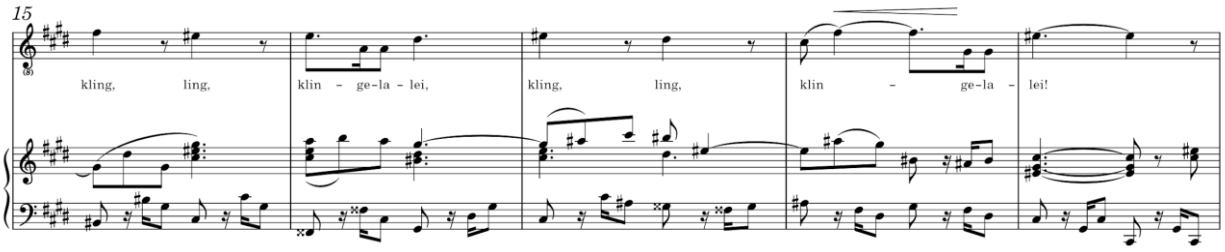


Рисунок 7. Л. Тюйє «Lied der jungen Hexe», вигуки «Klingling, klingling, klingelalei» з першої частини (А)

Після короткої зв’язки, яка побудована на темі, що нагадує за інтонацією тему «відьми», розпочинається частина В, яка проявляється у кантиленному виконанні, який розповідає про чарівний голос, на який звернула увагу відьма у лісі.

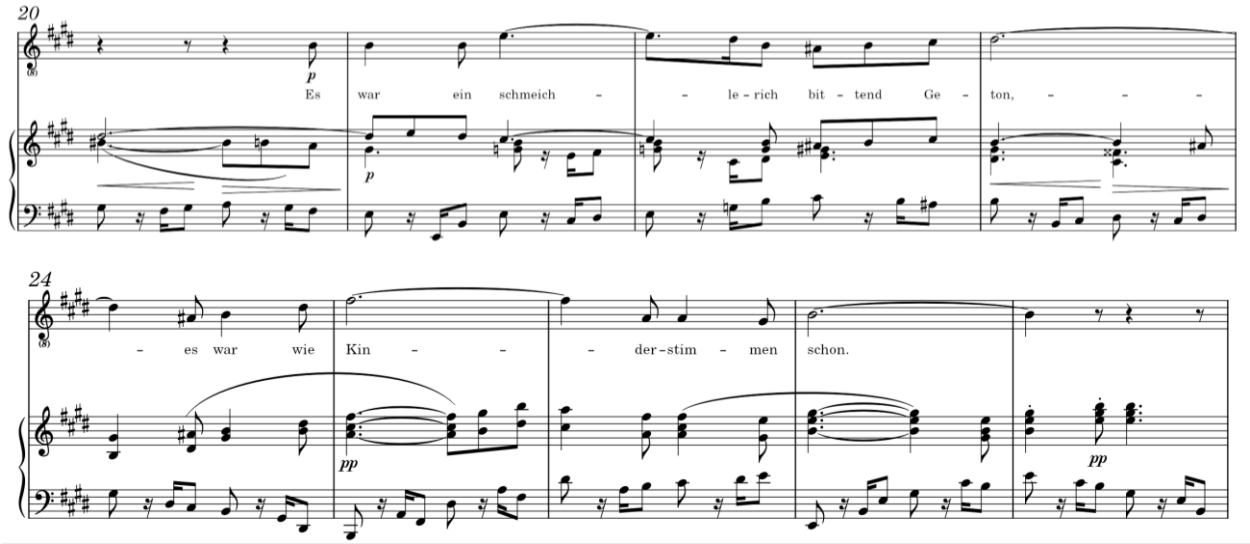


Рисунок 8. Л. Тюйє, «Lied der jungen Hexe», друга частина (В)

Частина С сповнена тривожних фарб, і наче підготовлює до страшної розв'язки історії – відбувається це за допомогою несподіваного наставання мінору, у якості своєрідного затемнення фарб та більш згладженої вокальної лінії, яка сповнена хижацької інтонації, наче звір готовий напасти із-за засітки. Неочікувано на зміну темряви майорять проблиски H-dur при згадці світла у домі, де на хлопчика чекала мати – «Da sah ich Licht in meinem Haus» («Тоді я побачив світло у своєму домі») що слугує кульмінацією всього твору. Після того як хлопчик уникнув пазурів відьми йдуть низхідні мотиви, які уособлюють розчарування, яке змінюється на основну тональність твору, вигукуючи мелодичні «Klingling, klingling, klingelalei», які були вже представлені у частині А, завершуючи твір.

2.2.2 Експресіоністична інтерпретація образу відьми кінця XIX століття в творі Р. Штрауса «Junghexenlied». Творчість Ріхарда Штрауса (1864–1949) яскраво представлена у різних жанрах, велику популярність здобули його опери та симфонічні поеми, але, на відміну від них, залишаються маловідомими його камерно-вокальні твори. Останні превалюють за кількістю у його спадщині – близько 200 творів, до них композитор звертався протягом всього життя, не зважаючи на кропітку роботу у вищезазначених жанрах. Першим твором маленького Ріхарда стала «Weihnachtslied» (1870), яка була написана у віці шести років, а останнім стала пісня «Malven» (1949), котра була написана за 10 місяців до власної смерті. Якщо дивитися вокальну творчість можна констатувати, що були короткі періоди, коли композитор звертався до вокального жанру поміж роботи над симфонічною чи оперною спадщиною.

У ранніх вокальних творах Штрауса зустрічається балансування музики та тексту – вони доповнювали один одного, нерідко музика спеціально підкреслювала слова для означення їх особливого «символічного» значення.

У всіх жанрах, в котрих творив композитор, можна побачити змішування та поєднання різноманітних стильових напрямків, ідей, поглядів.

Р. Штраус написав «Junghexenlied»[4] у двочастинній формі зі включенням, вступом та кодою (див. Додаток Б[5]). Зазначимо, що твори даного композитора за формою лаконічні, й до того ж поетичний текст спрямовує до розв'язання таких загадок. У 20-титактовому вступі викладено музичний матеріал, котрий присутній у частинах твору і є характеристикою емоційних коливань відьми. Умовно вступ можна поділити на чотири емоційні фази героїні:

1. з першої фрази (1–8 т.) будується превалююча частина твору (А, частково В, $А^2$), емоційний стан відьми на даний момент спокійний як тиша напередодні бурі, вона складається з плавно проведених акордів із затриманням;

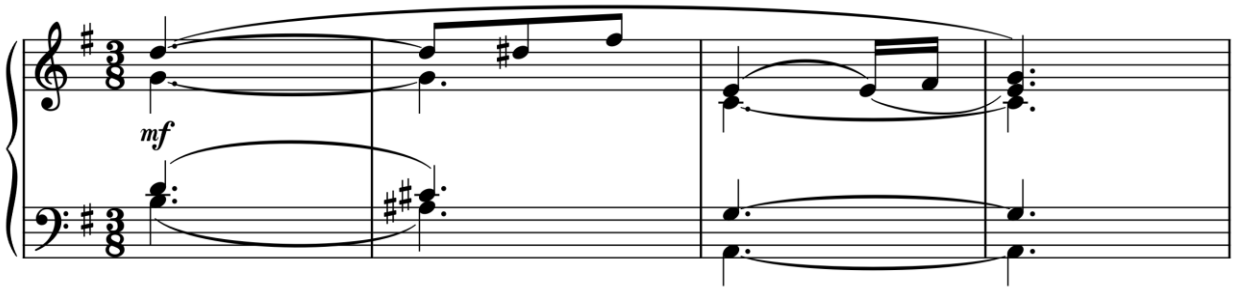


Рисунок 9. Р. Штраус «Junghexenlied», вступ, перша фраза

2. початок кипіння емоцій поступово наростає переходячи у другу фразу (9–13 т.), що складається з низхідних переливів 32-ми тривалостями та *staccato* із акордовим акцентом в кінці;

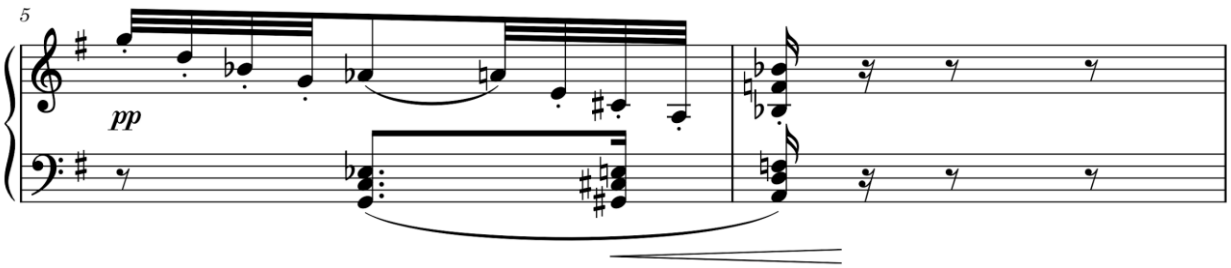


Рисунок 10. Р. Штраус «Junghexenlied», вступ, друга фраза

[4] https://youtu.be/dj0nXK0_ITA?si=qqWAz_q89WYACnri

3. повний шквал очікується з проходженням третьої фази (14–16 т.), котра насичена короткими октавними ходами, які змінюються на паузи;

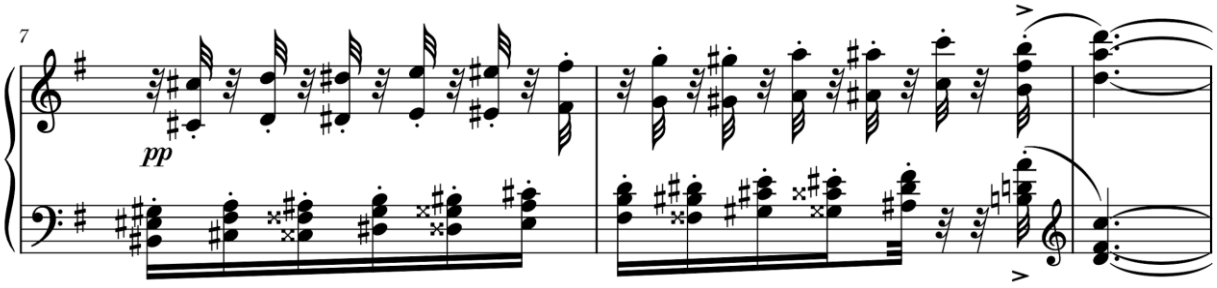


Рисунок 11. Р Штраус «Junghexenlied», вступ, третя фраза

4. очікуваний вибух емоцій не справджується, замість неї наступає тема з тріольних мажорних переливів (17–20 т.), які перетікають у першу частину твору.

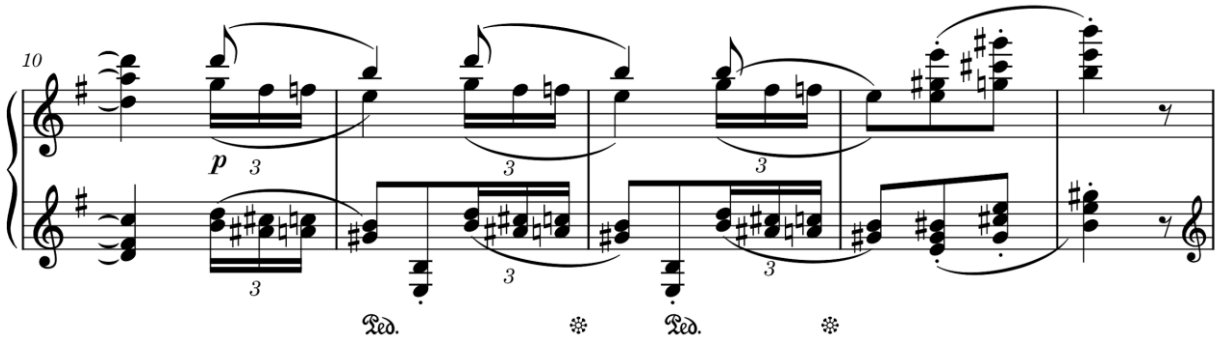


Рисунок 12. Р. Штраус «Junghexenlied», вступ, четверта фраза

Мінливість акомпанементу, котра виражається у постійних змінах фактури, відхиленнях у далекі тональності та альтераціях при їх розв’язанні, різноманітних штрихах у фортепіано, коливаючись від *staccato* до *legato*, налаштовує нас до бурхливості твору та тримає у напруженні.

З настанням першої частини (А) настрій змінюється кожні декілька тактів підкреслюючи образ відьми Р. Штрауса – він не стійкий, перемінливий, як весь музичний матеріал що створює характер абсолютної непередбачуваності, а особливого шарму вокальній партії надають викрики, хроматичні висхідні та низхідні протяжні наспіви, що постійно

перемішуються між собою. Вокальна партія проростає з інтонаційного зерна: початок розвивається із низхідної великої секунди, яка розростається у більші інтервальні стрибки із заповненням та їх подальшим охопленням широкого діапазону вокаліста.

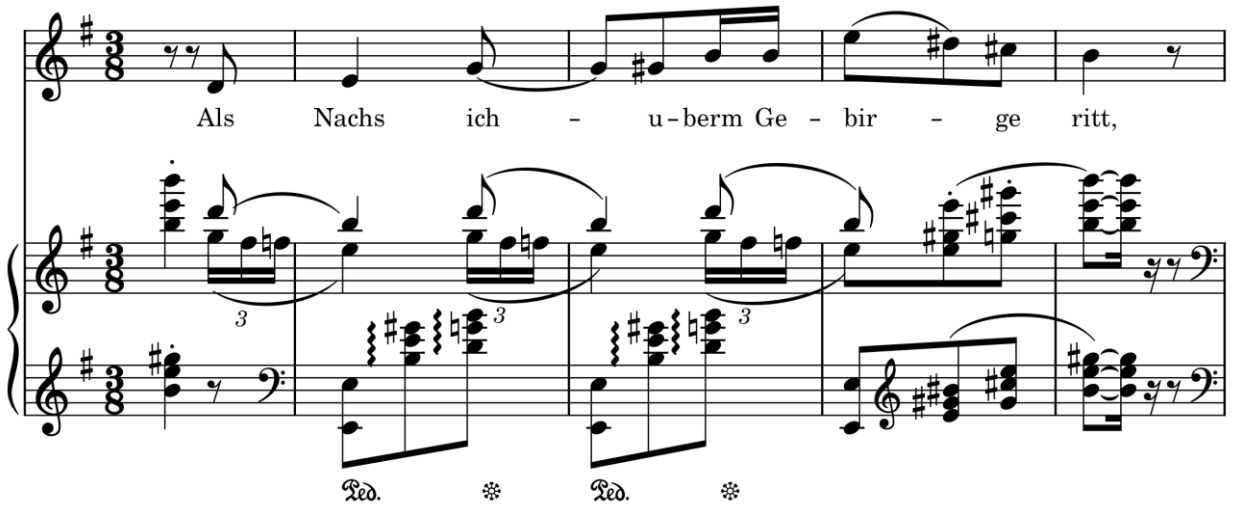


Рисунок 13. Р. Штраус «Junghexenlied», перша частина (А)

Особливу увагу привертають викрики-фонеми «Rack, schack, schacke» (Чмок-чмок, чмок-чмок) та більш ніжне та протяжне «Klingling, klingling, klingelalei» (Клінг-клінг, клінг-клінг), які на канві музичного матеріалу лунають гостро та не зрозуміло.

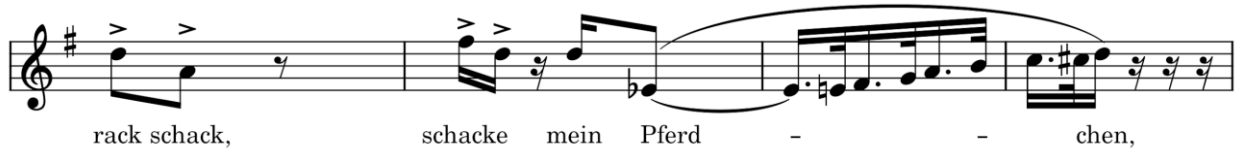


Рисунок 14. Р. Штраус «Junghexenlied», перша частина, вигук «Rack, schack, schacke»

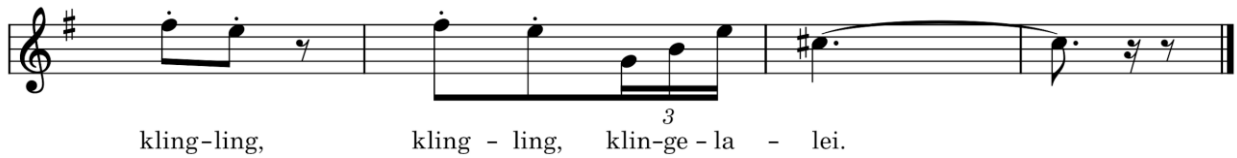


Рисунок 15. Р. Штраус «Junghexenlied», перша частина, вигук «Klingling, klingling, klingelalei»

Складається відчуття що сама відьма наспівує пісню та заманює до себе слухача, на відміну від літературного тексту в якому присутня розповідь, але не відома особа оповідача.

У другій частині лунає новий музичний матеріал: легке тремоло додає пожвавлення, кантиленне виконання розбавляється виспівами дисонуючих інтервалів (нони, тритони, септими) та викриком «Rack, schack, schacke», який лунав у першій частині, що повертає нас у її настрій. Експресію перериває згадка невідомого хлопчика «Mein Bübchen sah nach der Mutter aus» («Мій маленький хлопчик дивився на свою матір»), не відомо чи є він жертвою відьми, а може він є її сином. Характер частини поступово забарвлюється спокоєм і закінчується кодою, побудованою на матеріалі зі вступу.

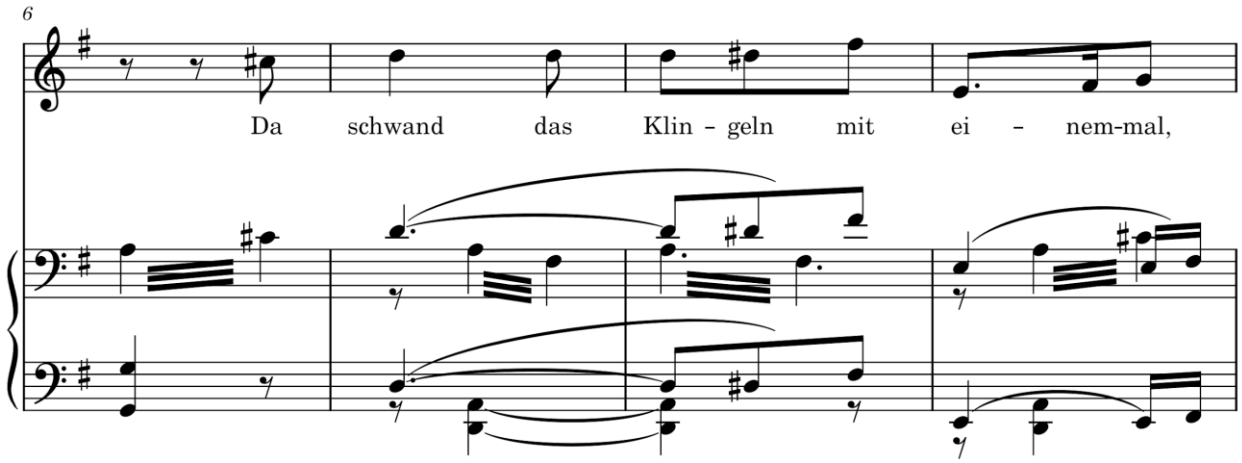


Рисунок 16 Р. Штраус «Junghexenlied», друга частина (В)

Таким чином, можна констатувати, що музичне і ліричне наповнення творів О. Бієрбаума та Р. Штрауса співпадають: незрозумілий текст із викриками розкривається композитором за допомогою використання гармонії, притаманної модернізму (насичення її різноманітними альтераціями, оспівуваннями, незвичними розрішенням, різкими відхиленнями тощо, одночасного вибуху емоції, широка динамічна палітра), своєрідної вокальної партії, яка, наче невистачаючий пазл, доповнює акорди супроводу, доповнює колорит артистичне виконання, що може стати випробовуванням професіоналізму виконавця. Відьма у даній композиційній інтерпретації

несповна розуму, але вона не така проста як може здатися на початку твору і складається відчуття що вона намагається надурити. З цим хочеться порівняти баладу «Der Erlkönig» – «Лісовий цар» (1815) Ф. Шуберта – з першого погляду вони не становлять очевидної загрози (незважаючи на те, що міфічний персонаж та лиха відьма не зустрічаються просто так), але це все спрямовано на присипляння пильності аби напасти у зручний момент.

Складністю може стати не тільки динамічні відтінки, постійна зміна настрою та тональностей, які перемінюються несподівано та яскраво. Штраус наче намагається вийти не тільки за межі притаманної для пізньо-романтичних композиторів гармонії, а й за межі сприйняття за допомогою не тільки низхідними та висхідними хроматизмами, оспівуваннями та стрибками на великі інтервали у вокаліста, ряснючи мінливими ритмічними малюнками, примарною агогікою, а й непостійним характером яким пронизаний увесь твір.

Таким чином можемо констатувати що втілення відьми Л. Тюйє є разюче відмінним від образу представленим у творі його товариша. На відміну від химерної та експресивної відьми Штрауса, у композитора вона зображується з боку третьої особи, як у літературному першоджерелі Бієрбаума за допомогою баладності.

У даному творі ми стверджено відчуваємо музичний стиль пізнього романтизму за низкою факторів починаючи від гармонії та закінчуючи зображенням ірреальної сутності (притаманно даній епосі), що приправлений символістичними ознаками. Проявляються вони у:

1. підкресленні (виділення) окремих слів за допомогою зміни гармонії, тональності, оспівування тощо;
2. лейтмотивності;
3. звуконаслідуванні;

Спільним для обидвох творів є викладення образу у вступі, де розкривається вся концепція. У Р. Штрауса ведеться розповідь від імені відьми і зображає її експресивною та емоційно нестабільною за допомогою експресіоністичної гармонії, яка намагається прорвати кордони уяви

загострюючи акорди дисонансами, альтераціями та несподіваними раптовими розв’язаннями у далекі тональності. Різноманітні технічні прийоми, штрихи, усипають перемінливу фактуру акомпанементу та вокальної партії. На відміну від нього, Л. Тюйє зображує даний сюжет більш спокійно і крізь призму оповідача історії, користуючись пізньо-романтичною гармонією, тематизмом та баладністю.

ВИСНОВКИ

Образ одного із найяскравіших персонажів фольклору – відьми, розвивався на теренах країн по-різному. Так на землях західної Європи більш поширеним було уособлення молодої відьми, котра на землях Саксонії (Німеччини) мала своє місце сили (гору Брокен), та зазнавала великого утиску з боку Святої Інквізиції. Натомість, в українській культурі відьми сприймались не так категорично, бо вона могла бути знахаркою, допомагати людям, мати лихі справи, а також зображуватись у різних вікових відрізках.

Перші паростки образу розкрилися у літературі, а саме у легендах та міфах, що були поширені по всіх куточках світу. В релігійних текстах, таких як Бібілія, Коран, та інші, відьми зазнавали переслідувань та смертельних розправ, що вилилося у наймаштабніше судилище над відьом у Середньовіччі, а основні постулати були занесені до «Молоту відьом» Я. Шпренгера та Г. Крамера. З часом образ перекочував у вир художньої літератури, яке вибухнуло у епоху Романтизму разом із загальною зацікавленістю потойбічним.

У живописі образ відьми також першопочатково з′явився у книгах із винищення умовного зла. Від епохи Бароко активно зображувався образ Аендорської відьми взятий зі Старого Завіту, в якому частіше зображували на другому плані із гримасою жаху перед привидом Самуїла. З плином часу, в епоху Романтизму, поширилось зображення побуту відьми, шабашів, який для художників слугував плацдармом з невичерпними ідеями.

Образ лихої красуні (відьма європейського зразку) в музичному мистецтві зображувався у різних жанрах – від камерно-вокальних творів до оперного мистецтва. Першим до втілення образу нечисті звернувся Г. Персел, у свої операх, також в історії присутні згадки про написання ораторії Генделем, що не дійшла до наших днів. Буферною зоною між Бароко та Романтизмом став Класицизм, у якому образ відьми зустрічається не часто.

Романтизм став осередком потужних ідей, як і у інших видах мистецтва. Образ нечистих сил зображувався гротескним і привабливим, але водночас підступним, що проявилося за допомогою низки ознак у музичному полотні.

В нашому дослідженні були виділені основні критерії при зображення відьми та їх тлумачення за допомогою аналізу. Твори, що мають великий проміжок між написанням мають спільні риси, такі як:

- динамічна мінливість\контрастність;
- стрімкий темп;
- виокремлення теми персонажа за допомогою верхнього регістру, інструменту із додаванням гротескності;
- синкопування, ритмічна поліритмія, перемінний метр;
- використання різноманітних відхилень як уособлення нестійкого емоційного стану та небезпеки*;*
- зображення молодих відьом, використовуючи тип голосу сопрано;
- гротескність та гіперболізація образу;
- циклічність форми можна трактувати як вічну природу зла, в окремих творах це можна присутнє як утвердження лиходійства.

Порівнюючи між собою «Hexenlied» Ф. Мендельсона, «Junghexenlied» Р. Штрауса та «Lied der jungen Hexe» Л. Тюйє, можна зазначити – незважаючи на те, що твори написані у межах однієї епохи (у випадку з Штраусом та Тюйє – в один рік) мають відмінності у таких аспектах загального аналізу:

- різна музична форма – у Мендельсона куплетна, у Штрауса двочастинна, у Тюйє – тричастинна;
- особливості співвідношення партій – акомпанемент у Мендельсона та Тюйє підтримують вокальну партію, Штраус втілює її як окрему одиницю;
- образ героїні та її втілення у гармонії – Мендельсон та Тюйє підпорядковуються романтичній гармонії, в той час як Штраус звернувся до експресіоністичної, збагативши свій твір тягою до

переосмислення попередників, використовуючи еліпсис гармонічних зворотів, хроматизовану інтонацію та відхилення у неспоріднені тональності;

- образи героїні-відьми разюче відмінні між собою – у Мендельсона розкривається еталонна молода відьма гори Брокен; Штраус навпаки зображає відьму химерною та нестабільною; Тюйє не зображує чіткий образ, а лише розповідає випадок у лісі з боку третьої особи.

Не дивлячись на наявность кількості значних відмінностей можна констатувати, що вони мають достатньо спільних ознак характеристики образу відьми:

- показом молодої та привабливої відьми гори Брокен, цьому підпорядковується підбір типу голосу виконавиці – сопрано;
- звернення до літературних творів маловідомих поетів – Л. Гьольті та О. Бієрбаума;
- використання фонем (вигуків) у творах;
- звернення до камерно-вокального жанру;
- тридольний розмір;
- рухливий темп;
- викладення основної концепції творів у вступі: «тема польоту» (Ф. Мендельсон), «тема коника» та «тема відьми» (Л Тюйє), чотири емоційних стани відьми (Р. Штраус);
- циклічність творів – побудова вступу та закінчення творів на спільному музичному матеріалі.

Таким чином, у камерно-вокальних творах, написаних в межах романтизму, можна прослідкувати метаморфози у розрізі не тільки композиторського втілення, а й у розвитку епохи. Кожен твір має між собою багато спільних рис які під впливом композиторської думки постає яскравих іпостасях образу відьми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

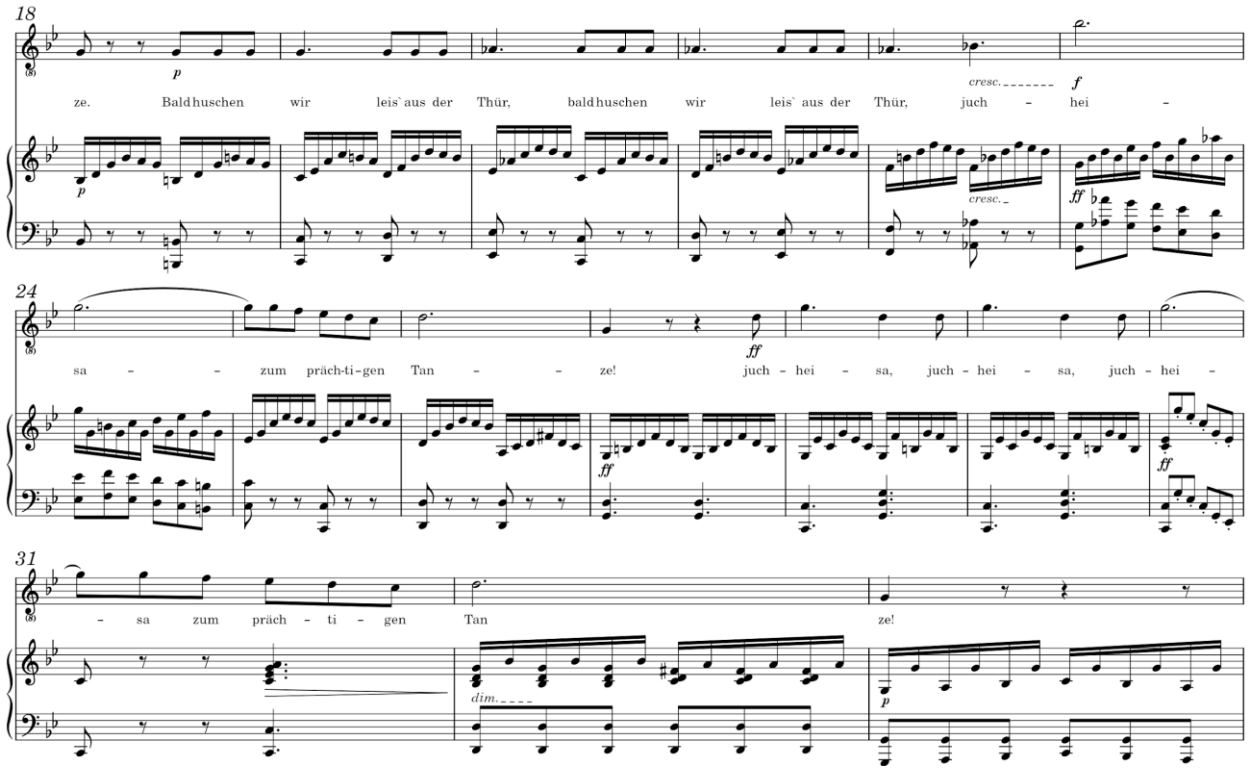
1. Бестіарій. Відьми, мавка, чугайстри: Нечиста сила та міфічні істоти в українській культурі URL : https://youtu.be/6II9NYE6vAY?si=IlSia8MbODGbcRSL (дата звернення : 26.09.2023)
2. Береза І. Українська відьма : від Гоголя до Капранових Література та культура Полісся вип. 53, 2009, 54–61 с.
3. Буйських Ю. Жіночі образи української міфології : Колись русалки по землі ходили. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2019. 320 с.
4. Гамаш А. Інтерпретація фольклорного образу відьми в українській літературі XIX століття Львів : Вісник, 1999. 120–125 с.
5. Етнографічний збірник. Знадоби до української демонології ред. Гнатюк В. Львів : Наукове Товариство ім. Т. Г. Шевченка, 1912. 280 с.
6. Зечевић С. Митска бића српских предања/ Београд, 1981. 120 с.
7. Зображення образу відьом в українській літературі URL : https://youtu.be/vrZCE_vsfzU (дата звернення : 18.03.2025)
8. Корчова О. Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття :передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, випуск 129,* 2020. С. 92–108.
9. Колотиленко М. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття : специфіка функції інструментальної партії *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2015. № 1. С. 49–55.
10. Колотиленко М. Камерно-вокальное творчество Р. Штрауса : начало пути (на примерах вокальных циклов «Лепестки Лотоса» и «Простые напевы») *Київське музикознавств/о* Вип. 50, 2014. С. 241–250.

11. Колотиленко М. «Кпричіо» та «Чотири останні пісні» Ріхарда Штрауса : заповіт майстра *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2013. № 1. С. 79–85.
12. Милорадович В. Українська відьма. К. : Веселка, 1993. 72 с.
13. Нелюбова Л. Музична культура Німеччини та Австрії на межі XIX–XX століть. К. : Муз. Україна, 1990. 155 с.
14. Капітонова К., Савчук Л. Ознаки стильового забарвлення та еклектизму у опусі 22 «Madchenblumen» Р. Штрауса : творча робота \ Дніпровська академія музики. Дніпро, 2023. 26 с.
15. Капітонова К., Савчук Л. Зображення образу Лорелеї у творах Ф. Зільхера, К. Шуман та Ф. Ліста : творча робота \ Дніпровська академія музики. Дніпро, 2022. 26 с.
16. Капітонова К., Савчук Л. Композиторське втілення образу відьми в епоху романтизму. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках VII Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики». К., 2025. С. 87–89.
17. Капітонова К., Савчук Л. Втілення химерних образів О. Бієрбаума у піснях Р. Штрауса та Л. Тюйє. Матеріали Регіональної науково-практичної конференції «Діалоги співпраці в освітньо-мистецькому просторі». Кам'янське, 2024. С. 66–70.
18. Камерно-вокальна творчість Ріхарда Штрауса. URL : https://youtu.be/8FGsB2sLQOU (дата звернення : 13.05.2024).
19. Степурко В. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. К., 2020. 140 с.
20. Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник ред. Головко С. К. : Либідь, 1994. 254 с.
21. Українські відьми, хто вони? URL : https://youtu.be/FDIu7PG3c8M?si=Z-rWtgQb-KVS8Mak (дата звернення : 23.09.2023)

22. Щитова С. Гармонія у контексті стильової еволюції музики. Музикознавча думка Дніпропетровщини, 2008. 25–31 с.
23. Baranowski B. W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska Łódź : Replika 1981. 416 s.
24. Böttcher H. Otto Julius Bierbaum – Ein Poetenleben voller Ruhm und Tragik Schäfer Verlag: Herne 2022. 189 s.
25. Droop F. Otto Julius Bierbaum, ein deutscher Lyriker Hesse & Becker : Leipzig, 1912.
26. Jensen G. The Path of the Devil : Early Modern Witch Hunts. Lanham : Rowman & Littlefield, 2006. 290 p.
27. Kramer H. Sprenger J. Malleus Maleficārum Speyer, 1487. 529 s.
28. Krause E. Richard Strauss : der letzte Romantiker. München : Heyne, 1979. 572 s.
29. Kennedy M. Richard Strauss. Man, Musician, Enigma Cambridge : Cambridge University Press, 1976. 468 p.
30. Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Berlin : Max Hesses Verlag W15, 1923. 555 s.
31. Maycock A. The Inquisition From Its Establishment to the Great Schism : An Introductory Study. Whitefish : Kessinger Publishing, 2010. 316 p.
32. Munter F. Ludwig Thuille : ein erster Versuch Drei Masken. Verlag: München, 1923. 122 S.
33. Pełka L. Polska demonologia ludowa Warszawa : Replika, 1987. 236 s.
34. Tal G. Demonic Possession in the Enlightenment. Goya's Flying Witches. Shenkar College of Engineering, 2016. 176–207 p.
35. Wright E. M. Harmony and tonality in the large orchestral works of Richard Strauss Indiana University ProQuest Dissertations & Theses, 1964. 302 p.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А
Нотні фрагменти камерно-вокальних творів

Ф. Мендельсон «Hexenlied», кульмінаційний епізод



ДОДАТОК Б

Схеми форм музичних творів

Додаток Б[1] Ф. Мендельсон «Hexenlied», схема форми першого куплету

1 куплет			
Вступ	Заспів (А)	Приспів (В)	Зв'язка
8 тактів	8 тактів	10+5 тактів	5 тактів
g-moll	Форма періоду	Форма періоду	g-moll
	g-moll	g-moll	
	De Schwalbe fliegt, Der Frühling siegt, Und spendet uns Blumen zum Kranze!	Ein schwarzer Bock, Ein Besenstock, Die Ofengabel, der Wocken,	
	Ластівки літають, Весна прийшла, Роздаючи квіти для вінків!	Чорна коза, мітла, Граблі та прядка, Підхоплять нас,	

Додаток Б[2] Ф. Мендельсон «Hexenlied», схема форми другого куплету

2 куплет		
Заспів (A1)	Приспів (B1)	Зв'язка
8 тактів	10+5 тактів	5 тактів
Форма періоду	Форма періоду	g-moll
g-moll	g-moll	
Um Beelzebub Tanzt unser Trupp, Und küßt ihm die kralligen Hände!	Und Beelzebub Verheißt dem Trupp Der Tanzenden Gaben auf Gaben:	
З Вельзивулом Наш шабаш танцює Та цілує його кігтясті руки!	Та Вельзивул Обіцяє натовпу За танець дари з дарів:	

Додаток Б[3] Ф. Мендельсон «Hexenlied», схема форми третього куплету

3 куплет		
Заспів (А2)	Приспів (С)	Епізод
8 тактів	6+7 тактів	15 тактів
Форма періоду	Форма періоду	Форма періоду
g-moll	G-dur\ g-moll	g-moll
Ein Feuerdrach' Umflieget das Dach Und bringet uns Butter und Eier:	Die Schwalbe fliegt Der Frühling siegt, Die Blumen erblühen zum Kranze.	Bald huschen wir Leis' aus der Tur, Juchheisa! zum prächtigen Tanze!
Полум'яний дракон Облітає дах Й приносить нам масло та яйця	Ластівки літають Весна прийшла Квіти квітнуть для вінків	Скоро й ми Нишком підем на вулицю Назустріч танцю

Додаток Б[4] Р. Штраус «Junghexenlied», схема форми

Вступ	1 частина		2 частина		Кода
	A	A1	B	A2	
20 тактів	16+12 тактів	20 тактів	32 тактів	9 тактів	8 тактів
-	«Als nachts ich überm Gebirge ritt, Rack, schack, schacke mein Pferdchen…»	«Mir war's, ich streichelt' ein lindes Haar, Mir war so weh und wunderbar…»	«Da schwand das Klingeln mit einemmal, Ich sah hinunter in's tiefe Thal…»	«Mein Bübchen sah nach der Mutter aus, Klingling, klingling, klingelalei…»	-
-	«Коли вночі я їхав через гори, Чмок-чмок, чмок-чмок, мій коник…»	«Я наче гладив ніжне волосся, Мені так було боляче та чудово…»	«А потім дзвін зник раптово, Я дивився у глибоку долину…»	«Мій маленький хлопчик дивився на свою матір, Клінг-лінг, клінг-лінг, клінг-лінг…»	-

Додаток Б[5] Л. Тюйє «Lied der jungen Hexe», схема форми

Вступ	1 частина (A)	2 частина (B)	3 частина (C)	
			c	a1
10 тактів	12 тактів	17 тактів	19 тактів	17 тактів
-	«Als nachts ich überm Gebirge ritt, Rack, schack, schacke mein Pferdchen…»	«Es war ein schmeichlerisch bittend Getön, Es war wie Kinderstimmen schön…»	«Da schwand das Klingeln mit einemmal, Ich sah hinunter in's tiefe Thal…»	«Klingling, klingling, klingelalei.»
-	«Коли вночі я їхав через гори, Чмок-чмок, чмок-чмок, мій коник…»	«Цей звук був привабливим, благальним, Та як дитячий голос гарний…»	«А потім дзвін зник раптово, Я дивився у глибоку долину…»	«Клінг-лінг, клінг-лінг, клінг-лінг.»

ДОДАТОК В

Образ відьми у різних видах мистецтва

Додаток В[1] Список творів художнього мистецтва з образом відьом

Автор	Назва твору та рік написання
XV століття	
1. Я. Шпренгер (J. Sprenger)	Ілюстрації з трактату «Молот відьом» \ Illustration «Malleus Maleficārum» (1486)
2. А. Дюрер (A. Dürer)	«Чотири відьми» \ «Die Vier Hexe» (1497)
XVI століття	
3. У. Танглер (U. Tangler)	«Лайєншпигель» \ «Laienspeigel» (1508)
4. Г. Бальдунг (H. Baldung)	«Шабаш відьом» \ «Der Hexenzirkel» (1514)
5. А. Дюрер (A. Dürer)	«Відьма скаче на козлі задом наперед» \«Die Hexe reitet rückwärts auf der Ziege» (XVI століття)
6. М. Раймонді (M. Raimondi)	«Хода відьом» \ «Lo Stregozzo» (1520)
7. Г. Бальдунг (H. Baldung)	«Дві чаклунки» \ «Die Zwei Hexe» (1523)
8. Я. К. ван Остсанен (J. C. van Oostsanen)	«Саул та Аендорська відьма» \ «Saul and the Witch of Endor» (1526)
9. Я. Люйкен (J. Luyken)	«Страта відьми А. Хендрікс, яку спалили живцем» \ «The burning of XVI century Anneken Hendriks» (1571)
XVII століття	
10. Ф. Франкен (F. Franken)	«Шабаш відьом» \ «Assembly of Witches» (1607)
11. Ф. Франкен (F. Franken)	«Кухня відьми» \ «A Witches` Kitchen» (1610)
12. М. Стом (M. Stom)	«Саул та Аендорська відьма» \ «Saul and the Witch of Endor» (1635)
13.Псевдо Карозеллі (Pseudo Caroselli)	«Сцена з відьмою» \ «Scena di strega» (XVII століття)
14. С. Роза (S. Rosa)	«Відьма» \ «A Witch» (1654)
15. С. Роза (S. Rosa)	«Відьми та їх чаклунство» \ «Witches at their Incantations» (1646)

35. Н. Діаз (N. Dias)	«Відьми» \ «Le Maléfice» (1851)
36. Т. Х. Томпсон (T. Matteson)	«Випробування відьми» \ «Examination of a Witch» (1853)
37. Л. Р. Фалеро (L. R. Falero)	«Чаклунки на шабаші» \ «Witches going to their Sabbath» (1873)
38. Л. Р. Фалеро (L. R. Falero)	«Відьомське свято» \ «The witches Sabbath» (1880)
39. В. Принсеп (V. Prinsep)	«Чаклунка Медея» \ «Medea the Sorceress» (1880)
40. Е. Брютнол (E. Brewtnall)	«Візит до відьми» \ «A Visit to the Witch» (1882)
41. І. Сулоага (I. Zuloaga)	«Іспанські відьми» \ «Las brujas de San Millán» (1883)
42. У. Блейк (W. Blake)	«Аендорська відьма викликає дух Самуїла» \ «The Witch of Endor Raising The Spirit of Samuel» (1883)
43. Ж. Мерль (G. Merle)	«Чаклунка» \ «L'Envoûteuse» (1883)
44. Дж. Вотерхаус (J. Waterhouse)	«Відьомське коло» \ «The Magic Circle» (1886)
45. С. Глюкліх (S. Glücklich)	«Дві відьми» \ «Zwei Hexen» (1890-ті роки)
46. А. Велті (A. Welti)	«Вальпургієва ніч» \ «Walpurgisnacht» (1897)
47. Дж. Фаєд (J. Faed)	«Відьма та Т. о'Шантер» \ «Tam O'Shanter and the Witches» (1892)
XX століття	
48. Е. Грасе (E. Grasset)	«Три відьми і три вовки» \ «Trois femmes et trois loups» (1900)
49. Дж. Вотерхаус (J. Waterhouse)	«Кришталева куля» \ «Crystal ball» (1902)
50. М. Богданович-Бєльський	«Молода відьма» (початок XX століття)
51. О. Гетце (O. Goetze)	«Політ відьом» \ «Riding Witches» (початок XX століття)
52. П. О'меллі (P. O'Malley)	«Остерігайся вродливої відьми» \ «Beware the Beautiful Witch» (1913)
53. К. Ю. Крафт (K. Y. Craft)	«Сцена чаклунства» \ «The scent of magic» (XX століття)
54. Й. Босхарт (J. Bosschart)	«Царство Аїда» \ «Kingdom of Aida» (1950)
55. М. Пшінка	Три ілюстрації «Українська відьма» (1993)

Додаток В[2] Список літературних творів з образом відьом

Автор	Назва твору та рік написанння
Давньогрецькі твори	
1. Гесіод (Ἡσίοδος)	«Теогонія» (Геката) \ «Θεογονία» (Ἑκάτη) (близько VII століття до н. е.)
2. Гомер (Ὅμηρος)	«Одіссея» (Кірка \ Цірцея) \ «Ὀδύσσεια» (Κίρκη) (близько VII століття до н. е.)
3. Гомер (Ὅμηρος)	«Гомерівські гімни» (Геката) \ «Ὁμηρικοί Ὕμνοι» Ἑκάτη (522 рік до н. е.)
4. Софокл (Σοφοκλῆς)	«Скіфи» (Медея)\ «Σκύθαι» (Μήδεια) (близько V століття до н. е.)
5. Еврипід (Εὐριπίδης)	«Медея» (Медея) \ «Μήδεια» (Μήδεια) (431 рік до н. е.)
6. Аполлоній Родоський (Ἀπολλώνιος Ῥόδιος)	«Аргонафтика» (Медея) \ «Argonautica» (Μήδεια) (близько III століття до н. е.)
7. Есхіл (Αἰσχύλος)	«Кірка» (Кірка\Цірцея) \ «Κίρκη» (Κίρκη)
8. Публій Овідій Назон (Publius Ovidius Nasō)	«Метаморфози» (Кірка\Цірцея) \ «Metamorphoses» (Κίρκη) (між II та III століттям)
XV століття	
9. Г. Крамер та Я. Шпренгер (H. Kramer und J. Sprenger)	«Молот відьом» \ «Malleus Maleficārum» (1486)
XVI століття	
10. Р. Скотт (R. Scotte)	«Відкриття чаклунства» \ «Discovery of Witchcraft» (1584)
XVII століття	
11. В. Шекспір (W. Shakespeare)	«Макбет» \ «Macbeth» (1606)
XVIII століття	

12. Л. Хьольті (L. Hölty)	«Ластівки летять» \ «Die schwalbe flight»
XIX століття	
13. Й. В. Гете (J. W. Goethe)	«Фауст, трагедія» \ «Faust. Eine Tragödie» (1808)
14. В. Грімм та Я. Грімм (W. Grimm und J. Grimm)	«Дитячі та домашні казки» \ «Kinder- und Hausmärchen» (1812-1815)
15. М. Гоголь	«Вечір проти Івана Купала» (1830)
16. М. Гоголь	«Травнева ніч, або утопленица» (1831)
17. М. Гоголь	«Зникла грамота» (1831)
18. М. Гоголь	«Страшна помста» (1831)
19. Л. Боровиковський	«Чарівниця» (1831)
20. М. Гоголь	«Ніч перед Різдвом» (1832)
21. О. Сомов	«Київські відьми» (1833)
22. М. Гоголь	«Вій» (1835)
23. Г. Квітка-Основ'яненко	«Конотопська відьма» (1836)
24. Г. К. Андерсен (H. Ch. Andersen)	«Русалонька» \ «Den Lille Havfrue» (1837)
25. І. Котляревський	«Енеїда» (1842)

26. Т. Г. Шевченко	«Відьма» (1847)
27 Ш. Бодлер (Ch. Baudelaire)	«Непоправне» \ «Irréparable» (1857)
27. О. Стороженко	«Закоханий чорт» (1861)
28. П. Мирний	«Гуляща» (1883)
29. О. Бірбаум (O. Bierbaum)	«Пісня молодої відьми» \ «Junghexenlied» (1898)
30. М. Коцюбинський	«Відьма» (1898)
XX століття	
31 Дж. Кіплінг (J. Kipling)	«Ендор» \ «Endor» (1916)
31. Дж. Джойс J. Joyce	«Улісс» \ «Ulysses» (1918-1920)
32. Дж. Алдайк (J. Updike)	«Іствудські відьми» \ «The Witches of Eastwick» (1984)
33. А. Сапковсткий (A. Sapkowski)	«Відьмак» \ «Saga o wiedźminie» (1986-2013)
34. Дж. Джонс (D. Jones)	«Ходячий замок» \ «Howl`s Moving Castle» (1986)
35. Т. Прачетт (T. Pratchett)	«Творці заклять» \ «Equal rites» (1987)
XXI століття	
36. Р. Чупеко (R. Chupeco)	«Кістяна відьма» \ «The Bone Witch» (2017)
37. К. Харгрейв (K. Hardgrave)	«Милосердні» \ «Merciful» (2021)

Додаток В[3] Список музичних творів з образом відьом

Автор	Жанр твору	Назва твору та рік написання
XVI століття		
1. Ж.-А. де Баїф (J.-A. de Baïf)	Балет	«Церцея» \ «Circé» (1581)
XVII століття		
2. Г. Персел (H. Purcell)	Опера	«Дідона та Еней» \ «Dido and Aeneas» (1689)
3. Г. Персел (H. Purcell)	Музика до театральної п'єси	«Цірцея» \ «Circe» (1690)
4. Г. Персел (H. Purcell)	Опера	«Саул та Аендорська відьма» \ «Saul and The Witch of Endor» (1693)
XVIII століття		
5. Г. Ф. Гендель (G. F. Händel)	Ораторія	«Саул та Аендорська відьма» \ «Saul and The Witch of Endor» (1739)
XIX століття		
6. Е. А. МакДуел (E. A. MacDowell)	Фортепіанна п'єса	«Танець відьми» \ «Witches' Dance» (1813)
7. Дж. Конконе (G. Concone)	Фортепіанна п'єса	«Відьомський танець» \ «Witches' Dance»
8. Н. Паганіні (N. Paganini)	П'єса для скрипки	«Танець відьми» \ «Le Streghe»
9. Ф. Мендельсон (F. Mendelssohn)	Пісня	«Пісня відьми» (збірка «12 пісень»). \ «Hexenlied» (12 Gesänge) (1824-1827)
10. Г. Берліоз (H. Berlioz)	Симфонія	«Епізод з життя артиста, фантастична симфонія у п'яти частинах» \ «Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties» (1830)

11. Ф. Мендельсон (F. Mendelssohn)	Кантата	«Перша Вальпургієва ніч» \ «Die Erste Walpurgisnacht» (1838)
12. Р. Шуман (R. Schumann)	Пісня	«Зустріч у лісі» збірка «Коло пісень» \ «Treffen im Wald» («Liederkreis») (1840)
13. Дж. Верді (G. Verdi)	Опера	«Макбет» \ «Macbeth» (1847)
14. Ш. Гуно (Ch. Gounod)	Опера	«Фауст» \ «Faust» (1859)
15. Т. Куллак (Th. Kullak)	Фортепіанна п'єса	«Танець відьми» \ «Witches' Dance»
16. М. Лисенко	Опера	«Майська ніч, або Утоплена» (1883)
17. Р. Штраус (R. Strauss)	Симфонічна поема	«Макбет» \ «Macbeth»(1886-1888)
18. Е. Хумпердинк (E. Humperdinck)	Опера	«Гензель та Гретель» \ «Hänsel und Gretel» (1892)
19. А. Дворжак (A. Dvořák)	Симфонічна поема	«Напівобідня відьма» \ «Die Mittagshexe» (1896)
20. Р. Штраус (R. Strauss)	Пісня	«Пісня молодої відьми» (збірка «П'ять пісень») \ «Junghexenlied» («Fünf Lieder») (1898)
XX століття		
21. М. Лисенко	Опера	«Відьма» (1902)
22. Г. Банток (G. Bantock)	Симфонічна поема	«Відьма з Атласу» \ «The Witch of Atlas» (1902)
23. Р. Баклі (R. Buckley)	Симфонічна поема	«Скрипка відьми» \ «Witch's Fiddle»
24. Р. Гріс (R. Grice)	Симфонічна поема	«Полювання на відьом у 1692 році» \ «Witch Hunt of 1692»
25. Є. Станкович	Опера	«Коли цвіте папороть» (1978)
26. В. Губаренко	Опера-балет	«Вій» (1984)
27. Дж. МакМілан (J. MacMillan)	Симфонічна поема	«Сповідь Ізабель Гауді» \ «The Confession of Isobel Gowdie» (1990)

XXI століття		
28. В. Мартинюк	Опера	«Як в далеку давнину» (2018)
29. О. Родін	Балет	«Вій» (2020)
30. Т. Досс (T. Doss)	Симфонічна поема	«Танець відьми» \ «Witch Dance» (2023)

ДОДАТОК Г

Переклади літературних творів

Додаток Г[1] Переклад твору Ф. Мендельсона «Hexenlied»

«Hexenlied» («Відьомська пісня»)	
Оригінальний текст	*Переклад*
Die Schwalbe fliegt, Der Frühling siegt, Und spendet uns Blumen zum Kranze! Bald huschen wir Lies' aus der Tür, Und fliegen zum prächtigen Tanze! Ein schwarzer Bock, Ein Besenstock, Die Ofengabel, der Wocken, Reißt uns geschwind, Wie Blitz und Wind, Durch sausende Lüfte zum Brocken! Um Beelzebub Tanzt unser Trupp, Und küßt ihm die kralligen Hände! Ein Geisterschwarm Faßt uns beim Arm, Und schwinget im Tanzen die Brände!	Ластівки літають, Весна прийшла, Роздаючи квіти для вінків! Скоро й ми, Нишком підем на вулицю, І полетимо у вирій танцю! Чорна коза, Мітла, Граблі та прядка, Підхоплять нас,, Як блискавку та вітер Через бурю до Брокена! З Вельзивулом Наш шабаш танцює, Та цілує його кігтясті руки! Примарний натовп Візьми за руку, Та розпалюй багаття під час танцю!

Додаток Г[2] Переклад твору О. Бієрбаума «Junghexenlied»

Junghexenlied (Пісня юної відьми)	
Оригінальний текст	*Переклад*
Als nachts ich überm Gebirge ritt, Rack, schack, schacke mein Pferdchen, Da ritt ein seltsam Klingeln mit, Klingling, klingling, klingelalei. Es war ein schmeichlerisch bittend Getön, Es war wie Kinderstimmen schön. Mir war's, ich streichelt' ein lindes Haar, Mir war so weh und wunderbar. Da schwand das Klingeln mit einemmal, Ich sah hinunter in's tiefe Thal. Da sah ich Licht in meinem Haus, Rack, schack, schacke mein Pferdchen, Mein Bübchen sah nach der Mutter aus, Klingling, klingling, klingelalei.	Коли вночі я їхав через гори, Чмок-чмок, чмок-чмок, мій коник, І дивний дзвін пішов за нами, Клінг-клінг, клінг-клінг. Цей звук був привабливим, благальним, Та як дитячий голос гарний. Я наче гладив ніжне волосся, Мені так було боляче та чудово. А потім дзвін зник раптово, Я дивився у глибоку долину. Тоді я побачив світло у своєму домі, Чмок-чмок, чмок-чмок, мій коник. Мій маленький хлопчик дивився на свою матір, Клінг-лінг, клінг-лінг, клінг-лінг.

ДОДАТОК Ґ

Візуалізація основних ознак зображення образу відьми в музичному мистецтві

ДОДАТОК Д

Порівняльна характеристика аналізованих творів

Пункти порівняння	«Hexenlied» Мендельсон	«Junghexenlied» Штраус	«Lied der jungen Hexe» Тюйє
Епоха	Ранній Романтизм	Пізній Романтизм	
Мова	Німецька мова		
Автор літературного тексту	Людвиг Гьольті (XVIII ст.)	Отто Бієрбаум (XIX ст.)	
Форма твору	Куплетна	Двочастинна	Тричастинна форма
Образ відьми	Приваблива, молода	Химерна, нестійка	Абстрактний
Присутність відьомських атрибутів (у тексті)	Шабаш, диявол, демони	–	
Темп	Allegro vivace (швидко, жваво)	Leicht bewegt (злегка схвильовано)	Leicht und grazioso (легко та граційно)
Гармонія	Романтична	Експресіоністична	Романтична
Тип голосу виконавиць	Сопрано		
Підтримка вок. партії акомпанементом	Так	Ні	Так
Викладення тематизму у вступі	-	4 емоційні фази відьми	т. коника, т. відьми
Подальше звернення композитора до тематики	Кантата «Die erste Walpurgisnacht»	-	
Присутність тридольності	6\8	3/8	6/8